Correggio.

Von

Julius Meyer.

Leipzig,
Verlag von Wilhelm Engelmann.
1871.

Correggio.

Correggio.

Von

Julius Meyer.

Leipzig,
Verlag von Wilhelm Engelmann.
1871.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Vorwort.

Von den großen Meistern, welche den Höhepunkt der italienischen Malerei bezeichnen und die moderne Kunst überhaupt zu ihrer Vollendung geführt haben, ist Correggio dem weiteren Kreis der Gebildeten nicht weniger bekannt, als Leonardo da Vinci, Michelangelo und Rafael; von seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit scheint man sogar im Ganzen ein bestimmteres Bild zu haben. Allein von seinem Leben gehen nur ein paar dunkle Sagen um; und was seine Werke anlangt, so sind zwar von einigen, die mehr durch Zufall als aus Gründen allgemeiner bekannt geworden, manche Anekdoten im Umlauf, aber im Uebrigen hat man von ihnen wie von allen anderen (insbesondere in Deutschland) nur eine lückenhafte, unsichere und mit Irrthümern aller Art behaftete Kunde. Und so wenig man die öfters merkwürdige Geschichte der Bilder kennt, so wenig weiß man von ihrem Ursprung, von des Meisters Schaffen, dessen Anfang, Fortgang und Ende. Was endlich seine Bedeutung anlangt, so ist diese zwar im Allgemeinen als eine den größten Künstlern ebenbürtige anerkannt, im Besonderen aber in widersprechenden Urtheilen ganz verschieden aufgefaßt worden.

Dies sind die Gründe, die mich antrieben dem Meister, der mich immer sehr angezogen, ein besonderes Studium zu widmen

und das Ergebniß desselben dem deutschen Leser darzubieten. Indem ich aber gerade diesen Meister zu erforschen trachtete, stand mir noch ein Anderes vor dem Auge: die Zielpunkte nämlich und das Wesen der Malerei, soweit sie in ihm sich aussprechen, in das richtige Licht zu stellen. Dies jetzt noch thun wollen, kann freilich den Einen vermessen, den Andern überflüssig erscheinen. Die Malerei ist die Kunst der Neuzeit; man möchte denken, eben deßhalb liege ihr Wesen hinlänglich zu Tage, so daß Nichts mehr darüber zu sagen wäre, oder wer Neues darüber sagen wollte eben nur die Laune hätte — Neues zu sagen. Und doch ist dem nicht so. Dieselben Widersprüche, die sich in der Beurtheilung Correggio's finden, finden sich auch in den heutigen Ansichten über die Malerei. Daher schien sich mir für deren Ausgleichung das Richtige zu ergeben, indem in der Erkenntniß Correggio's selber als Künstlers das Richtige erstrebt würde. Denn Correggio hat vor Allem dies Eigenthümliche: in ihm — natürlich innerhalb der Grenzen, die seiner Kunst durch seine Naturanlage gezogen sind — kommt die Malerei als solche, rein und voll, ohne die Einmischung anderer Zwecke und Einflüsse, zu ihrem vollendeten Ausdruck.

Die vorliegende Arbeit ist in knapperen Umrissen schon in dem von mir herausgegebenen Neuen Künstlerlexikon erschienen. Weiter ausgeführt und in eine freiere Form gebracht, möchte sie nun einem größeren Leserkreis sich zuwenden. Anordnung und Eintheilung sind die gleichen geblieben. Schon dort war ich bemüht eine Behandlungsweise zu finden, welche sowol den Leser befriedigen könnte, der eine fortlaufende und gestaltende Schilderung verlangt, als auch dem Liebhaber und Kenner durch übersichtliche Eintheilung sowie durch ein praktisch angelegtes, auf strenge Kritik gegründetes Verzeichniß

der Werke jede gewünschte Auskunft zu geben vermöchte. Das Buch schien mir dieselben Anforderungen zu stellen. Ein Anderes ist die Geschichte Correggio's und seines Schaffens, ein Anderes die Geschichte seiner Werke. Auch in dieser wird der Leser manches Merkwürdige finden; allein gemischt mit der Darstellung seines Lebens hätte sie diese nicht sowol bereichert als verwirrt. Daher hielt ich die Auseinanderhaltung beider Theile auch hier für geeignet. In kunstgeschichtlichen Monographien, dachte ich, sollte man Dreierlei zu verbinden trachten: freie, den Meister so viel wie möglich in dem Verlaufe seines Lebens und seiner Thätigkeit erfassende Schilderung, wissenschaftliche Begründung und praktische, auch für den Gebrauch im Einzelnen geeignete Anordnung.

Manchem Sammler wird, hoffe ich, das beigefügte Verzeichniß der nach Correggio gestochenen Blätter, nach einem kritischen Schema geordnet, eine nicht unwillkommene Zugabe sein. Dieser unscheinbare Theil der Arbeit wäre von einem Einzelnen kaum zu bewältigen gewesen; zu seiner Durchführung bin ich der freundlichen Mitwirkung der Herren Prof. L. Gruner (Vorstand des Kupferstichkabinets in Dresden), G. W. Reid (Vorstand der Kupferstichsammlung am britischen Museum), Wilh. Schmidt in München, Wessely in Berlin und dem Verleger, Herrn W. Engelmann, der ein reiches Material dazu lieferte, zu besonderem Danke verpflichtet. Auch hinsichtlich der Handzeichnungen habe ich von den Herren Gruner und Reid mannigfache schätzbare Auskunft erhalten.

Möge es nun dem Buche gelingen, sich freundliche Leser zu erwerben, und so zur Verbreitung der Kenntniß und Würdigung des großen Meisters das Seinige beitragen. Trotz aller ihrer Wanderungen und Schicksale ist die Mehrzahl seiner Werke, darunter die schönsten, bis auf unsere Tage

gekommen; auf ihren Besitz, ihre Erhaltung war man schon lange bedacht, eben da man schon lange ihren unvergänglichen Werth empfand und erkannte. Aber Manches davon ist jetzt nur noch Ruine. Oft erweckt sein Anblick mitten im Genuß den wehmüthigen Gedanken: wie lange noch, und die Nachwelt findet von jenen Schöpfungen der großen Künstler, darin die neue Zeit ihr Ideal der Schönheit, vollendet in seiner Art wie das plastische der Griechen, ein- für allemal verkörpert hat — nur noch spärliche Trümmer! Um so mehr mag unsere Zeit, der noch ein vollerer Anblick vergönnt ist, die Pflicht haben, das Andenken jener hohen Meister festzuhalten und daher so weit möglich lebendig herzustellen; d. h. aus dem Dunkel der abgelaufenen Zeiten und dem umhüllenden Schlinggewächse der Sagen die zerstreuten Reste sicherer Nachrichten hervorzuholen und zu sammeln, damit die Anschauung der Werke und die Erforschung des Zusammenhangs von Leben und Arbeit zu verbinden, endlich die so gewonnenen Züge durch die richtige Erkenntniß der Eigenthümlichkeit des Meisters zu einem möglichst treuen Abbilde zusammenzufassen.

München, im Juni 1871.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniß.

Erster Theil.

Das Leben und Schaffen des Meisters.

Erstes Kapitel.

Die Sagen über sein Leben.

Zweites Kapitel.

Die Urtheile der vergangenen Epochen über seine Kunst und sein Einfluß.

Drittes Kapitel.

Jugend und Ausbildung.

Viertes Kapitel.

Die ersten Werke der Meisterschaft und die Berufung nach Parma.

Seite

Elftes Kapitel.

Des Meisters Ende.

Zwölftes Kapitel.

Der Charakter und die Bedeutung seiner Kunst.

Zweiter Theil.

Die Werke des Meisters.

Verbesserungen.

S. 146, Anm. 133: statt b) No. 117—130 lies b) No. 119—131. — Zu S. 216—218, Anm. 185. In dem Vorwort zu den eben erschienenen Briefen der Caroline Schlegel, späteren Schelling (Leipzig, 1871) bemerkt der Herausgeber G. Waitz, daß das Gespräch „Die Gemälde" zum Theil von Caroline herrühre. Die darin mitgetheilten Ansichten über die großen Meister erhalten dadurch nur um so größeres Interesse; die begabte Frau übte auf die romantische Schule gerade zu ihrer Blütezeit einen bedeutsamen Einfluß. —

S. 410, Anm. 116: statt Paris 1864 lies Paris 1857—58.

Erster Theil.

Das Leben und Schaffen des Meisters.

Erstes Kapitel.

Die Sagen über sein Leben.

Seine geschichtliche Bedeutung. — Die ersten Nachrichten über ihn, die Erzählungen des Vasari und weitere Sagen. — Das angebliche Bildniß des Künstlers. — Charakterzüge. Der entstellende Bericht des Vasari und des Meisters vermeintliches Unglück.

Unter den großen Meistern, welche den Höhepunkt der italienischen Malerei bezeichnen, nimmt Correggio sowol durch sein Leben wie durch seine Kunstweise, eine ganz eigenthümliche und abgesonderte Stellung ein. Schon sein Biograph Vasari nennt ihn »pittore singularissimo« und meint damit Beides, sowol seine hervorragende Bedeutung als seinen besonderen Charakter. Den kurzen Nachrichten, welche er über den Meister bringt, schickt er die Bemerkung voraus: auch in der Lombardei habe die große Mutter Natur, um nicht für parteiisch zu gelten, seltene Künstler von jener Art hervorgebracht, deren schon Viele und seit Langem dem toskanischen Lande zur Zierde gereichten. Dies Zugeständniß, das ihm, der in seiner Kunst ein guter Florentiner geworden, sicher nicht leicht wurde, machte er offenbar dem Correggio zu Liebe; daher er auch nicht ansteht, ihm unter eben diesen lombardischen Meistern eine der ersten Stellen anzuweisen. Unter ihnen, so fügt er hinzu, habe Antonio da Correggio, mit dem schönsten Geiste begabt, sich die „moderne" Darstellungsweise vollkommen zu Eigen

gemacht und sei so binnen Kurzem ein seltener und bewundernswerther Künstler geworden.

Unter der „modernen Manier", wir würden besser Stil oder Kunstweise sagen, verstand Vasari die Freiheit der malerischen Darstellung überhaupt, wie sie sich nach dem Vorgange von Leonardo da Vinci unter den Meistern der italienischen Blütezeit (des Cinquecento) ausgebildet. [1])

Nun wußte zwar Vasari von Correggio nicht viel; allein daß dieser „so vollkommen" die neue Art erreichte, um „in wenigen Jahren" ein wunderbarer Künstler zu werden, erschien ihm bedeutsam und merkwürdig. Und in der That: der durchaus malerischen Anschauung und Behandlung hat dieser Meister nach Einer bestimmten Seite ihren höchsten Ausdruck gegeben. Er hat den ganzen Reiz der Erscheinung in jenem Spiel des Lichtes erfaßt, das die Welt der Formen und Farben heraushebt und doch wieder in seinem eigenen Schimmer auflöst; er hat damit den momentanen Zug des Lebens in seiner freiesten Bewegung verbunden. Diese von keiner Strenge mehr gebundene Bewegtheit der Erscheinung, die im Lichte ihr ganzes Leben ebenso offenbart als preisgibt, ist modern noch in einer weiteren Bedeutung des Wortes, als Vasari es verstand. Wir werden sehen, wie sich darin das moderne Verhältniß des Geistes zur Welt und zum Christenthum in der entschiedensten Weise kundgibt.

Dieser Stellung entspricht, daß sich Correggio fast wie mit einem Schlage von den Normen der vorangegangenen Kunst losgesagt und sofort für die neue Anschauung, so weit sie von ihm ausging, das Höchste geleistet hat. Neben Michelangelo hat er auf die Kunst des 17. Jahrhunderts den größten Einfluß geübt, noch tiefer aber der Malerei des darauf folgenden Zeitalters seinen Charakter eingeprägt.

---

[1]) G. Vasari, Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti. Firenze, Le Monnier. 1846—57. VII. 7.

Sein Studium haben sich gegen das Ende des 16. Jahrhunderts insbesondere die Caracci angelegen sein lassen. Er gehörte zu den Vorbildern, darnach diese ernsten und denkenden Meister der Nachblüte die in ihren Zeitgenossen zur leeren Manier herabgesunkene Kunst zu erneuern trachteten. Andrerseits hat von Ihm die Kunst des Rokoko nicht bloß die nachhaltigste Anregung, sondern geradezu das Muster empfangen, darnach sie im malerischen Schmuck ihrer Kirchen und Paläste eine in ihrer Art unläugbare Schönheit erreichte. Merkwürdig, wie derselbe Meister in dem einen Falle die akademische Erneuerung der Kunst, gegenüber den Manieristen, mitbewirken, in dem anderen eine Malerei hervorrufen konnte, die bei allem Reiz doch wieder stark mit Manier behaftet ist.

Allein dies gerade bezeichnet die weittragende Bedeutung Correggio's, sowie seine eigenthümliche Stellung im Wendepunkte zweier Epochen. Was auf die Caracci so großen Eindruck machte, war nicht bloß der „reine und vornehme Stil" des Meisters[2]), sondern die malerische Erscheinung, welche mit der Fülle des Lebens den Zauber einer sinnlichen, aber unbefangenen Schönheit verbindet. Eben dies, freilich abgetrennt von jener edleren Eigenschaft, entsprach durchaus dem Zeitalter des Rokoko und bestimmte seine Kunst. So bildeten die Caracci selbst, indem sie das Studium des Allegri verbreiteten, den Uebergang zu dieser Malerei des 18. Jahrhunderts. Wie aber jede neubeginnende Kunstepoche, welche auf die großen Vorbilder zurückgreift, nothwendig auch wieder an Correggio anknüpft, der doch in der eben

---

[2]) Worte in dem bekannten Sonette des Agostino Caracci (s. Malvasia, Felsina Pittrice. Bologna 1678. I. 159), das, eigentlich ein Lobgedicht auf den zeitgenössischen Maler Niccolò dell' Abbate die Grundsätze der Schule — die sie freilich selber nur zum Theil befolgte — in bezeichnender Fassung vorträgt. Unter dem »stilo puro e sovrano« war ohne Zweifel der entschieden ausgeprägte, niemals in andere Manieren abirrende Stil des Meisters gemeint, der jede Form „mit Geschmack und Anmuth" (wie einmal Annibale Caracci sich ausdrückt) zu erfassen wußte.

ablaufenden Periode noch fortwirkt: das zeigt sich von Neuem in Rafael Mengs. Dieser, mit ähnlichen, wenn auch schwächeren Bestrebungen, wie die Caracci, ist ein ebenso begeisterter Bewunderer des Meisters. Er war zugleich unter den Ersten, die dem Leben und den Werken desselben genauer nachforschten; wenigstens sammelte er die wenigen überlieferten Nachrichten und theilte mit, was er von seinen Bildern aus eigener Anschauung hatte kennen lernen.

Die große Eigenthümlichkeit des Künstlers, welche diesen weittragenden Einfluß bewirkte, gibt ihm neben den ersten Meistern der italienischen Malerei und auf gleicher Höhe mit ihnen seinen Platz. Was näher seiner Kunst eine so hervorragende Stelle anweist, kann sich erst im Verlauf unserer Schilderung ergeben; aber soweit sich ihre Bedeutung geschichtlich ausgeprägt hat, läßt sich hier schon ihrer gedenken.

Die großen Cinquecentisten haben natürlich Jeder seine ausgeprägte Art; daß sie diese haben, gehört wesentlich zu ihrer epochemachenden Stellung. Allein in der historischen Tragweite derselben, in den Wirkungen, welche von dieser Eigenart eines Jeden ausgegangen, sind sie sich nicht gleich. In jener besonderen Naturanlage, welche von der vorangegangenen Kunst nur Anleitung und einzelne Anregungen empfängt, dagegen aus der eigenen Kraft des Genius ganz neue Gebiete eröffnet und neue Strömungen aussendet, darin können sich mit Correggio nur noch Leonardo da Vinci und Michelangelo messen. Und sehen wir auf die Jahrhunderte lang fortwirkende Kraft ihrer Kunstweise überhaupt, so steht ihm an Einfluß nur der eine Michelangelo gleich. Unzweifelhaft hat Rafael nicht minder von seinen Tagen an bis auf die unsrigen die Kunst bestimmt, wie er zugleich in ihrem Auf- und Niedergang den eigentlichen Höhepunkt bezeichnet. Allein seine Wirksamkeit ist eine mehr ausgleichende und zusammenfassende, welche an die vorangegangenen Meister nicht bloß anknüpft, sondern ihre Arbeit weiterführt, in die

neue Anschauung und die kommenden Zeitalter überleitet und so das feste, das hervorragende Mittelglied einer ununterbrochenen Kette bildet. Seine Stellung in der Geschichte der Kunst entspricht insofern seiner gleichmäßig ausgebildeten Natur, welche die verschiedenen Seiten der Erscheinung zu einem gemäßigten Ganzen zusammenfaßte. Correggio aber hat der Kunst ganzer Zeitalter sein besonderes, ein ganz eigenthümliches Gepräge gegeben. Er sieht das Leben und die Welt der Dinge in einem neuen, in einem anderen Lichte, als seine Vorgänger und Zeitgenossen, und begründet so eine Kunst von ganz eigenem Charakter, darin eine nachfolgende Zeit ihre Auffassung des Lebens am wahrsten und lebendigsten ausgesprochen fand. Ueberall, auch an der unscheinbarsten Stelle, lassen sich die deutlichen Spuren dieses Einflusses entdecken. Wer in Dorfkirchen sich umsieht oder die frommen Andachtsbilder älteren Datums an den Häusern beachtet, nicht bloß in Italien, sondern auch in Mittel-, Süddeutschland und Tirol, der wird oft in der heil. Jungfrau des Dorfkünstlers eine Madonna des Correggio als Urbild wieder erkennen. Wer dagegen die fröhlichen Malereien in französischen und deutschen Palästen des vorigen Jahrhunderts mit einem nicht ungeübten Auge betrachtet, der wird in allen Ecken des gemalten Himmels die correggesken Engel schweben und gaukeln sehen. Eine solche Gewalt lag in dem Genius des Meisters, daß er die Kunst ganzer Epochen, insbesondere die des 18. Jahrhunderts, gleichsam vorbildete.

Allerdings faßte Correggio mit dieser so entschiedenen Eigenart die Erscheinung nur von einer bestimmten Seite und bildete alles Leben, das in den Kreis seiner Anschauung trat, nur in diesen bestimmten Formen. Er kannte das Schöne nur im Reizenden, in der bewegten Anmuth, das Erhabene nur in der Form des gemilderten, freundlich entgegenkommenden Ernstes. Auch das Große, das Strenge und Würdevolle mußte diesem Charakter sich fügen, und wo es ihm allzusehr widerstrebte, da in der That ist sein Ausdruck, den der Meister

übrigens nur ausnahmsweise suchte, mißlungen. Das Große lag überhaupt nicht in seinen Mitteln, noch in seiner Empfindung, so wenig wie jenes Ideal, das die Natur überschreitet. Er ist in dieser Beziehung das gerade Gegentheil von Michelangelo, mit dem er sonst viele verwandte Züge hat. Ihm fehlt die Größe. Allein die Form, in welcher er das Leben zum Ausdruck bringt, ist von einer Vollendung und einem Zauber, deren Wirkung für alle Zeiten eine um so größere Macht hat, als diese Form an sich eine ächt menschliche, ächt natürliche ist und doch keineswegs der idealen Läuterung entbehrt.

Daß Correggio einen Höhepunkt der Kunst bezeichnet, auch für solche Epochen, die nicht von seiner Anschauung beherrscht sind, das hat sich in dem tiefen Interesse bewährt, damit unser Zeitalter seinem Leben und seinen Werken nachgegangen ist. Seine eingreifende Wirksamkeit schien mit der Zopfperiode abgeschlossen; und doch hat gleich an ihrem Beginn die neue Zeit sich auf's Eifrigste mit ihm beschäftigt. Sein Leben freilich hat diese nur spärlich aufhellen können; unter den ihr überlieferten Nachrichten fand sie nur wenige sichere Züge, und auch die Ausbeute, welche neue Forschungen ergaben, war nicht groß.

In der That, über keinen der großen Meister des Cinquecento sind wir so dürftig unterrichtet, als über ihn. Nicht sogleich, während seines Lebens oder nach seinem Tode, trat sein Einfluß hervor. Die florentinische Schule, wie sie in Rom sich weiter ausgebildet, und die venezianische bestimmten vorwiegend die Kunstweise in der zweiten Hälfte des 16. und am Anfange des 17. Jahrhunderts. Nicht einmal eine eigentliche Schule hat Correggio hinterlassen. Dazu kamen die Stille und Verborgenheit seines abseits von den großen Kunststätten einförmig verfließenden Lebens. Die bekannteren unter den zeitgenössischen Schriftstellern nennen ihn nicht einmal; Ariosto, der doch in derselben Gegend Italiens geboren war, gedenkt seiner nicht, wo er in seinem Orlando furioso die großen Maler des Zeitalters rühmend aufzählt. Von Autoren, welche, wenn auch jünger, noch mit dem

Meister gelebt haben, erwähnen ihn, wenn wir von Vasari absehen, nur Lodovico Dolce und Ortensio Landi. Letzterer, im Anfange des 16. Jahrhunderts geboren, widmet in seiner Schrift: Sieben Bücher von Verzeichnissen, welche verschiedene Dinge betreffen [3]), dem Meister eine kurze Notiz. Auch diese ist ziemlich lange nach dem Tode Correggio's geschrieben, als Landi nach einem abenteuerlichen und unsteten Wanderleben endlich in Venedig sich niedergelassen hatte. Das Buch, eine sonderbare Sammlung von kurzen, zum Theil satyrischen Nachrichten über merkwürdige Personen und Begebenheiten aller Art aus der Alten und Neuen Welt, gibt einmal auch ein höchst lückenhaftes Verzeichniß „der Neueren, welche in der Kunst des Malens tüchtig sind und gewesen sind"; darunter Meister, deren Gedächtniß entschwunden ist, und Andere, die erst in zweiter Linie kommen, während Leonardo und Michelangelo gar nicht erwähnt werden. In dieser gemischten Gesellschaft ist des Correggio noch am ausführlichsten gedacht: „Antonio Allegri von Correggio, ein sehr trefflicher Maler, mehr von der Natur als von irgend einem Meister gebildet, von welchem man unter anderen vorzüglichen Werken die Geburt unseres Herrn in einer Kapelle der Kirche S. Prospero in Reggio sieht; in Parma ist eine Kuppel von seiner Hand gemalt; Keiner malte besser als er die Kinder, Keiner besser die Gewänder und die Haare wie nach dem Leben; er starb jung, ohne Rom gesehen zu haben". Ob sich Landi mit diesen Bemerkungen an Vasari anschloß, dessen Werk kurz vorher, im Jahre 1550, in erster Ausgabe erschienen war, oder ob er von seinen italienischen Reisen her jene Bilder aus eigener Anschauung kannte, ist ungewiß. Auffallend bleibt, daß er das Geschick Correggio's im Malen der Haare hervorhebt; ein Zug, den wir auch bei Vasari finden werden. Den Maler selber hat er schwerlich gekannt; schon bei jungen

---

[3]) Sette Libri de' Cataloghi a varie cose appartenenti. Vinegia 1552, p. 108.

Jahren war er in allerlei Streitigkeiten verwickelt, in Folge derer er denn auch vor 1534 Italien verlassen mußte. Erst in den Jahren 1544 und 1545 könnte er Werke des Meisters gesehen haben, da er damals erst verschiedene Theile seines Heimatlandes bereiste. Daß er auf diesen Reisen auch in Correggio gewesen, geht aus einem der Briefe hervor, welche er unter dem Namen einer Lucrezia Gonzaga veröffentlichte. Er gedenkt darin des dortigen Rechtsgelehrten und Poeten Rinaldo Corso, dessen angesehene Familie, aus Corsika stammend, längst in Correggio heimisch geworden war, wie wenn er mit ihm in Verkehr gestanden. In dessen Haus ging aber auch der Sohn unseres Meisters, Pomponio Allegri, aus und ein [4]; und es ist sehr denkbar, daß Landi mit diesem zusammengetroffen war, und dadurch das Gedächtniß des Vaters in ihm erneuert wurde. Ein besonderes Interesse muß er jedenfalls für den Meister gehabt haben. Allein von seiner Person und seinem Leben

---

[4]) So berichtet Pungileoni; und daß ein gewisser Verkehr zwischen beiden bestanden, läßt sich aus dem Umstande schließen, daß Rinaldo Corso für Pomponio bezüglich eines von diesem in Reggio gepachteten Grundstückes Bürgschaft leistete, worüber die Urkunde erhalten ist. S. Pungileoni, Memorie Istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio. Parma 1817—21. I. 265. II. 261. — Rinaldo Corso, dem wir noch einige Male begegnen werden, hatte eine Lucrezia Lombardi zur Gemahlin; vielleicht war diese eine Verwandte des Gelehrten Giovanni Battista Lombardi, den wir als väterlichen Freund unseres Meisters kennen lernen werden, und möglich, daß schon auf diese Weise die Bekanntschaft mit der Familie desselben vermittelt war. Auch stand Rinaldo in guten Beziehungen zu dem fürstlichen Hause des Ländchens, dessen Gebieterin Veronica wir als Gönnerin unseres Künstlers antreffen werden. Zu ihrem Sohne, Girolamo da Correggio, der 1539 Kardinal wurde, trat Rinaldo in die Stellung eines Sekretärs, nachdem sein Leben in Folge sowol der Untreue seiner Gattin als seiner eigenen politischen Umtriebe sehr bewegt gewesen und er nach Ruhe bedürftig den geistlichen Stand ergriffen hatte. Er starb als Bischof von Strongoli. Correggio selber kann ihn nur als Kind gekannt haben, da er 1525 geboren war. Ortensio Landi sagt von ihm in den erwähnten Briefen: er sei erstaunt in Correggio einen Corsen zu finden, der, statt seinen Nächsten zu ermorden, die Wittwen und Waisen vertheidige, sehr schöne Prosa mache und sehr schöne Reime verfasse. Schon in seinem siebzehnten Jahre war Rinaldo mit einer literarischen Arbeit hervorgetreten.

wußte er offenbar, auch wenn er den Sohn wirklich gekannt hat, doch nur von Hören-sagen.

Ebenso kannte der Vielschreiber Lod. Dolce, geboren zu Venedig 1508, Correggio offenbar nur aus zweiter Hand. In seinem „Gespräch über die Malerei“ [5]) belehrt Pietro Aretino einen gewissen Gio. Franc. Fabrini über das Wesen der Malerei, erhebt dabei, im Widerspruch gegen diesen, Rafael über Michelangelo, stellt Tizian, der über Alles gepriesen wird, Jenem zur Seite und erwähnt dann noch eine Anzahl von Meistern, die sich hervorgethan haben; zunächst Leonardo da Vinci, Giorgione, Giulio Romano und, an diesen anknüpfend, Correggio. Es heißt: „Aber er (Giulio Romano) wurde übertroffen im Kolorit sowie durch eine reizendere Art von Antonio da Correggio, dem anmuthigsten Meister, von dem man in Parma Gemälde von so großer Schönheit sieht, wie man sie nur wünschen kann. Allerdings war er ein besserer Kolorist, als Zeichner“. Nur als ein guter Meister unter anderen gilt hier Correggio; von seiner überragenden Bedeutung ist keine Rede. Selbst im Kolorit wird doch Tizian schließlich allen anderen wieder vorangestellt; ihm allein gebühre, so heißt es später, der Ruhm der vollkommenen Färbung. Und hier auch jenes Vorurtheil, das seitdem so oft wiederholt worden: auf die Zeichnung habe sich im Grunde Correggio weniger verstanden. Wie es sich damit verhält, werden wir später sehen; ihren ersten Ursprung hat diese Meinung in Vasari, wenn derselbe sie auch nicht ausdrücklich ausspricht. Aus Vasari scheint überhaupt das Wenige, was Dolce an jener Stelle über unseren Meister sagt, zusammengelesen; daß dessen Werk benützt ist, bezeugen auch einige Anekdoten, welche ihm Dolce entnommen hat. In verschiedenen anderen Schriften gedenkt dieser des Meisters nur gelegentlich; immer freilich als eines der ausgezeichneten Männer des Jahrhunderts. Nirgends aber findet sich eine Spur, daß er zu dem-

---

[5]) Dialogo della Pittura. Venezia 1557.

selben in persönlicher Beziehung gestanden. Geschrieben sind diese Bücher gleichfalls lange nach dem Tode des Allegri. Ueberdies waren Landi sowol als Dolce Ausländer, die weder mit der Heimat Correggio's noch mit seinem Wohnsitze in Verbindung standen. Parma selbst aber hatte damals keine Schriftsteller von Bedeutung: eine Ungunst, die an sich schon genügte, der Erhaltung von des Meisters Andenken entgegenzuwirken.

Was des Vasari eigene Erzählung anlangt, so kann auch sie als Bericht eines Zeitgenossen nicht gelten, wenn er gleich wenigstens zweiundzwanzig Jahre zählte, als Correggio starb. Denn er lebte nicht mit ihm, kannte nichts von seiner Umgebung, und seine Erzählung ist hier mehr als je ein loses Gewebe von Notizen und Märchen. Keiner also der eigentlichen Zeitgenossen nennt des Meisters Namen. Schon Scannelli, ein Kunstschriftsteller des 17. Jahrhunderts, der uns noch öfter begegnen wird, klagt, daß die Trefflichkeit des Antonio von dem dichten Rauch seines armseligen Zustandes nicht wenig verdunkelt und den vornehmsten Schriftstellern unbekannt sei.

Correggio selber hat von seiner Hand, außer einigen Vertragszusätzen und unterzeichneten Quittungen, nichts hinterlassen, weder Briefe noch Schriften. Die großen Ereignisse der Zeit berührten ihn nicht; mit den hervorragenden Männern, welche damals die Geschicke Italiens bestimmten oder doch in weiteren Kreisen von Einfluß waren, stand er in keinerlei Verbindung. Zwar hat er höchst wahrscheinlich für Federigo Gonzaga von Mantua gearbeitet, doch ohne deßhalb zu ihm in eines jener Verhältnisse zu treten, wie sie damals zwischen Fürsten und Künstlern oder Gelehrten so häufig waren. Selbst zu den Herren seiner Vaterstadt hatte er nur lose Beziehungen. Man weiß nur von Einer Ehrenbezeugung, die sie ihm gegen das Ende seines Lebens erwiesen; und ob sie ihm überhaupt je Aufträge gegeben, bleibt ungewiß. Wol ist uns ein Brief der begabten Veronica Gambara, der Gemalin von Giberto da Correggio, dem Herrn des kleinen Länd-

chens, an Beatrice d'Este, Marchesa von Mantua, vom 3. September 1528 erhalten, darin sich eine hohe Bewunderung des Meisters ausspricht. Allein, was auch der Grund gewesen sein mag, seine Herren haben jedenfalls versäumt, von seinen Talenten einen nennenswerthen Gebrauch zu machen. Auch mit den großen Meistern, obschon ihr vollkommen ebenbürtiger Zeitgenosse, hat Allegri nicht verkehrt. Es scheint, daß er nur Giulio Romano, der von Federigo Gonzaga zu Mantua viel beschäftigt wurde und auf seinen Reisen wol öfters Parma berührte, daselbst kennen gelernt, diese Bekanntschaft aber keine weiteren Folgen hatte. Es ist bezeichnend, daß die einzige öffentliche Anerkennung, welche dem Künstler zu Theil wurde, in dem Diplom bestand, mit welchem ihn die Brüderschaft der Benediktiner zu Parma in ihre Laiengenossenschaft aufnahm[6]). Eine Ehre, welche allerdings auch Torquato Tasso erfuhr und die nur denen erwiesen wurde, die sich um die Brüderschaft besonders verdient gemacht hatten. Dagegen wußten nicht einmal die Bewohner Parma's, was sie an dem Meister hatten, der in ihren Mauern seine vornehmsten Werke hinterlassen. Wie sie eines derselben schon bei seinen Lebzeiten aufnahmen, werden wir später sehen. Daß sie ihn aber noch weniger nach seinem Tode zu schätzen verstanden und kaum mehr nach ihm und seinen Bildern frugen, bekundet deutlich ein Brief des Annibale Caracci an seinen Oheim Lodovico, datirt von Parma 28. April 1580. Darin heißt es: „Ich könnte verrückt werden und weinen darüber, wenn ich mir das Unglück des armen Antonio nur vorstelle. Ein so großer Mensch, und hier zu Grunde zu gehen, in einem Lande, wo er nicht verstanden, nicht zu den Sternen erhoben wurde, hier elend sterben zu müssen." Freilich hatten, wie Annibale schon vorher bemerkt, die Parmesaner damals wenigstens

---

6) »Meretur vostrae devotionis affectus ac piae intentionis fervor....., ut vos inter singulares nostrae Congregationis devotos ascribamus.« S. die Urkunde bei Tiraboschi, Biblioteca Modenese. Modena 1786. VI. 263.

nur Sinn für Essen, Trinken und Liebschaften. Ob Allegri wirklich unglücklich gewesen, ist eine andere Frage. Daß er aber unter den Einwohnern von Parma so wenig, wie nach seinen Werken, nach seinem Leben und Schicksal bekannt war, geht schon daraus hervor, daß Caracci meinte, er sei in Parma gestorben. Ein Irrthum, der doch zu allererst eben dort seine Berichtigung hätte finden sollen. —

Begreiflich, daß ein so stilles, in engem Kreise beschlossenes Leben, von den Zeitgenossen kaum beachtet und bald ganz vergessen, jetzt kaum in seinen Hauptmomenten aus dürftigen Urkunden herzustellen ist. Alles traf zusammen, dies abgelegene Dasein in ein immer tieferes Dunkel zu hüllen. Die Laufbahn des Künstlers enthielt kein Ereigniß, welches tiefer in sein Schicksal eingegriffen, dem Gange desselben eine neue und besondere Richtung gegeben hätte. Andrerseits hatten offenbar die verschiedenen Wendungen seines Lebens eben so wenig einen tieferen Einfluß auf seine künstlerische Wirksamkeit. Daher fällt auch von dieser, den Erzeugnissen, die uns von ihr, den Nachrichten, welche uns über sie erhalten sind, kaum ein Licht auf jenes, auf des Meisters Leben. Zudem ist Correggio über die nächsten Gränzen seiner Heimat, die abseits lag von den großen Mittelpunkten der italienischen Kultur, kaum hinausgekommen. Die Vermuthungen, er sei in Bologna und Rom gewesen, sind unbegründet; es spricht vielmehr, wie sich zeigen wird, Alles dagegen. Daher wußten die Zeitgenossen, wenn er auch als Künstler zu einem gewissen Ruf kam, so gut wie nichts von seiner Person und den Wandlungen seines Daseins. Und als man endlich darnach frug, da waren Leben und Persönlichkeit in tiefen Schatten zurückgetreten.

Um so mehr aber ließ man Beide nun im Zwielichte der Sagen spielen. Namentlich hat Vasari, da er von dem wirklichen Verlaufe desselben nichts zu berichten wußte, mit Zügen es ausgestattet, die zwei Jahrhunderte lang die Person und das Schicksal des Meisters in ganz verkehrter Beleuchtung gezeigt haben. In seiner Schilderung

erscheint Correggio als ein Mann von zaghafter Gemüthsart, der zudem, obschon von einer gewissen Gutherzigkeit, an der Last der gewöhnlichen Leidenschaften zu seinem eigenen Schaden schwerer getragen habe, als sich zieme. Weil er arm gewesen, habe er mit fortgesetzter Anstrengung und Beschwerde arbeiten müssen, um seine Familie zu erhalten; daher auch ohne Unterlaß zu sparen gesucht, und so sei er schließlich so geizig geworden wie nur möglich. Daran knüpft dann Vasari das bekannte Märchen von seinem Tode. Es sei ihm, so erzähle man sich, in Parma eine Zahlung von 60 Scudi in Kupfermünze gemacht worden, damit beladen sei er nach Correggio zu Fuße gegangen; und da er unterwegs bei großer Hitze einen kühlen Trunk Wasser genommen, habe er sich ein heftiges Fieber zugezogen, von dem er nicht wieder aufgestanden. Wie albern ein solches Märchen an sich schon ist, ist mit Recht bemerkt worden: eine solche Summe in Kupfer, die wol einer Last von drei bis vier Centnern gleich gewesen wäre, zu schleppen, dazu hätte es eines Goliath bedurft.

In Folge der Anekdoten Vasari's war bald das Unglück des Malers eine ausgemachte Sache. Scannelli, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts es sich sehr angelegen sein ließ, Correggio als den größten Meistern ebenbürtig zu verherrlichen, ergreift zugleich jede Gelegenheit, von seinem Elend und seinem armseligen Leben zu sprechen, um von dieser dunklen Folie das Licht des Genius um so glänzender abzuheben. Doch mag er wirklich daran geglaubt haben; entgegenlautende Nachrichten waren nicht vorhanden, und auch Annibale Caracci scheint der gleichen Ueberzeugung gewesen zu sein. Noch mehr ist weiterhin die Fabel von der Armuth Correggio's ausgeschmückt worden. Die Wohnung des Malers, so versicherte ein Giuseppe Bigellini in einem Briefe datirt von Correggio, 10. März 1688 [7]), sei vielmehr die Hütte eines Bettlers gewesen; worauf dann

[7]) G. G. Bottari, Raccolta di Lettere sulla Pittura etc. Milano 1822—25. III. 499.

Linguet in seinen Annalen erzählt, daß Allegri in einem Dorfe vor Elend umgekommen sei und nach seinem Tode der Hunger noch seine Kinder gepeinigt habe. Fernerhin wußte ein gewisser Pater Sebastiano Resta von Mailand, der sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts viel mit dem Künstler zu schaffen machte, die Sage von Correggio's Armuth mit allerhand neuen Erzählungen lebendig zu erhalten. Neuerdings hat sich bekanntlich die Romantik dieses rührenden Konfliktes einer großen Künstlerseele mit dem Elend bemächtigt, und Oehlenschläger in seinem Trauerspiele Correggio (1816) aus der Mischung jener Anekdoten mit eigenen Zuthaten von der krassesten Unwahrscheinlichkeit ein so jämmerliches Zerrbild von des Meisters Leben und Wirken zu Wege gebracht, daß von dem Original auch nicht der kleinste Zug geblieben ist.

Uebrigens trat schon Anfangs des 18. Jahrhunderts gegen jene Fabeln ein natürlicher Rückschlag ein. So suchte Gherardo Brunorio, der zu jener Zeit Nachforschungen nach dem Meister anstellte, seine Abkunft aus einem reichen und vornehmen Hause abzuleiten, während bald darauf ein Geschichtschreiber von Reggio[8]) schon einen ganzen Stammbaum dieses Hauses bereit hatte. Darnach wäre Correggio einer alten Familie von Campagnola im Gebiete von Correggio entsprossen, welche dort als Lehen ein Schloß besessen. Allerdings kommen dort Allegri vor; allein der Literarhistoriker Tiraboschi hat nachgewiesen, daß diese mit der Familie des Malers nichts zu schaffen gehabt, und in seinen Notizen über die Künstler des Staates Modena den richtigen Stammbaum derselben gegeben.

In Wahrheit lebte Correggio, wenn auch nicht in reichen, doch in ganz guten Verhältnissen. Zudem wurden seine Arbeiten im Durchschnitt nicht schlechter bezahlt, als diejenigen seiner namhafteren Zeitgenossen; in einem Briefe an den oben erwähnten Brunorio vom 29. März 1716

---

[8]) Taccoli, Memorie storiche di Reggio. Carpi 1769. III. 495.

bemerkt sogar Gio. Ant. Grassetti, damals Bibliothekar in Modena, daß insbesondere von Privatpersonen kein Maler zu jener Zeit höher bezahlt worden sei, als Correggio. Durchgängig scheint dies freilich nicht richtig. Die allgemeinen Verhältnisse, der Wolstand der Bevölkerung, der ganze Zuschnitt des Lebens, unter denen Correggio seine Kunst ausübte, waren doch klein und bescheiden; auch gab der Maler in manchen Fällen — falls nicht auch hier die Berichte auf Märchen beruhen — seine obschon mit gleicher Sorgfalt ausgeführten kleineren Bilder um geringe Preise her und ließ sich in anderen Fällen mit einem Zusatze von Lebensmitteln zum baaren Gelde abfinden. Man hat daraus schließen wollen, daß Allegri, indem er solche Vergütungen sich ausbedungen, sich als trefflichen Hausvater erwiesen. Doch ist es weit wahrscheinlicher, daß zumeist der Besteller diesen Modus der Bezahlung angeboten habe. Es waren keine großen Herren, noch reiche florentinische Kaufleute, für welche der Künstler arbeitete. Daß er dennoch mit seinem Verdienst nicht bloß auskam, sondern auch noch etwas erübrigte, geht schon aus den zwei Ankäufen von Grundstücken hervor, die er in den Jahren 1530 und 1533 offenbar aus seinen Ersparnissen machte. Davon und von seinem Vermögen überhaupt wird noch die Rede sein.

Wie übrigens jenes Märchen von seiner Armuth entstanden, erklärt sich leicht. In welchem Dunkel auch sein Leben lag, der Maler war zu hervorragend, als daß er ganz hätte in Vergessenheit gerathen können. Daß er auch den gleichzeitigen Künstlern, die seine Werke kennen lernten, eine ungewöhnliche Anerkennung abzwang, ist unzweifelhaft. Ein Zeugniß dafür, das der schon erwähnte Seb. Resta in einem seiner Briefe [9]) beibringt, ist freilich mehr als verdächtig; darin erzählt er von der Bewunderung des Giulio Romano sowol als Tizian's, der im Jahre 1530 auf seiner Reise nach Bologna

---

[9]) Bottari, Raccolta etc. III. 497.

zu Kaiser Karl V. zu Parma in der Kirche S. Giovanni die Malereien des Meisters gesehen und sie sehr gepriesen habe. Resta hat zu dieser Angabe wahrscheinlich den Bericht eines älteren Gewährsmannes [10]) benützt, dessen historische Glaubwürdigkeit ebenfalls fraglich ist, und dieselbe dann nach seiner Art mit anekdotenhaften Zügen weiter ausgestattet. Verdächtig sind überhaupt, wie wir noch sehen werden, alle Berichte des Mannes, der es sich zu einer Art Lebensaufgabe gemacht hatte, dem Meister endlich zu seinem verdienten Ruhme zu verhelfen, und in der Wahl der Mittel hiezu keineswegs bedenklich war. So viel sich ersehen läßt, beruht jene Mittheilung auf bloßen Vermuthungen. Schwerer aber fällt hier die Stimme Vasari's in's Gewicht.

Von den Werken Correggio's wußte derselbe jedenfalls weit mehr, als von seinem Leben, wenn ihm auch unter Anderem der grobe Irrthum begegnet ist, Hauptwerke des Meisters bezüglich der Ortsbestimmung zu verwechseln. Dessen Malereien zu Parma und zu Modena hat er wiederholt gesehen. Das erste Mal, wie er in seinem eigenen Leben meldet, als er auf seiner ersten Kunstreise im Jahre 1542 von Florenz nach Venedig „in wenigen Tagen" die Kunstwerke von Modena und Parma, von Mantua und Verona sah; das andere Mal auf einer Reise „nach Modena, wo er viele Werke von Correggio gesehen, und nach Reggio und Parma, wo er sich zwei Tage aufgehalten" habe [11]). Nun war freilich seiner eigenen Anschauung und Kunstweise, die durchaus florentinisch-römischen Ursprungs ist, die Eigenthümlichkeit des Meisters von Parma eher fremd und entgegen; daher er denn in der Würdigung desselben sich in Widersprüche verwickelt. Auch hatten jene kurzen Reisen doch nicht ausgereicht, ihn gründlich mit der Kunstweise

---

[10]) Fr. Scannelli, Microcosmo della Pittura. Cesena 1657. p. 20.

[11]) Nach einem Briefe an Raffaello Borghini vom 9. Mai 1566; s. Gaye, Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI. Firenze 1839—40. III. 214.

Correggio's bekannt zu machen: wofür man den deutlichen Beweis mit Recht darin gefunden, daß Vasari einige Handzeichnungen seiner Sammlung dem Correggio zugeschrieben, da sie doch eine ganz andere Hand bekunden [12]). Allein so viel muß man dem Künstlerauge Vasari's lassen, daß er das Große und Aechte auch in einer fremden Art anzuerkennen wußte. Weit werden schließlich die Anstände, welche er äußert, von seiner Bewunderung überwogen. Wenngleich sich diese öfters an einzelne kleinere Züge heftet, so spricht sie doch auch rückhaltlos über die Größe des Meisters im Ganzen sich aus.

Und darin offenbar theilte Vasari die Ansicht von zeitgenössischen Meistern. Er bemerkt ausdrücklich: „Noch viel ließe sich von den Werken des Antonio sagen, allein da unter den ausgezeichneten Männern unserer Kunst Alles, was man von ihm sieht, als göttlich bewundert wird, werde ich mich nicht weiter dabei aufhalten". Ob freilich die Meister, welche als Zeitgenossen Correggio's in Florenz und Rom an der Spitze der Kunst standen, ob insbesondere Rafael und Michelangelo Werke von ihm kannten, ist mehr als zweifelhaft; denn dorthin gelangte nichts von seinen Arbeiten, weder bei seinen Lebzeiten, noch bald nach seinem Tode. Sein Ruf in den dortigen Künstlerkreisen konnte nur durch solche verbreitet sein, welche auf ihren Reisen Malereien von ihm zu Gesicht bekommen hatten. Und dies war der Fall; freilich, wenn wir vorerst von Giulio Romano absehen, erst nach seinem Tode. Vasari erzählt besonders von Girolamo da Carpi. Dieser habe bei seinem Aufenthalt in Bologna im Hause des Grafen Ercolani ein Bild von Correggio (Christus, welcher der Maria Magdalena erscheint) gesehen; so tiefen Eindruck habe dasselbe auf ihn gemacht, daß er, nicht zufrieden, davon eine Kopie zu haben, sich nach Modena begeben, um andere Werke des Meisters kennen zu lernen.

---

[12]) Mariette, Description du Cabinet de feu M. Crozat. Paris 1741. p. 35.

Auch dort habe er, noch mehr von Bewunderung und Staunen ergriffen, Bilder des Correggio kopirt und sei dann weiter gezogen nach Parma, da er vernommen, daß sich daselbst Malereien von ihm befänden. Diese Mittheilungen hatte Vasari von Girolamo selber, der sich im Jahre 1550 gleichzeitig mit ihm zu Rom befand, damals von Papst Julius III. zum Aufseher über die Bauten im Belvedere ernannt. Jenen Aufenthalt in Bologna, der für seine Kunst entscheidend wurde, und die darauf folgenden Reisen muß derselbe, im Anfange des Jahrhunderts geboren, in seiner Jugend oder doch im frühen Mannesalter gemacht haben; denn er war dorthin gezogen, um sich vom bloßen Schildermaler, der er bei seinem Vater bleiben sollte, zum Künstler auszubilden. Sehr bald also nach dem Tode Correggio's hat er dessen Bilder in Modena und Parma gesehen; denn daß er diesen selbst nicht gekannt, geht deutlich aus seiner Biographie bei Vasari hervor. Unzweifelhaft hat dann Girolamo viel dazu beigetragen, den Ruhm des Meisters in Rom zu verbreiten, wobei nur zu bemerken, daß schon damals ein Bild desselben über das Gebiet seiner Thätigkeit hinaus nach Bologna gekommen war. Außerdem erzählt Vasari von Giulio Romano: dieser habe bekannt, nachdem er des Meisters Danae und seine Leda gesehen, er wisse keine Malerei, die dieser gleichkomme. Wie schon bemerkt, die Künstler können sich persönlich wol gekannt haben, wenn auch das Verhältniß nicht weiter führte. Der Erstere kam, von Federigo Gonzaga gerufen, 1524 nach Mantua und nahm dort für lange Jahre seinen Wohnsitz; im März 1540 stand er dann mit den Bauaufsehern der Steccata zu Parma in Unterhandlung, um Zeichnungen zu Malereien in dieser Kirche zu liefern. Wahrscheinlich war er schon früher von Mantua aus in Parma gewesen und mit Correggio zusammengetroffen. Jedenfalls scheint er dessen Malereien zu Parma gesehen zu haben; deren Einflüsse sind in seinen Werken im Palazzo del Te an ganz bestimmten Zügen wiederzuerkennen. — Ob Tizian ebenfalls jene Malereien, und

zwar schon im Jahre 1530 gesehen, muß dahingestellt bleiben; von der darauf bezüglichen Anekdote wird noch die Rede sein.

Vasari gedenkt übrigens an mehr als einer Stelle der hohen Anerkennung, welche Correggio unter den Künstlern fand. Seine Biographie schließt er mit einem lateinischen Epigramm, welches ein florentinischer Edelmann, Fabio Segni, auf Ansuchen „aller Maler" zu Ehren des Meisters gedichtet habe. Schon in diesen Distichen wird Correggio als „Maler der Grazien" gepriesen, eine Bezeichnung, von der bekanntlich das 18. und 19. Jahrhundert bis zum Ueberdruß Gebrauch gemacht haben. Zugleich wird auf seinen frühen Tod angespielt. Noch bei des Meisters Lebzeiten flehen die Charitinnen zum Jupiter, nur Er solle sie malen dürfen; Jupiter erhört die Bitte und erhebt plötzlich „den Jüngling" zu den Gestirnen, damit er die nackten Göttinnen schaue und um so besser sie darstelle [13]). Dem war in der

---

[13]) Hujus cum regeret mortales spiritus artus
Pictoris, Charites supplicuere Jovi.
Non alia pingi dextra, Pater alme, rogamus:
Hunc praeter, nulli pingere nos liceat.
Annuit his votis summi regnator Olympi,
Et juvenem subito sydera ad alta tulit,
Ut posset melius Charitum simulacra referre
Praesens, et nudas cerneret inde Deas.

Der Seltsamkeit halber mag hier die Verdeutschung stehen, welche Sandrart (Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlereykünste. Nürnberg 1675) von diesen Versen gegeben hat:

Als zu Correggio Anton im Leben war
erschiene vor dem Thron des Jupiters die Schaar
der edlen Gratien mit einer Bitt: Sie sprachen:
Ach Vatter, laß uns doch von keinem Mahler machen
als von des Antons Hand: Der Schluß ward fest gemacht,
und Anton bald darauf ins Himmels Schloß gebracht.
Und weil er dann nun hat die Götter bloß gesehen,
so kan vor seiner Kunst kein Künstler mehr bestehen.

Plumper läßt sich wol die leichte Anmuth, welche sich dem lateinischen Epigramm nicht absprechen läßt, nicht wiedergeben, davon abgesehen, daß der Sinn des letzten

ersten Ausgabe von Vasari's Werk noch ein zweites Epigramm hinzugefügt, das mit dem Distichon schloß:

Ihn bewundert die Heimat, bewundern der Po und die Alpen,
Und es umstehn sein Grab trauernd die Künstler zumal.

Das erhellt doch aus diesen einzelnen Zeugnissen: so Wenige auch den Maler von Angesicht kannten, so dunkel und widersprechend die dürftigen Nachrichten über ihn waren, durch Kenner hatte sich sein Ruf in weitere Künstlerkreise verbreitet, und in diesen zählte er schon bald nach seinem Tode unter die ersten Meister. Um so unbefangener dies Urtheil war, da zu keinem der große Maler in persönlicher Beziehung gestanden, um so wärmer war auch die Bewunderung.

Und nun ein solcher Mann, von keinem Fürsten beschützt, nur von Mönchen zu monumentalen Arbeiten berufen, auf ein kleines Gebiet Italiens sein Lebenlang beschränkt, persönlich nicht einmal gekannt —, das war ein ungewöhnliches Schauspiel. Ein so seltenes, daß man es sich gern noch seltsamer denken mochte. Der Grund eines so geringen und dunklen Daseins schien nur die Beschränktheit einer kleinbürgerlichen Existenz, die Armuth sein zu können, und sein Tod, da der Meister starb ohne die Gunst großer Erfolge und ohne den Ruhm öffentlicher Anerkennung, eine Folge dieses Elends. Indeß, die Armuth reichte nicht ganz aus, dies Schicksal zu erklären. Unbekannt war nicht, daß er doch viel beschäftigt gewesen und seine Bilder verkauft hatte; nur hatte er selber offenbar keinen Versuch gemacht, die engen Schranken seines Lebens und Wirkens zu erweitern. Er mußte also wol von ängstlicher Gemüthsart, in kleinen Gewohnheiten befangen, ja — geizig gewesen sein. Dieser letztere Vorwurf, den ihm Vasari — vielleicht nach Hörensagen — gemacht und womit er nicht bloß sein

---

Distichons gar nicht getroffen ist. Der Poet spricht es nicht ohne Feinheit aus, daß die eigentliche Heimat des Meisters bei den Göttinnen des Reizes sei; und freilich verstand den Maler die schwerfällige deutsche Kunst zu Sandrart's Zeit ebenso wenig, als dieser das Epigramm.

Leben, sondern auch seinen Charakter in ein falsches Licht gesetzt hat, ist durch nichts begründet. Schon Mengs hat bemerkt, wie dieser Erzählung die eigenen Bilder des Meisters widersprechen, indem das Material, was er zu seiner Malerei verwendete, durchaus von der besten, ja von kostbarer Art war. Das theure Ultramarin habe er fast in verschwenderischer Weise gebraucht, der feinsten Lacke und ebenso nur der besten Tafeln und Leinwand sich bedient. Die Anwendung so trefflicher Mittel mag dazu beigetragen haben, daß manche seiner Bilder fast in ihrem frischen Glanze erhalten scheinen. Er soll sogar bisweilen seine Gemälde mit Gold grundirt haben, um eine größere Lichtwirkung zu erzielen. Wie dem auch sein mag, jedenfalls war Correggio ein Meister, der sich nicht leicht genugthat und seine Bilder durchweg mit unermüdlicher Sorgfalt vollendete, selbst diejenigen, welche er aus irgend welchen Gründen für geringen Preis herzugeben dachte. Mit dem Geiz verträgt sich eine solche Art zu arbeiten nicht, und leicht sieht man, wie diese Eigenschaft in die Sage nur mit aufgenommen worden, um den vermeintlichen Tod zu erklären. Uebrigens hatte jene Fabel noch ihren besonderen Reiz durch den Kontrast: ein so großer Maler, der sich an einem Sack mit Kupfergeld todtschleppte!

Auch noch nach Vasari ist die Sage geschäftig gewesen, das Leben des Meisters mit einzelnen Zügen auszustatten. Dahin gehört jene bekannte Erzählung, die, soweit sich verfolgen läßt, zuerst der Pater Resta aufgebracht: bei einer Anwesenheit in Bologna habe Correggio vor dem Bilde der heil. Caecilia von Rafael (früher in der Kirche S. Giovanni a Monte) ausgerufen: „Auch ich bin Maler". Zur Zeit, da der Meister allenfalls in Bologna gewesen sein könnte, d. h. im Jünglingsalter, war die Caecilia noch gar nicht dort; überdies werden wir sehen, daß er höchst wahrscheinlich so wenig in Bologna wie in Rom gewesen ist. Möglich, daß die Fabel entstanden, indem man hinsichtlich der Komposition in einer Figur auf dem Bilde

der heil. Martha von Correggio eine Art von Wiederholung des Paulus auf der Caecilia des Rafael zu finden meinte. Der innere Grund aber für das Märchen liegt in dem Gegensatze der äußeren Lebensstellungen von Rafael und unserem Meister. Dieser sollte dem von Fürsten und Päpsten Gefeierten gegenüber doch auch seinen vollen Werth empfunden haben: je mehr er ein großes Werk Rafael's bewunderte, seines eigenen ebenbürtigen Talentes bewußt geworden sein. Dem ächten Genius sieht ein solcher Stolz am unpassenden Orte gar nicht gleich. Er lag überdem, wie wir sehen werden, nicht in der Art des Correggio.

Endlich haben sich noch durch Mißverständnisse und Irrthümer dem Leben des Meisters falsche Züge angehängt. Dahin gehört vor Allem, bei seiner Bildungsgeschichte, die Bezeichnung der verschiedenen Lehrer, die er gehabt haben soll. Weiterhin hat man ihm eine zweite Ehe angedichtet. Bald soll diese zweite Frau, nachdem ihm angeblich die erste 1526 gestorben, eine Giacopina von großer Schönheit gewesen sein, woran dann einer der späteren Biographen (Ratti) das Märchen einer unglücklichen Ehe knüpft; bald eine Mazzola, mit welcher Künstlerfamilie von Parma unser Allegri auch sonst in Verbindung gebracht wird. Jene erste Fassung des Irrthums entstand aus einem Versehen der Taufbücher von Parma, welche 1527 gelegentlich der Taufe eines der Kinder des Malers statt des wahren Namens der Frau, Girolama, den von Giacopina setzten. Die Unrichtigkeit dieser Angabe, welche dem eintragenden Schreiber zur Last fällt, ergibt sich schon aus dem Umstande, daß Girolama in notariellen Urkunden von 1528 als noch lebend erwähnt wird. Den zweiten Irrthum hat der sonst sehr gewissenhafte Tiraboschi unabsichtlich dem Benediktiner Maurizio Zappata aufgebürdet. Derselbe sollte in einer von ihm hinterlassenen lateinischen Handschrift über die Kirchen von Parma[14])

---

[14]) Gegenwärtig noch in der Bibliothek daselbst.

jene Girolama für eine Tochter des Pietro Ilario Mazzola ausgegeben haben. Nichts anderes aber berichtet Zappata, als daß sich Antonio zu Parma niedergelassen, dort geheiratet und von seiner Frau Hieronyma die und die Kinder gehabt habe.

So bald war in der That nach dem Tode Correggio's das Andenken seiner Persönlichkeit und seiner näheren Lebensumstände erloschen, daß Vasari, als er 1542, d. h. acht Jahre bloß nach dem Tode desselben, in Parma und Modena war, nichts Näheres mehr darüber erfahren konnte. Vasari berichtet auch, daß er sich vergeblich bemüht, ein Bildniß des Künstlers aufzutreiben; denn er selbst habe sich nicht gemalt, noch ein Anderer, da er so klein und bescheiden lebte. Dennoch fehlt es nicht an einer reichen Zahl von angeblichen Bildnissen des Meisters [15]. Kein einziges aber ist darunter, dessen Aechtheit beglaubigt oder auch nur wahrscheinlich wäre. Das Bild in der Sieneser Ausgabe des Vasari [16], das einigen Anspruch auf Aechtheit zu haben schien, ist nach einem Gemälde, das sich in einer Villa des Königs von Sardinien bei Turin, der sogen. Vigna della Regina, befand, aus der Galerie der Markgrafen von Monferrat stammte und angeblich nach einem in Parma befindlichen Originalbilde kopirt war. Es stellt einen Mann mittleren Alters vor, von vorn gesehen, mit langem und dichtem Bart. Lanzi las auf demselben die Aufschrift: Antonius Corrigius f. (also fecit); aber schon die Größe der Charaktere, darin dieselbe geschrieben war, bewies, daß damit nur die dargestellte Persönlichkeit bezeichnet sein sollte. Von diesem Bilde erhielt Michele Antonioli, ein fleißiger Geschichtsforscher von Correggio, der sich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts viel mit dem Meister beschäftigte, durch Tiraboschi eine Kopie, wonach er das Bild für das Porträt eines Priesters Antonio Correggio, Rektors von

---

15) S. das Verzeichniß der gestochenen Bildnisse im zweiten Theil.

16) Von Della Valle, 1791—1794.

S. Martino, erklärte. Dieses vermeintliche Porträt scheint zu verschiedenen Nachbildungen im Stich benutzt worden zu sein. Ein anderes Bildniß, nach einem Stiche des Bugatti, findet sich in zwei anderen Ausgaben des Vasari, sowie in der deutschen Uebersetzung [17]; es zeigt den Meister als einen schon etwas runzligen Kahlkopf in vorgebeugter Haltung. Welches Original der Stecher Bugatti vor Augen hatte, wissen wir nicht; nach Lanzi hätte er eine Zeichnung kopirt, die sich in der sogen. Galleria portatile des Seb. Resta befand, einer Sammlung, die in die ambrosianische Bibliothek zu Mailand übergegangen ist. Auch Pungileoni berichtet, daß der Kopf in dieser Zeichnung mit dem Stiche von Bugatti übereinstimme. Das Blatt, die Familie des Correggio genannt, zeigt einen kahlköpfigen Mann und eine Frau mit vier Kindern, drei Knaben und ein Mädchen, welche barfuß und ärmlich gekleidet sind. Das paßte freilich in die Pläne des Pater Resta, der auf jede Weise das Interesse für Correggio zu wecken suchte. Allein dieser hatte umgekehrt drei Töchter und einen Sohn und starb schon im vierzigsten Jahre, konnte also weder auf Runzeln noch auf einen Kahlkopf Anspruch machen. Viel Aehnlichkeit mit dem Typus dieser Bildnisse hat dasjenige der Bologneser Vasari-Ausgabe (1648—1653), in Holz geschnitten. Dasselbe ist wahrscheinlich nach dem früher in der Florentiner Pitti-Galerie befindlichen Bilde auf Papier, darnach eine 1779 Correggio zu Ehren geschlagene Kupfermünze von Zenobio Weber geschnitten ist. — Das den Schriften von Ratti und Mengs über Correggio [18] beigegebene Porträt ist sehr wahrscheinlich nach einem Gemälde des Dosso Dossi, das sich früher in Genua befand und dann nach Eng-

---

[17] Ausgabe des Gio. Bottari, Rom 1759; Florentiner Ausgabe 1767 f.; Uebersetzung von L. Schorn und E. Förster, Stuttgart und Tübingen 1832 f.

[18] C. G. Ratti, Notice storiche sincere intorno la Vita e le Opere del celebre Pittore Antonio Allegri da Correggio. Finale 1781. — A. R. Mengs, Opere pubblicate da G. N. Azara. Roma 1787.

land gekommen ist. Es ist allerdings möglich, daß Dosso Dossi in Mantua mit Correggio zusammengetroffen, doch fehlt dafür jede Bürgschaft. Auf der Rückseite befindet sich, nach dem Berichte des Ratti, der eine Kopie davon fertigte, die Inschrift: Retratto de Maestro Antonio da Correggio, fatto per mano de Dosso Dossi; aber es ist sehr zweifelhaft, ob diese Inschrift alt und ächt, und wenn sie ächt, ob damit unser Meister oder nicht vielmehr der Miniator Antonio Bernieri da Correggio, der auch sonst bisweilen mit jenem verwechselt worden, gemeint ist[19]. Möglich, daß das Bildniß dasselbe ist, das in Correggio 1638 mit dem Nachlasse des Grafen Girolamo Bernieri in den Besitz des Predigerordens überging. — Auch im Dom zu Parma wird eine Figur in den Fresken des Lattanzio Gambara, der daselbst von 1568—1573 arbeitete, der Profilkopf eines Greises in weißem Gewande, über dem Portal im Hauptschiffe, für das Bildniß Correggio's ausgegeben. Allein Gambara ist Ein Jahr vor dem Tode des Letzteren geboren, und wenn er denselben mit jenem Bilde wirklich hat darstellen wollen, so bleibt immer noch die Frage nach dem Originale, das er vor sich gehabt hätte. Mit gleicher Willkür ist ein mit der Feder gezeichneter Kopf vor einem Bande mit Kupferstichen nach Correggio's Werken, der sich in der Bibliothek zu Parma befindet, mit seinem Namen bezeichnet. Noch findet sich in dem alten Originalverzeichnisse der Galerie Farnese zu Parma ein „Bildniß des Correggio" also angeführt: „Ein Mann mit schwarzem Bart und schwarz gekleidet, mit Spitzenkragen"; das Bild ist verschollen. Tiraboschi endlich erwähnt ein Porträt im Besitze des Herrn Giuliani zu Modena, das auch gestochen worden, zweifelt aber selbst stark an der Aechtheit desselben[20]. Noch weniger glaubwürdig sind

---

[19] Eine Kopie dieses Porträts befand sich in der Galerie Bodoniana zu Parma; darnach ist das dem Werke von Pungileoni vorgesetzte Medaillonbildniß gestochen.

[20] Mit der offenbar apokryphen Inschrift: Imago sui a se ipso, und darunter: Antonio Allegri da Correggio d'an. 31.

die übrigen im zweiten Theil angeführten, nach angeblichen Originalen gestochenen Bildnisse. —

Vasari war sicher darin recht berichtet, daß von Correggio weder er selbst noch ein Anderer ein Bildniß gemalt habe. Erst geraume Zeit nach seinem Tode, als sich das Andenken des Meisters in weiteren Kreisen erneuerte, erwachte das Bedürfniß sich seine Züge zu vergegenwärtigen; und nun wußte man auf die eine oder andere Weise sein Porträt zu finden oder zu machen. Zu seinen Lebzeiten war sein Ansehen nicht verbreitet genug, er selber zu vereinsamt, als daß sich ein namhafter Kunstgenosse gefunden hätte, sein Bild der Mit- und Nachwelt zu überliefern. Und sich selbst zu porträtiren, dazu war er, wie Vasari bemerkt, zu bescheiden, hielt zu geringe Stücke auf sich selbst.

Auch dafür freilich, ob diese Eigenschaft dem Meister wirklich zukam, haben wir keine geschichtliche Bürgschaft. Wußte Vasari so wenig von seinem äußeren Leben, so kannte er noch weniger die innere Persönlichkeit des Mannes. Die anderen Stimmen aber, welche sich im 16. und 17. Jahrhundert darüber haben vernehmen lassen, schöpften nur aus abgeleiteten Quellen, zum Theil aus Vasari selber, oder aus ungewisser mündlicher Ueberlieferung. Wer konnte von dem Wesen des Künstlers sichere Nachricht haben, über dessen Schicksale keine Kunde, von dem kein persönliches Zeugniß, kein Brief, nicht einmal ein Bildniß erhalten war?

Daher ist auch, was über Charakter und Gemüthsart des Correggio berichtet wird, nur mit Vorsicht aufzunehmen. Es beruht wol zumeist auf Schlüssen, die man aus der Eingeschränktheit seines Lebens gezogen; oder höchstens mag Vasari Einiges über ihn von Giulio Romano gehört haben, falls dieser wirklich den Meister persönlich gekannt hat. Also auch was uns von dessen Gemüthseigenschaften überliefert wird, muß auf seine innere Wahrheit genauer angesehen werden. Und zu einem ganz sicheren Ergebnisse ist auch bei

einer solchen Prüfung kaum zu gelangen. Denn es fehlt uns ja jedwede Nachricht, die uns in die Seele seiner Persönlichkeit einen unmittelbaren Einblick gewährte. Nur von manchen Umständen seiner Thätigkeit und äußern Existenz sind wir jetzt durch Urkunden genau unterrichtet. Und so bleibt uns nur übrig, von dem Charakter seiner Werke, jenen Thatsachen und den allgemeinen Umrißlinien seines Lebens auf sein Innenleben, seine Gemüthsart zurückzuschließen und daran die älteren Mittheilungen italienischer Schriftsteller zu prüfen.

Von seiner Bescheidenheit, seinem genügsamen Wesen berichtet auch Scannelli: „Ohne Ehrgeiz, von mäßigen Sinnen, stiller und gesetzter Art, verschmähte er es nicht ganz für sich zu leben, ohne sein Glück zu suchen in den großen Städten ferner Länder und bei Fürsten und Vornehmen". Es ist das nur die Ausführung des Zuges, den schon Vasari hervorgehoben: jener zurückgezogenen Art des Mannes, der „wenig aus sich machte und immer mit Wenigem sich begnügte". Bei den Großen sich geltend zu machen, ihre Gunst zu benutzen scheint Correggio nicht verstanden zu haben; auch hatte er wol nicht die Persönlichkeit, die zum näheren Verkehr mit vornehmen Herren selbst der hervorragende Künstler nicht entrathen kann. Nachdem er die Bilder für Federigo Gonzaga vollendet hatte — die Nachricht von dieser Bestellung als glaubwürdig angenommen —, war damit auch seine Beziehung zu dem Fürsten gelöst. Dieser kümmerte sich doch sonst viel um Kunst und Künstler, stand mit Tizian in vertraulicher, ja freundschaftlicher Verbindung, eröffnete dem Giulio Romano in Mantua das ausgedehnteste Feld für seine architektonische und malerische Thätigkeit und liebte, nach den Worten des Vasari, diesen Meister mehr, als sich sagen läßt. Ohne weitere Folgen scheinen dagegen die Aufträge geblieben zu sein, welche Correggio für Federigo ausgeführt hatte. Wol ist behauptet worden, daß dieser den Maler, um ihm seine besondere Anerkennung zu bezeugen, zum „Cavaliere" gemacht habe. Diese Nachricht wollte der französische Stecher Ravenet,

welcher sich eigens des Correggio halber nach Parma begeben und auch eine Biographie desselben im Sinne hatte, von dem Grafen Gastone della Torre di Rezzonico haben, der seinerseits dem Leben des Künstlers nachforschte und aus „sicheren Dokumenten" von jenem Umstande Kenntniß haben wollte. Allein diese Erzählung, durch nichts verbürgt, ist schon an sich höchst unwahrscheinlich. Gonzaga scheint sich um den Meister, nachdem die Bilder abgeliefert waren, nicht weiter gekümmert zu haben; obwol dieselben zum Geschenk für Karl V. bestimmt gewesen und schon darin sich kundgab, wie hoch der Maler geschätzt war. Es spricht vielmehr Alles dafür, daß Correggio nach Vollendung dieser Arbeiten, die einige Jahre vor seinen Tod fiel, überhaupt nur noch wenige Bestellungen erhalten.

Darin hat Vasari wol das Richtige getroffen: der Meister war im Verkehr mit der Welt zaghaft, er selber strebte über die engen Grenzen seines Lebens und seiner Wirksamkeit nicht hinaus. Nichts ist bei ihm von dem Wanderleben, das die hervorragenden Künstler der damaligen Zeit kennzeichnet; auf den Umkreis weniger Meilen, zwischen Correggio, Mantua, Parma, Modena und Reggio beschränken sich seine Reisen. Alle seine Kräfte, alle seine Wünsche scheinen sich in der stillen, eingezogenen Ausübung seiner Kunst gesammelt zu haben. Bezeichnend ist auch und daher wenigstens zum Theil glaubhaft, was Vasari über die Art und Weise meldet, wie er dieselbe trieb. Er sei in der Kunst »malinconico« gewesen — d. h., richtig übersetzt, nicht schwermüthig, sondern sinnend und nachdenklich —, den Mühseligkeiten seines Berufes hingegeben und darauf aus, jede Schwierigkeit, welche es auch sei, zu finden und zu lösen. Und an einer anderen Stelle: er habe nicht geglaubt, seine Kunst, deren Schwierigkeiten er wol kannte, mit der Vollkommenheit zu üben, die er gerne erreicht hätte. Vasari's Aeußerung ist nicht so zu nehmen, als ob Correggio bei der Arbeit dumpfen Sinnes gewesen und in die Zweifel eines selbstquälerischen Grüblers sich verloren hätte. Gerade das Gegentheil liegt in

der Wirkung seiner Bilder ausgesprochen; denn in ihr verbindet sich eine ungebrochene Heiterkeit mit dem Reiz einer scheinbar mühlos in sich vollendeten Erscheinung. Gegen die Schnellfertigkeit, worauf sich Vasari und seine Zeitgenossen nicht wenig zu gute thaten, mußte natürlich die Sorgfalt, mit der Correggio zur freiesten Darstellung, aber erst nach Ueberwindung der größten Schwierigkeiten, gelangte, ernst und mühsam erscheinen. Allein allerdings, er nahm die Arbeit nicht leicht und wandte auf jede, indem er ein ihm deutlich vorschwebendes Ziel mit allen Mitteln verfolgte, mit unermüdlichem Fleiß alle seine Kräfte. Gerade dies bildet, wie sich zeigen wird, einen besonderen Zug seines künstlerischen Charakters: die Verbindung genialen Schaffens mit einer durchaus bewußten Berechnung und Verwendung aller Mittel.

Wie ernst es Correggio mit seiner Kunst meinte, dafür spricht noch eine andere Nachricht, die an sich glaubwürdig ist und wenn auch nicht von einem Zeitgenossen, doch von einem Schriftsteller und Maler des 16. Jahrhunderts herrührt. Eine Mittheilung, welche nicht aus Vasari stammt, wie sich auch aus der angehängten Anekdote über den Verkauf eines Bildes ergibt, deren später zu gedenken ist. Lomazzo schreibt also über ihn: „Vor Allem aber müssen wir des Antonio da Correggio gedenken, der gleich wie Apelles jeder Zeit die anderen Meister aufforderte, seine Malereien zu besprechen und zu tadeln (d. h. also zu kritisiren), obgleich sie vorzüglich und bewundernswerth waren, indem er die Ehrenbezeugung und Hochachtung Anderer fast als Spott aufnahm"[21]). Das ist in der Weise der Schriftsteller jener Zeit etwas stark aufgetragen; aber der Zug sieht dem Manne nicht ungleich, der in seiner Art immer die höchste Vollendung anstrebte und sich nicht leicht genug that. Uebrigens auch hier wieder der Zug einer übergroßen Bescheidenheit, der an äußerer Glaubwürdigkeit nun um

---

[21]) Idea del Tempio della Pittura. Milano 1589. p. 115.

so mehr gewinnt, als Lomazzo sicher aus einer anderen Quelle denn Vasari schöpfte. Eine gewisse Anerkennung fand wol der Meister; aber geschätzt, verehrt, bewundert zu werden, war er offenbar nicht gewöhnt, und wenig that die Mitwelt sein Selbstgefühl zu heben. —

Hier thut sich nun die Frage auf: ob dieses Mißverhältniß zwischen seiner hohen Begabung, deren er sich sicher bewußt gewesen, und dem eng begrenzten Gebiete seiner Thätigkeit, der knapp zugemessenen Anerkennung nicht doch auf sein Gemüth drückend zurückwirkte. Daß sein Ruhm nicht der Kraft entsprach, die er in sich fühlte, konnte ihn das nicht noch mehr eingeschüchtert, noch mehr in sich zurückgetrieben haben? Ihm konnte nicht verborgen sein, wie Rafael und Michelangelo, deren Namen ganz Italien erfüllten, damals zu Rom gefeiert wurden, von Päpsten und Fürsten die glänzendsten Aufträge erhielten, während er in Parma für Nonnen und Mönche zu malen hatte. Die naheliegende Vergleichung mit seinem eigenen Schicksal mochte leicht zu düstern Gedanken führen. Wie man auch Vasari's Worte nehmen mag, daß er den Meister nicht für glücklich gehalten, läßt sich deutlich herausfühlen. Auch darauf spielt der Biograph an, daß dem Künstler der Lohn nicht wurde, der ihm gebührte. Er bemerkt einmal: „Sicherlich war Antonio bei seinen Lebzeiten jeder Gunst und jeder Ehre werth, wie nach seinem Tode jedes mündlichen und schriftlichen Nachruhms". Daß er aber an „Gunst und Ehre" seinen großen Zeitgenossen nachstand, konnte er das nicht selbst empfunden haben? Und so wäre denkbar, jener Vermuthung, sein Mißgeschick wäre ihm zu Herzen gegangen, läge doch Etwas zu Grunde.

Einen anderen Zug noch fügt Vasari hinzu, der, wenn er wirklich im Wesen des Meisters lag, ihm manche trübe Stunde bereiten mußte. „Obgleich von natürlicher Güte, so sagt Vasari, betrübte er sich mehr als billig darüber, daß er die Lasten jener Leidenschaften trage, welche gewöhnlich die Menschen bedrängen"; d. h. daß er jenen Leidenschaften unterlag, welchen die meisten Menschen unterliegen.

Nur so kann die Stelle verstanden werden[22]. Doch ist, was Vasari näher mit dieser Aeußerung gemeint hat, nicht zu ermitteln. Daß er den Nachdruck auf die Leidenschaften und ihre schädliche Wirkung legen wollte, scheint sich schon aus dem Gegensatze zu ergeben, darin er diese Seite des Charakters mit der natürlichen Güte stellt. Er will wol sagen: Correggio sei mehr als billig von den Leidenschaften überwältigt worden und habe hinterher dies oder doch die Folgen beklagt, die er davon zu erleiden gehabt. Nichts in der That ist unwahrscheinlicher, wenn hier unter den gewöhnlichen Leidenschaften diejenigen der Sinne verstanden sein sollen. Eine auf Genuß angelegte und begierige Natur war Correggio sicher nicht; auch widerspräche dieser Zug der eigenen Schilderung Vasari's. Ganz falsch aber wäre es, von dem Reiz der sinnlichen Erscheinung, der sich in seinen Bildern findet, auf maßlose Sinnlichkeit im Menschen zurückzuschließen. Denn so groß und gewinnend jener Reiz ist, er geht ganz auf in der malerischen Schönheit und hat daher immer in seiner Wirkung ein ideales Element. So wenig er leidenschaftliches Verlangen erweckt, so wenig ist er einem solchen entsprungen. Und wäre der Meister Liebschaften, einem ausgelassenen Leben und etwa gar der Flasche ergeben gewesen, sicher wüßte die Sage davon Allerlei zu berichten. — Meint aber Vasari nur, daß Correggio den Druck der kleinen Leidenschaften des täglichen Lebens schwerer als nothwendig empfunden habe: so werden wir gleich sehen, wie auch einem solchen Charakterzuge die Eigenthümlichkeit des Künstlers widerspricht.

Doch man muß sich überhaupt hüten, Vasari's Worte allzu genau zu nehmen; weder ist er in seinen Ausdrücken immer glücklich, noch zeichnet er sich durch logische Gedankenverbindung aus. Mit jenen Betrachtungen über Charakter und Leben des Mannes wollte er wahr-

---

22) Sie lautet: »Ancora che e' fusse tirato da una bontà naturale, si affligeva nientedimanco più del dovere nel portare i pesi di quelle passioni che ordinariamente opprimono gli uomini.«

scheinlich nur dies Eine ausdrücken: an der Bürde eines dürftigen und mühsamen Lebens hat der arme Correggio in jeder Beziehung schwer getragen. Er zählt dann diese Leiden einzeln auf: zu seiner eigenen Beschwerde habe der Künstler für die Familie arbeiten müssen; menschliche Leidenschaften setzten ihm ohnedem zu (um so schlimmer, mochte der glücklichere Biograph denken, der das Leben ziemlich leicht nahm — um so schlimmer, da ihm die Noth auf dem Nacken saß); sogar seine Kunst machte er sich so schwer wie nur möglich. Und woher diese Meinung des Aretiners, der von dem inneren Wesen des Mannes höchstens durch Hörensagen wissen konnte? Weil er Schlüsse zog aus der äußern Lebenslage, wie sie aus der Ferne seinen Augen sich darstellte. Dem Schützling der Medici und einer Reihe von Päpsten mußte die Stille dieses kleinen Daseins, in dessen bürgerlichen Grenzen das Schicksal des Menschen wie die Laufbahn des Künstlers beschlossen blieb, kümmerlich, voll innerer und äußerer Bedrängnisse erscheinen.

In Wahrheit haben wir keinen Grund anzunehmen, weder daß Correggio den menschlichen Leidenschaften mehr als recht sich überlassen, noch daß er seine Lebenslage beklagt habe. War er von Natur aus bescheiden und genügsam, ein Zug, der ihm allgemein beigelegt wurde und die größte Wahrscheinlichkeit für sich hat —, so war er auch mit dem was ihm das Loos beschied und er selber erreichte zufrieden. Die genügsamen Naturen sind nicht unglücklich, noch aufgelegt zu dunklen Gedanken. Und wenn er ohne Ehrgeiz war, wie Scannelli hervorhebt, so vernahm er auch neidlos von den Erfolgen Rafael's und Michelangelo's.

Blicken wir in das Leben des Meisters mit einem Auge, das seine Werke gegenwärtig hat und aus ihnen ein Bild zu gewinnen sucht von dem Geiste, der sie geschaffen, halten wir diese Eindrücke zusammen mit dem Wenigen, was wir von seinen Lebensumständen wissen: so erhalten wir von seinem Wesen eine ganz andere Vor-

stellung, als sich durch die dunkel gefärbte Schilderung Vasari's allmälig verbreitet hat. Ein großes Talent, berufen aus neuer Anschauung Neues zu schaffen und also mit der Kraft des Genius ausgestattet; versehen mit allen Mitteln, die höchste Ausbildung, die ihm vergönnt ist zu erreichen; von keinen fremden Einflüssen beirrt, niemals von seiner Eigenthümlichkeit und dem ihr gesteckten Ziele abweichend (was sich z. B. von Rafael nicht sagen läßt); unabläßig bemüht, was er darzustellen unternimmt zu vollendeter Erscheinung zu bringen, und dies immer mit zweifellos glücklichem Ergebniß: so verwirklicht er, was energisch ausgesprochen in seiner Seele liegt, mit seltener Sicherheit und mit der Kraft einer ungebrochenen Natur, ohne Zwiespalt im Innern und ohne Kampf nach Außen. Womit unter solchen Umständen der Künstler sich hätte quälen sollen, ist nicht abzusehen. Und woran fehlte es im Grunde seinem äußeren Leben, seiner Stellung? Die größten Arbeiten, zu denen Parma sich aufschwang, fielen ihm zu; und während die Verhältnisse der zunehmenden Familie gut sich anließen, vermehrte sich zugleich sein Vermögen. Er konnte, auch wenn die Arbeitskraft nachließ, auf ein glückliches Alter vertrauen. Klein war allerdings der Umkreis seines Daseins, in dem so Großes geschaffen wurde. Allein er war trefflich ausgefüllt. Und der darin lebte, trachtete nicht darüber hinaus und fand in ihm offenbar ein bescheidenes Glück.

Zur völligen Gewißheit wird dies, wenn man von der Empfindungsweise, die aus seinen Schöpfungen spricht, auf die Stimmungen im Menschen zurückschließt. Bei keinem Meister hat man hiezu ein größeres Recht, als bei Correggio. Denn es ist fast durchweg dieselbe Tonart der Gefühle, welche aus seinen Werken klingt; und selbst wo er dem Gegenstande gemäß eine andere anschlagen muß, spielt diese dennoch in jene gewohnte hinüber. Unzweifelhaft, weil es der Ton seiner eigenen Natur war. Und niemals ist diese Gefühlsweise in's Gewaltsame gespannt, niemals aus Kämpfen mühsam errungen oder

widerstrebenden Umständen abgenöthigt, so daß sich, wie etwa beim Humoristen, voraussetzen ließe, sie stehe zugleich im Gegensatze zu einer dunkeln Kehrseite im Menschen. Sondern immer ist sie der spielende, unverkümmerte Erguß einer offenen und unbefangenen Natur. Wir werden sehen, wie die Werke Correggio's die ganze Tonleiter der fröhlichen Empfindungen durchlaufen, von der stillen Heiterkeit eines gleichmäßigen Glücks und dem holden Zauber sinnlichen Entzückens bis zu Lust und Jubel einer ausgelassenen Seligkeit. Es ist bezeichnend, daß Correggio unter allen Meistern zuerst es verstanden, das Lächeln einer stillen innerlichen Freude darzustellen, und so darzustellen, daß es den Beschauer zur Nachempfindung mitgewinnt. Das hatte schon Leonardo versucht, aber nicht erreicht; das Lächeln seiner Frauen (die freilich tiefere Naturen sind, als diejenigen unseres Meisters) hat immer etwas Starres, fast Befremdendes. Etwas von jenem glücklichen Lächeln mag auch in der Seele des Künstlers gelegen haben, wie auf seinem Leben ein Blick von dem milden, selbst alle Schatten durchleuchtenden Sonnenschein seiner Malerei.

Zweites Kapitel.

Die Urtheile der vergangenen Epochen über seine Kunst und sein Einfluß.

Beurtheilung des Vasari und deren Nachwirkung. — Würdigung des Meisters durch die Caracci. — Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert. — Neuere Forschungen.

Lange Zeit noch nach seinem Tode blieb das Dunkel über den Schicksalen und der Person des Meisters. Das 16. und 17. Jahrhundert, welche als Nachfolger unter dem unmittelbaren Einfluß der Cinquecentisten standen, behielten für deren Werke das lebhafteste Interesse; aber ihre Beziehung dazu war eine vorwiegend praktische, und von ihrer eigenen Kunstübung in Anspruch genommen, dachten sie nicht daran, nach den Verhältnissen und Lebensumständen der großen Meister zu forschen. So wiederholt Borghini[23]) nur die Angaben des Vasari; Armenini[24]) sogar dessen Irrthum hinsichtlich der Kuppelbilder in Parma. Und noch im 17. Jahrhundert wußte Scannelli, obwol er sich ausführlich über Correggio verbreitet, nicht das Geringste über ihn und sein Leben, sondern malte nur mit noch stärkeren Farben die Fabel seines Unglücks aus. Seine Mitthei-

[23]) Il Riposo, in cui si tratta della Pittura e della Scultura dei più illustri Professori antichi e moderni. Firenze 1584. pp. 374. 376.

[24]) De' veri Precetti della Pittura. Ravenna 1587. p. 55.

lungen sind nur insofern von Interesse, als sie uns über den Verbleib von mehreren Gemälden des Meisters im 17. Jahrhundert Auskunft geben. Scaramuccia[25]) berichtet nur über die bekannten Bilder zu Parma und Modena. Baldinucci[26]) erwähnt seiner nur beiläufig, da er z. B. bei Cesare Aretusi von dessen Kopien nach ihm spricht oder bei Federigo Barroccio von den Zeichnungen Correggio's, welche jener von Parma mit sich nahm. Und doch hatte sich derselbe zur Aufgabe gemacht, Vasari zu ergänzen und seine Irrthümer zu berichtigen; er hatte also auch auf seiner lombardischen Reise, die er eigens um die dortigen Schulen kennen zu lernen im Auftrage des Kardinals Leopold von Medici unternommen, über Correggio nichts erfahren können. In Parma selbst schien schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts dessen Gedächtniß so gut wie erloschen. Annibale Caracci vernahm dort nichts, wie schon bemerkt, was ihm die Falschheit der Vasari'schen Nachrichten aufgedeckt hätte. Ja, eine der größeren dortigen Arbeiten des Malers war derart vergessen, daß Caracci, der doch dessen Werken mit begeistertem Eifer nachging, nicht einmal von deren Existenz Kenntniß erhielt.

Der Schatten aber, der von Vasari's Schilderung auf den Menschen fiel, schien für eine Weile auch den Nachruhm des Künstlers zu verdunkeln. Bald nach seinem Tode, wie wir gesehen, stand dieser hoch in den Augen der einsichtigen Zeitgenossen; allmälig jedoch scheint der mehr oder minder leise Tadel, welchen der Aretiner seiner Bewunderung beimischt, sich weiter verbreitet und das Urtheil bestimmt zu haben. Ein Zeugniß dafür haben wir schon in Lod. Dolce gefunden. Auch die Anerkennung, welche ihm der schon genannte Lomazzo in seiner Abhandlung über die Malerei wider-

---

25) Le Finezze de' Pennelli Italiani. Perugia 1672.

26) Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in quà. Erste Ausgabe. Firenze 1681 f.

fahren läßt, ist nur eine bedingte; sie beschränkt sich auf den Koloristen, rühmt seine Lichtwirkungen, insbesondere diejenigen, wobei das Licht — welches Lomazzo „zweites Hauptlicht" nennt — von einer Figur im Bilde selber ausgeht, nennt ihn aber doch schließlich unter den Koloristen „mehr eigenthümlich als hervorragend"[27]. Und mehr noch: in seiner Schrift „Idee des Tempels der Malerei"[28], worin er in der allegorischen Weise seiner Zeit die sieben Grundsäulen bezeichnen will, welche den Tempel der Malerei tragen, und nach diesem Schema seine Theorie vorbringt, nennt er als diese Hauptstützen neben Mantegna, Leonardo, Rafael, Michelangelo und Tizian — noch Gaudenzio Ferrari und Polidoro da Caravaggio: zwei Künstler, die wenn auch in ihrer Art bedeutend doch keineswegs zu den bahnbrechenden Meistern gehören. Von Correggio ist kaum beiläufig die Rede. Hierin spielt freilich Willkür des Theoretikers mit; allein unseren Meister hätte er so nicht umgehen können, wenn diesem unter den Größten sein Platz schon gesichert gewesen wäre.

So hatte man sich allmälig daran gewöhnt, Correggio nur als Koloristen zu betrachten, worin dann Borghini allerdings so weit ging zu behaupten: man könne sagen, daß er im Kolorit alle Meister übertroffen habe. Von seiner Kunst im Uebrigen war kaum die Rede. Stellt man Vasari's Urtheile zusammen, so kommt man zu demselben Ergebniß. „Für gewiß läßt sich annehmen, sagt er einmal, daß kein Künstler besser mit den Farben umging, noch mit mehr Reiz und Relief gemalt hat, wie er". Und an einer anderen Stelle: „Der Malerei machte er ein großes Geschenk, indem er die Farben behandelte mit ächter Meisterschaft". Auch sonst rühmt er bei den einzelnen Werken die koloristische Ausführung, wie insbesondere bei der Madonna

---

27) Trattato della Pittura. Milano 1584. pp. 27. 211. 219. 228. An letzterer Stelle heißt es: »piu tosto singolar che raro«.

28) Idea del Tempio della Pittura. Milano 1589.

des heil. Hieronymus, welche überhaupt den Malern durch ihre wunderbare Färbung als nahezu unübertreffliche Leistung erschienen sei; zwei andere Gemälde, Die heil. Nacht und Christus am Oelberg, welche sich damals in Reggio befanden, erregten durch ihre besondere Lichtwirkung offenbar seine eigene rückhaltlose Bewunderung. Allein hinsichtlich der Auffassung der Form, der Zeichnung und der Komposition macht er allerlei, wenn auch nicht ganz offene Vorbehalte. „Wäre Antonio aus der Lombardei herausgekommen und in Rom gewesen, so hätte er Wunder gethan und Vielen zu schaffen gemacht, welche zu seiner Zeit für groß galten. Da seine Bilder so gut waren, ohne daß er antike noch gute moderne Werke gesehen, so ergibt sich von selbst, daß, wenn er diese gesehen hätte, er seine Arbeiten unendlich verbessert und dergestalt fortschreitend die höchste Stufe erreicht hätte". Das war es also, woran es ihm nach der Meinung Vasari's fehlte: Ausbildung nach der Antike und nach den Werken Rafael's und Michelangelo's, d. h. klassische Zeichnung und Behandlung der Form sowie Größe und Rythmus der Komposition. Wir werden später sehen, wie beide Anstände wenig am Platze waren, da Correggio von vornherein ein ganz anderes Ziel verfolgte. In gleichem Sinne läßt sich Vasari noch an einer anderen Stelle vernehmen. Hätte er nicht seine Werke so vortrefflich ausgeführt, seine Zeichnungen würden ihm unter den Künstlern nicht den Namen verschafft haben, welchen seine Bilder haben. Nun weiter: „Diese Kunst (d. h. die Malerei) ist so schwer und hat so viele Hauptseiten, daß Ein Meister sehr häufig sie nicht alle erreichen kann. Es giebt Viele, die göttlich gezeichnet haben, aber in der Färbung unvollkommen geblieben sind; und wieder andere haben bewundernswerth gemalt, aber nicht halb so gut gezeichnet. Das Alles hängt von dem Verständniß ab und von der Uebung, welche man sich in der Jugend erwirbt, der Eine im Zeichnen, der Andere im Malen. Weil man aber Alles lernt, um es in seinen Werken zu jener Vollkommenheit zu bringen, welche überall Zeichnung und Kolorit verbin-

det: so verdient deßwegen Correggio großes Lob, indem er den Gipfel der Vollkommenheit in den Werken erreicht hat, welche er in Oel und in Fresko gemalt". Diese letzte Schlußfolgerung, in ihrer unerwarteten Wendung fast komisch, ist charakteristisch nicht bloß für Vasari's Schreibweise, sondern insbesondere für sein Verhalten zu unserem Meister. Man erwartet: Correggio war zwar ein vortrefflicher Kolorist, allein auf die Zeichnung hat er sich nicht so sehr verstanden. Das mag jedoch Vasari nicht so offen aussprechen; er biegt wieder ein und hilft sich, indem er plötzlich von der Zeichnung schweigt und dem Meister die höchste Vollkommenheit zuspricht — wol verstanden, wie er freilich nur anzudeuten wagt, im Kolorit. Er fühlte wol auch, daß sich ihm jener Vorwurf so ohne Weiteres nicht machen lasse. Für seine Anschauung lag in dieser Kunst etwas Fremdes, ihre Auffassung der Form, ihre Darstellungsweise überhaupt war ihm ganz und gar ungewohnt; allein daß hier rein malerisch genommen das Höchste erreicht war, darüber hatte er keinen Zweifel. Was ihm außerdem große Achtung abzwang, war die feine und sorgsame Durchführung; um so größere, als er und seine Genossen auf diesen Vorzug für immer verzichten mußten. Jenes Urtheil aber, so schwankend es an sich ist, gab dann doch für die Nächstfolgenden den Ausschlag: Correggio war und blieb Kolorist — womit zugleich, aus dem damaligen Gesichtspunkt, seine Mängel ausgesprochen waren. Ohne Umschweife findet sich diese Meinung noch bei Sandrart ausgedrückt, der im Wesentlichen dem Vasari nachschreibt, hiebei aber jenen Schluß zieht, den Vasari scheinbar nicht ziehen mochte. Es heißt bei ihm: „Gewiß ist es, daß kein Mahler bässer mit den Farben umgehen können, oder mit so frölichem Wolstand, so glatt und vertrieben, lind, fleischig, und mit solcher Lieblichkeit, ja auch, daß keiner jemals so erhebt ohne Schatten, gemahlet, als eben dieser Antonio, und man also von ihm wol sagen kan, daß er das eine Haupt-Stuck der Mahlerey, nämlich das wol mahlen, mehr als alle andere verstanden, ob er dann schon im andern Haupt-Stuck, nämlich im Zeich-

nen, nicht so gut, als im wol mahlen gewesen, so wird doch nichts sein großes Lob hindern" u. s. f. [29]).

Auch sonst mag Vasari Schuld gewesen sein, daß man den Meister nicht in seiner ganzen Bedeutung, in seinem tiefen eigenthümlichen Werthe zu schätzen wußte. Vasari hielt sich, schon als Mann von Fach, dann auch aus jener Unfähigkeit, dem eigentlichen Wesen Correggio's beizukommen, mit seiner Bewunderung an einzelne besondere Züge. An den Fall der Gewänder, an das gewinnende Lächeln der kleinen Engel, an die köstlichen Landschaften, an die Verkürzungen — vor Allem aber an die natürliche und täuschende Behandlung der Haare, davon Vasari so hingerissen ist, daß er wiederholt darauf zu sprechen kommt. Das eine Mal hat es gar den Anschein, als ob hierin ein epochemachendes Verdienst des Correggio läge und ihm deßhalb insbesondere alle Maler Dank wissen müßten. Es heißt: „Er war Schuld, daß der Lombardei die Augen aufgingen (das will sagen: er zuerst hat die lombardischen Maler in die neue Manier eingeführt), wo dann so viele schöne Talente in der Malerei aufgetreten sind, indem sie seinen Spuren folgend rühmliche und denkwürdige Werke hervorgebracht haben; da er uns nämlich Haare, die doch so schwer darzustellen sind, mit so großer Leichtigkeit gemalt zeigte und uns lehrte, wie man das machen müsse; wofür ihm denn auch alle Maler ewigen Dank schuldig sind". Auch dies Haarlob, in diesem Zusammenhange, hat sein Komisches; es sieht aus, als ob des Meisters Art die Haare zu malen den Lombarden die Augen geöffnet hätte. Letzteres bezieht sich wol eher auf den vorhergehenden Ausspruch, der Correggio's malerische Meisterschaft überhaupt hervorhebt. Vasari fügte öfters seine Sätze so gut er eben konnte und war wenig bekümmert um ihre logische Verknüpfung oder Trennung. Allein daß er vor diesem Geschick der Haarmalerei die allergrößte Achtung hatte, erhellt auch daraus, daß er schon in der

---

[29]) Teutsche Akademie. I. 91.

Einleitung zum dritten Theile seiner Biographien besonderes Gewicht darauf legt[30]. Dieses kleine Schriftstück sucht so gut wie möglich die Hauptzüge anzugeben, wodurch die Meister der Blütezeit sich sowol von ihren Vorgängern als unter sich unterscheiden. Hier erhält Correggio seinen Platz zwischen Andrea del Sarto und Parmiginiano, und gleich, nachdem ganz richtig, aber nur im Vorbeigehen seiner „anmuthigsten Lebhaftigkeit" gedacht ist, wird seine Art die Haare zu malen rühmend und ausführlich hervorgehoben. Im Grunde hat Vasari so Unrecht nicht, darin ein Unterscheidungszeichen gegen die frühere Epoche und andere Meister zu finden. Es ist wirklich an Dem, daß vor und neben ihm kein Anderer, auch Rafael nicht, sich so auf die malerische Behandlung der Haare verstand: auf ihren „Goldton" und den Schein natürlicher Leichtigkeit, der das Haar in seiner massigen Fülle hält und zugleich seine Feinheit erkennen läßt. Auch hierin bewährte sich jene vollständige Ueberwindung des Stofflichen, welche Correggio auszeichnet. Allein verkehrt war natürlich, dieses Merkmal überall voranzusetzen, während an eben jener Stelle „an Grazie und schöner Manier" gar ein Parmigianino ihm vorgezogen wird. — Ueber dieses Haarlob war insbesondere Scannelli erbost, der bei jeder Gelegenheit gegen Vasari zu Felde zieht, daß er so untergeordnete Dinge hervorgehoben, dagegen „die wahrhaft staunenswerthen Eigenschaften des Meisters mit Stillschweigen übergangen" habe. —

Indeß nicht lange mehr sollte die Zeit ausbleiben, die Correggio zu vollen Ehren brachte. Insbesondere ließen die Caracci, welche nach den großen Vorbildern die Kunst zu erneuern trachteten, seine allseitige Würdigung sich angelegen sein. Schon der Aelteste der drei Künstler, der besonnene Lodovico, unter dessen Leitung später die ganze Schule stand, hatte seine beiden Vettern auf den Meister hingewiesen. Als aber nun Annibale im Alter von zwanzig Jahren nach Parma

---

30) Ausgabe Le Monnier. VII. 7.

kam, da war er von dem Anblick seiner Werke geradezu hingerissen. Dieser Aufenthalt hat im Leben der Künstler offenbar Epoche gemacht; denn durch den Bruder lebhaft aufgefordert, kam auch Agostino nach Parma, (ob gleich, ob später, hat ihr Biograph Malvasia nicht bestimmen können), und hier entschied sich der Einfluß, den Correggio auf ihre ganze Kunstweise haben sollte. Wie Annibale den Meister mit raschem Verständniß, mit jener Einsicht, welche der Begeisterung eines empfänglichen Talentes verliehen ist, von allen Seiten zu fassen wußte, ergibt sich aus den schon gedachten Briefen an seinen Oheim. Er bewundert insbesondere, in Verbindung mit der Strenge und dem Verständniß der Zeichnung, die Anmuth, die Lebendigkeit des Kolorits und die natürliche Leichtigkeit der Darstellung. Namentlich hebt er, im Gegensatz zum Künstlichen und Gemachten, das ihm in der Kunst seiner Zeitgenossen oft genug entgegentrat, die überzeugende Wahrheit der Erscheinung, ihr gegenwärtiges Leben wiederholt hervor. Er nennt das die Aufrichtigkeit und Reinheit des Meisters und drückt dies ein ander Mal so aus: in den Werken der Anderen seien die Dinge dargestellt, wie sie allenfalls sein können, in den Werken dieses Mannes aber, wie sie in Wahrheit sind. Annibale, dessen Sache Reden und Schreiben nicht war, braucht ungeschickte Wendungen und sagt selber, daß er sich nicht deutlich ausdrücken könne, aber ganz wol wisse was er meine; und in der That, der Sinn seiner Briefe ist klar. Was ihn zur Bewunderung hinriß war die vollkommene Lebendigkeit, die ganz Natur scheint und doch über die Realität hinaus immer von der höchsten Anmuth ist. Von diesem Eindruck erfüllt, besinnt er sich keinen Augenblick Correggio sogar über Rafael zu stellen. Eine solche Wirkung war nur möglich durch das Zusammentreffen und die gleiche Ausbildung aller Darstellungsmittel; und daß dies in Correggio der Fall, daß er nicht bloß Kolorist war, hat Annibale sofort erkannt. Ein Punkt, der freilich auch nach ihm öfters wieder übersehen worden ist; es wird sich noch zeigen, weßhalb. Doch hat auch d'Agincourt in

seinem großen Werke[31]) in einer viel späteren Zeit auf jene Verbindung von Zeichnung und Kolorit, auf den „hohen Einklang der Formen und Farben" den Nachdruck gelegt.

Uebrigens haben von den namhaften Malern, deren Zeit in die zweite Hälfte des sechzehnten und in den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts fällt, nicht bloß die Caracci den tiefgreifenden Einfluß des Meisters erfahren. Sie allerdings betrieben sein Studium am eifrigsten und mit jener gewissenhaften Gründlichkeit, welche sie zu Urhebern einer bedeutenden Schule machte. Allein das Vorbild des Meisters von Parma griff auch in die Kunstweise römischer und florentinischer Maler umgestaltend ein. In Rom war es insbesondere Baroccio, dessen ungewöhnliches Talent durch diesen Einfluß plötzlich eine neue Richtung nahm, und in Florenz suchten die Cardi da Cigoli, Pagani und Cristofano Allori an die Stelle des kalten und manierirten Formenspiels, zu der die Nachahmung Michelangelo's geführt hatte, nach dem Muster Correggio's Leben und Wärme einer anmuthigen Darstellung zu setzen. Daß sie freilich, wie auch Baroccio, indem sie einer überkommenen Manier zu entrinnen suchten, doch schließlich mit ihrem neuen Vorbilde wieder in eine andere verfielen, das lag in den Bedingungen ihres Talents, das zu einer gründlichen und akademischen Reform, wie sie von den Caracci ausging, nicht geschaffen war. Und wir haben schon gesehen, die Kunst des Meisters hatte diese doppelte Macht: in eine grundsätzliche Erneuerung wesentlich einzugreifen und doch auch andrerseits auf eine Anschauung einzuwirken, deren Ideal eine manierirte Schönheit ist.

Noch in anderer Hinsicht, als in jener gleichmäßigen Vollendung nach Form und Farbe, stellten die Caracci den Meister sehr hoch, ja an die Spitze der großen Maler: in der Eigenthümlichkeit seiner Kunst-

---

[31]) Seroux d'Agincourt, Histoire de l'Art par les Monuments etc. Paris 1823. Fol.

weise, der Selbständigkeit seiner Anschauung. Diese schien übrigens bald nach seinem Tode schon Ortensio Landi erkannt zu haben, da er ihn den edelsten Meister nannte, „mehr von der Natur gebildet, als von irgend einem Meister". Auf die Eigenart Correggio's kommt Annibale in seinem zweiten Briefe an den Oheim vom 28. April 1580 ausführlich zu sprechen: „Die Gedanken des Correggio sind seine eigenen Gedanken, seine eigenen Erfindungen gewesen; man sieht, daß er sie aus seinem Kopfe geholt und aus sich gefunden hat, indem er dann bloß die Natur damit verglich. Alle Anderen haben sich auf etwas gestützt, was nicht ihr Eigen war, die Einen auf's Modell, die Anderen auf Statuen oder auf Kupferstiche". Auch das 17. Jahrhundert versäumte nicht, jene Eigenschaft rühmend hervorzuheben. So findet sich in Bellori[32]) die Aeußerung: „Der vorzüglichste unter den Lombarden (womit eben unser Meister gemeint ist) hat nur die Natur nachgeahmt (d. h. er ist keiner anderen Kunstweise gefolgt) und hat sich seine Art ganz aus sich gebildet".

Für das 17. Jahrhundert gab überhaupt das Urtheil der Caracci den Ausschlag. Doch hatte es schon aus eigenem Antrieb eine unbefangene Hingabe an den Meister, und wer immer von Künstlern und Kennern seiner erwähnt, gibt rückhaltlos der zauberischen Wirkung Ausdruck, welche seine Werke auf einen offenen Sinn ausüben. Auch jetzt wieder wird der malerische Reiz hervorgehoben; aber nicht mehr in dem bedingten Sinne, wie es das 16. Jahrhundert gethan hatte. Eine sehr entschiedene Bewunderung läßt schon Anfangs des 17. Jahrhunderts Tassoni vernehmen: „Plinius lobt die Malereien des Apelles — mit dem unser Künstler überhaupt gern verglichen wird — vor allen anderen wegen ihrer Anmuth, ihrer schönen Ausführung und ihrer reizvollen Farbe; aber wer ist hierin jemals Antonio gleich-

---

[32]) Le Vite de' Pittori, de' Scultori e degli Architetti moderni. Roma 1672.

gekommen, welcher der Malerei in der Farbe, im Ausdruck des Reizes und der Anmuth das äußerste Ziel gesteckt hat?"[33]) Von der Verherrlichung, welche ihm alsdann Scannelli angedeihen ließ, war schon die Rede. Correggio, Rafael und Tizian sind ihm die eigentlichen Größen der Malerei, und Ersteren bezeichnet er, indem er nach dem „Mikrokosmus des Menschen" seinen Mikrokosmus der Malerei eintheilt, als das Haupt desselben. Sieht man von seiner schwülstigen und allegorisirenden Darstellungsweise ab, so trifft er in der Charakteristik des Malers im Ganzen doch das Richtige. Einmal nennt er ihn unter den hervorragenden Vertretern der modernen Malerei Denjenigen, „der hauptsächlich das Ziel der schönen Natürlichkeit getroffen" habe. Ein begeistertes Lob spricht auch Scaramuccia aus: „Das ist die ächte Quintessenz der guten Manier; du brauchst nicht weiter zu suchen. Denn hier sind die kostbarsten Juwelen verborgen und alle Kräfte der Kunst, die in unserem schwierigen Beruf nur denkbar sind. — O du Geist meines Antonio da Correggio, welchen Meister hättest du gehabt, von dem so himmlische Züge du hättest lernen können?"[34])

Im 18. Jahrhundert standen dann die Künstler sowol als das kunstgenießende Publikum geradezu unter der Herrschaft der correggesken Malerei. Die Reisen von kunstgebildeten Ausländern nach Italien kamen damals in Gebrauch; ihnen folgten in Briefen und Berichten die Mittheilungen über die empfangenen Eindrücke. So verkündeten jetzt nicht bloß die eigenen Landsleute, sondern auch die Fremden den Ruhm Correggio's. Die Kunst- und Reiseberichte der Blainville, Richard, Richardson, De La Lande, Cochin, De Brosses[35]) sind voll Bewunderung für den Meister; auch von

---

[33]) Pensieri diversi. Carpi 1620. Cap. X, Lib. 19.

[34]) a. a. O. p. 182.

[35]) Des Herrn von Blainville Reisebeschreibung durch Holland, Oberdeutschland und die Schweiz, besonders aber durch Italien. Uebersetzt von J. T. Köhler. Lemgo 1764. — Abbé Richard, Description historique et

ihnen räumen ihm Manche den Vorrang sogar vor Rafael ein. Bisweilen, wie z. B. bei Cochin, tritt freilich noch der Vorwurf inkorrekter Zeichnung auf; allein bloß aus dem Gesichtspunkte einer bestimmten klassischen Schule und ohne der Begeisterung Eintrag zu thun. Damals erwachte auch wieder das Interesse an der Person, am Leben und an den Schicksalen des Malers; auf die Versuche dieser Nachforschungen und ihre Ergebnisse wird gleich die Rede kommen.

In unserem Jahrhundert aber sollte ihm sein Ruhm, seine hervorragende Bedeutung, wenn auch nicht bestritten, doch auf's Neue geschmälert werden. Die neuere Kunstkritik hat in ihm einen der ersten Meister der Blütezeit anerkannt; aber sie findet an ihm zu tadeln und hat ihn namentlich beschuldigt den Verfall der Malerei eingeleitet zu haben. Besonders streng hat ihn einer der feinsten Kenner der Renaissance, Burckhardt, beurtheilt, wenn er gleich seine hohe Begabung anerkennt; er habe die Kunst entsittlicht, indem ihm jedweder Inhalt nur Vorwand gewesen sei bewegtes Leben in sinnlich reizender Form zu schildern. Dieser Standpunkt der modernen Kritik, welche mit bestimmten idealen Anforderungen an die Kunst herantritt, ist das Ergebniß einer besonderen Auffassungsweise unserer Zeit und trifft nicht das Wesen des Meisters. In der That ist der mehr naiven Anschauung früherer Epochen eine solche Betrachtung gar nicht gekommen. Diese hatten keinen Augenblick Arg, daß die reizende Wirkung der correggesken Malerei einen dunklen Hintergrund haben könne; daß hier gegen die Reinheit und Würde der Kunst gesündigt und der erste Anstoß gegeben sei, sie von ihrer Höhe in das niedrige

---

critique de l'Italie. Dijon 1766. — Richardson, Description de divers fameux Tableaux etc. qui se trouvent en Italie (Dritter Theil zum Traité de la Peinture et de la Sculpture). Amsterdam 1728. — De La Lande, Voyage d'un Français en Italie fait dans les Années 1765 et 1766. Venise 1769. — Cochin, Voyage d'Italie. Paris 1769. — Ch. de Brosses, Lettres historiques et critiques sur l'Italie. Paris An VII.

Gebiet sinnlicher Reizmittel und eines entleerten Scheinspiels mit schönen Formen herabzubringen. Wenn sich bisweilen leise der Tadel an diese Werke wagte, so richtete er sich gegen die ungewohnte Darstellungsweise der Form, weil er hier die Bestimmtheit einer streng und rein durchgeführten Linie oder höchstens die Gebundenheit der Bewegung vermißte. Nun könnte allerdings scheinen, wie wenn dieser Tadel durch jenen ernsteren Vorwurf erst recht begründet würde und also die neuere Kritik nichts gethan hätte, als solche Anstände zu vertiefen, die angeblichen Mängel Correggio's auf ihre im Wesen dieser Kunst selber liegenden Wurzeln zurückzuführen. Allein wir werden sehen, daß dem nicht so ist, und daß was man dem Maler zum Vorwurf machen möchte vielmehr darauf beruht, daß er die Malerei zu ihrem höchsten, aber auch äußersten Ziele geführt, zu ihren letzten Folgen ausgebildet hat. —

Schon mit dem 18. Jahrhundert beginnen wie bemerkt die Versuche Correggio's Leben aufzuklären; erst seitdem ist allmälig auch die Sagenhülle gefallen, die sich um sein stilles Dasein gelegt hatte. Dazu haben freilich die Bemühungen des schon genannten Pater Sebastiano Resta vom Ende des 17. Jahrhunderts nicht mitgeholfen, so sehr auch dieser darauf aus war, von allen Seiten Notizen über den Meister zu sammeln und sein Gedächtniß in jeder Beziehung wieder herzustellen. Sein Forschungseifer hatte zum Theil persönliche Beweggründe. Er hatte eine reichhaltige Sammlung von Zeichnungen zusammengebracht, davon er einen großen Theil für Arbeiten Correggio's hielt, während die Mehrzahl derselben von anderer Hand nach Motiven des Meisters herrührte; ja, nach einer Aussage des schon genannten Conte Rezzonico sollten sie sämmtlich von der Hand des Franco sein[36].

---

[36]) G. Campori, Lettere artistiche inedite. Modena 1866. p. 281. — Unter jenem Franco konnte kaum der Giovanni Battista von Venedig, gen. Semolei, gemeint sein, der zwar viel zeichnete, aber hauptsächlich in der Manier Michelangelo's und mit einer Trockenheit, welche für die Art unseres Meisters

Möglich, daß Resta selber in gutem Glauben war. Allein ihm war darum zu thun die Sammlung, die ihm theuer zu stehen gekommen, an den Mann zu bringen[37]). Dazu war nothwendig für den Meister ein gesteigertes Interesse zu verbreiten; und so brachte er über dessen Leben eine Anzahl von Märchen auf, welche geeignet schienen eine tiefe und nachhaltige Theilnahme zu erwecken. Er mag zum Theil selbst daran geglaubt haben; denn er handelte aus einer seltsamen Mischung von persönlichen Antrieben und von aufrichtiger Verehrung für den großen Maler, dessen Ruhm er aufzufrischen suchte und dem in Correggio ein Denkmal zu setzen er selber wieder zu Opfern bereit war. Ein merkwürdiges Beispiel dafür, wie er zu seinen Nachrichten kam und welche Mittel er aufwandte um dafür Beweise beizubringen, werden wir bei der Untersuchung von Correggio's angeblichem Aufenthalte in Rom kennen lernen. Den Erzählungen des Mannes, den Anekdoten, die er in Umlauf brachte, ist natürlich kein Glauben zu schenken, und die vielfachen Bemühungen, von denen sein Briefwechsel zeugt, mögen nur den einen Nutzen gehabt haben, dem Leben des Meisters eine größere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Uebrigens ist nur ein klei-

---

wenig geeignet war; sondern wahrscheinlich Lorenzo Franco von Bologna, der sich in der Weise der Caracci ausbildete. Oder sollte Rezzonico Giovanni Lanfranco im Sinne gehabt haben, der, aus der Schule der Caracci kommend, Correggio verschiedentlich nachzubilden suchte?

[37]) Er nannte sie Parnasso de' Pittori und gab ihren Katalog unter dem Titel heraus: Indice del libro intitolato Parnasso de' Pittori, in cui si contengono varj disegni originali raccolti in Roma da S. Resta. In Perugia 1707. — Die ganze Sammlung wurde wahrscheinlich von Marchetti, dem Bischof von Arezzo, angekauft. Dessen Neffe, Cavaliere Marchetti von Pistoja, schlug sie dann um 600 Pfd. St. an den Lord Somers los. Diesen Verkauf vermittelte John Talman, der in einem Briefe vom 2. März 1709 an den Lord über die Sammlung berichtet und sie die schönste Europa's nennt, sowol hinsichtlich der Schönheit als der Zahl der Blätter. Dies Lob war jedenfalls, was den ersten Punkt anlangt, übertrieben. Das Nähere über den weiteren Verbleib der Sammlung und die Zeichnungen Correggio's, welche sie enthalten haben soll, vergl. den zweiten Theil (Zeichnungen).

ner Theil seiner Briefe in der Briefsammlung des Bottari abgedruckt; weitaus der größere Theil, an den Maler Giuseppe Magnavacca gerichtet, ist nach England gekommen [38]).

In den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts hatte dann der Schweizer Maler Lodovico Antonio David (geboren 1648), der fast sein ganzes Leben in Italien zugebracht zu haben scheint, eine Biographie Correggio's unternommen. Sie ist nicht gedruckt worden, da sie einen Theil eines größeren Werkes bildete, das Manuskript geblieben [39]). Hier war zuerst das alte Märchengewebe insofern zerrissen, als David umgekehrt zu beweisen suchte, daß der Meister aus edlem und begütertem Hause gewesen sei. Diese neue Fabel, welche nur die Rückseite der alten war, wurde von Gherardo Brunorio aufgenommen, 1716 in einem Briefe veröffentlicht und fand dann weitere Verbreitung [40]). Auch der bekannte Sammler und Kenner Pierre Crozat beschäftigte sich am Anfange des Jahrhunderts viel mit dem Leben Correggio's und sammelte Materialien dazu. Doch kam die Schrift, die er im Sinne hatte, nicht zu Stande.

Ihnen folgte Rafael Mengs, und mit ihm begann nun, verbunden mit kritischer Forschung, das eingehende Studium des Meisters. Es ist schon oben bemerkt, wie bezeichnend es ist, daß gerade Mengs diese Arbeit übernahm; ein Maler, weniger bedeutend durch sein Talent als durch seine Bildung nach den großen Meistern, welche die Erneuerung dieser Vorbilder anstrebte, und zwischen der ablaufenden und der neu anhebenden Periode mitten inne stehend. Von den alten

---

38) Tiraboschi a. a. O. VI. 247.

39) Mit dem Titel: Il Disinganno delle principali notizie ed erudizioni delle Arti del Disegno.

40) Risposta dell' Ill. Sig. Abate N. N. di Correggio ad un Cavaliere Accademico, che l'ha ricercato della vera origine e condizione del famoso Pittore A. Allegri da Correggio. Bologna 1716. — Mit geringen Abänderungen wieder abgedruckt von Taccoli in den Memorie Storiche di Reggio a. a. O. unter dem Namen des Abbate Carlo Talenti.

Irrthümern ist allerdings mancher, z. B. derjenige der zweifachen Ehe, in seine Schrift übergegangen. Allein gegen die überlieferten Nachrichten verhält er sich zweifelhaft und berichtigend, und vor Allem läßt er sich eine allseitige Würdigung der Kunstweise Correggio's angelegen sein, indem er näher auf die verschiedenen Werke eingeht und zugleich über ihre Schicksale, ihre Wanderungen berichtet. Diese Schrift „Ueber des Antonio Allegri Leben und Werke" in italienischer Sprache erschien zum ersten Male im Jahre 1780 [41]). Auch in anderen Aufsätzen des Mengs ist von der Darstellungsweise und den Bildern des Meisters öfters und ausführlich die Rede [42]). Im Jahre 1781 erschien zu Genua eine weitere Biographie desselben von dem Genueser Maler Carlo Giuseppe Ratti, der sich auch sonst mit Kunstschriftstellerei abgegeben und zu diesem Werkchen, wie er selbst berichtet, von Mengs angeregt worden [43]). Dies allerdings noch in einer anderen Weise, wie er es meinte; denn es finden sich hier nicht bloß dieselben Angaben sondern auch dieselben Gedanken und Betrachtungen, wie bei Mengs, und es scheint, einem Manuskripte desselben entnommen, das Ratti im Besitz hatte. Zu derselben Zeit stellte der schon genannte Michele Antonioli eifrige Nachforschungen nach den Lebensumständen Allegri's an und sammelte zu dem Ende nicht bloß alle zerstreuten Notizen sondern spürte auch Urkunden auf, die über manche Punkte neues Licht verbreiteten; doch ist die Arbeit nicht zu Stande gekommen, wol aber ein großer Theil seines Materials später von Pungileoni benützt worden. Etwas später, 1786, hat der gründliche und gewissenhafte Tiraboschi, Bibliothekar von Modena, einen größeren Aufsatz über Correggio veröffentlicht, der am meisten dazu beigetragen hat, dessen Leben

---

41) In der Gesammtausgabe seiner Schriften: Opere di Antonio Raffaello Mengs etc., pubblicate da G. N. d'Azara. Parma 1780. II. 135—191.

42) In der Gesammtausgabe: I. 45—72. 163—171. II. 70—72.

43) Notizie storiche sincere intorno la Vita e le Opere del celebre Pittore Antonio Allegri da Correggio. Finale 1781.

aufzuklären, jene Fabeln und Irrthümer zu zerstreuen und zum Theil nach aufgefundenen Dokumenten den wahren Sachverhalt darzulegen [44]). Es ist eine sehr verdienstliche, mit ächt historischem Sinn unternommene Arbeit, wenn sie auch an verschiedenen Punkten zu keinen sicheren Ergebnissen gelangt; auch die Nachforschungen über Aechtheit, Herkommen und Verbleib der Werke — welche sich an das Thatsächliche halten, ohne auf künstlerische Kritik sich einzulassen — sind zum größeren Theil die Grundlage für spätere Untersuchungen geworden. Gegen Ende des Jahrhunderts hat sich dann der Pater Ireneo Affò viel mit dem Meister beschäftigt, insbesondere über ein monumentales Werk desselben, das lange verschollen gewesen, zuerst ausführlicher berichtet [45]). Weiterhin hat der Pater Luigi Pungileoni in einem dreibändigen Werke alle vorangegangenen Forschungen zusammengefaßt, alle auf Correggio bezüglichen Dokumente beigebracht, darnach die noch umlaufenden Irrthümer berichtigt und auf dieser Grundlage das Leben des Künstlers zu erzählen versucht [46]). Allein sein Buch, ungegliedert, ohne Ordnung angelegt, in weitschweifiger und zopfig phrasenhafter Weise ausgeführt, ist nichts weiter, als eine fleißige Zusammenstellung des Materials — das er zudem größtentheils von seinem Vorgänger Antonioli überkommen und, ohne sich darauf zu berufen, benützt hat. Nachdem dann noch Michele Leoni die Werke des Meisters in einer eigenen Schrift besprochen [47]), hat neuerdings Pietro Martini in übersichtlicher Darstellung den von Pungileoni gesammelten Stoff (mit nicht erheblichen neuen Zusätzen) zu einem deutlicheren Bilde ver-

---

[44]) In den Notizie de' Pittori etc. natii degli Stati del Duca di Modena, im sechsten Bande der Biblioteca Modenese. Modena 1786. VI. 234—302.

[45]) Ragionamento sopra una stanza depinta del A. Allegri da Correggio nel Monastero di S. Paolo. Parma 1794.

[46]) In der schon genannten Memorie istoriche di Ant. Allegri. Parma 1817—21.

[47]) Pitture di Ant. Allegri da Correggio. Modena 1841.

arbeitet[48]). Von ausländischen Autoren, welche über Correggio ausführlicher geschrieben, ist nur C. L. Eastlake zu erwähnen, der namentlich über die Malweise desselben eingehende und bemerkenswerthe Beobachtungen angestellt hat[49]).

Eine Bemerkung noch über den Namen des Malers, ehe wir zu seinem Leben und seinen Werken übergehen. Schon Vasari nennt ihn bisweilen Correggio schlechtweg. Er führte außerdem noch den Beinamen Lieto oder Lieti. So unterzeichnete er sich selbst, sicher nicht aus Scherz oder Uebermuth, wie man wol gemeint hat, auf Quittungen für das Kloster S. Giovanni und das Domkapitel in Parma, während ihn diese, nach der Weise jener Zeit, meistens nur Antonio da Corezo und die in Correggio ausgestellten öffentlichen Urkunden Antonio de Allegris nennen. Auch in der von Tiraboschi mitgetheilten Aufzeichnung des Kirchenbuchs von S. Francesco zu Correggio über sein Begräbniß wird er als Maestro Antonio di Alegri oder de' Alegro depintore genannt. Dagegen unterschreibt sein Sohn 1590 ein Gutachten über ein Gemälde des Giambattista Titi zu Parma: Io Pomponio Lieti pittore di mano propria. Veranlassung zu diesem Beinamen gaben wahrscheinlich die gelehrten Benediktiner von S. Giovanni in Parma, als sie Antonio nebst seinen Eltern, Frau und Kindern in die Cassinesische Kongregation aufnahmen. In der darüber 1521 ausgefertigten lateinischen Urkunde übersetzten sie, wie das damals auch unter den Humanisten der Brauch war, den Namen Allegro (d. h. Fröhlich) durch Laetus[50]). Seit Ende des 16. Jahr-

---

48) Studj intorno il Correggio. Parma 1865.

49) Materials for a History of Oil Painting. London. II. (1869.) 209—265.

50) Vorher scheint der Name Antonio Lieti nicht vorgekommen zu sein; denn die Aufschrift auf der Rückseite der Vermälung der heil. Katharina in der Eremitage zu Petersburg: »Laus Deo; per Donna Matilda d'Este Antonio Lieto da Correggio fece il presente quadretto per sua divozione, anno 1517«, rührt sicher von einer späteren Hand her.

hunderts wird der Meister gemeinhin nach seinem Geburtsorte Correggio genannt; auch in den Briefen des Annibale Caracci findet sich diese Bezeichnung.

Uebrigens wird mit dem Namen Antonio da Correggio auch der gleichzeitige Miniator Antonio Bernieri, der bis zu seinem achtzehnten Jahre Schüler des Correggio gewesen sein soll, und ein jüngerer, gegen den Ausgang des 16. Jahrhunderts lebender Meister bezeichnet, von dessen Arbeiten sich nirgends Erwähnung findet. Es ist nicht unmöglich, daß kleinere und geringere Werke, die der Jugendzeit Correggio's bisweilen zugeschrieben werden, von Einem dieser Beiden herrühren, wie auch das angeblich von Dosso Dossi gemalte Bildniß des Meisters jenen Miniator vorstellen könnte.

Drittes Kapitel.

Jugend und Ausbildung.

Seine Familie und ihr Wolstand. — Erste Ausbildung. Der Oheim Lorenzo. — Aufenthalt in Modena und Mantua. Mantegna und sein Einfluß. — Der angebliche Aufenthalt in Rom. — Correggio's allgemeine Bildung. — Die Arbeiten der Jugendzeit.

Antonio Allegri ist in Correggio, einem Städtchen zwischen Modena und Reggio unweit von Letzterem, damals dem Sitze eines kleinen Fürstenhofes, sehr wahrscheinlich im Jahre 1494 geboren. Dieses Geburtsjahr ergibt sich aus einer Inschrift, welche allerdings erst 1690 von Girolamo Conti in Correggio zum Andenken des Meisters gesetzt ist und welche aussagt, daß Correggio 1534 im vierzigsten Lebensjahre gestorben sei. Die Taufbücher von Correggio reichen nur bis 1496 zurück; doch versichert Pungileoni, daß nach zwei daselbst befindlichen Urkunden, welche er nicht näher bezeichnet, der Geburtstag des Meisters zwischen den 1. Februar und den 14. Oktober zu setzen sei. Antonio's Vater war ein Kaufmann, Pellegrino Allegri oder Peregrinus de Allegris (mit dem Beinamen Domani, gestorben 1. März 1542), vermält mit Bernardina Piazzola aus dem Geschlecht der Ormani oder Aromani (gestorben 1545). Pellegrino, dessen Gattin eine Mitgift von 100 Lire, eine damals nicht ganz unbedeutende Summe, in die Ehe gebracht hatte, lebte in nicht ungünstigen Ver-

mögensverhältnissen. 1516 erwarb derselbe ein Tuchgeschäft, nahm aber außerdem mit einem gewissen Vincenzo Mariani von San Martino in Rio zwei Grundstücke für neun Jahre in Pacht, wobei sie sich verpflichteten 150 Golddukaten innerhalb eines Jahres zu zahlen und den dritten Theil davon sogleich erlegten. Unzweifelhafte Zeichen eines zunehmenden Wolstandes. An denselben Vincenzo verheiratete Pellegrino 1519 seine Tochter Caterina, stattete sie aber erst später, wie das damals der Brauch war, nämlich im Juni 1521 mit einer Mitgift von 100 Golddukaten aus. Daß sein Vermögen fortwährend sich mehrte, ergibt am deutlichsten sein Testament, das er im Jahre 1538, vier Jahre nach dem Tode seines Sohnes, ausstellte; er vermachte darin seiner Enkelin Francesca, der Tochter unseres Meisters, zur Mitgift die damals ansehnliche Summe von 250 Scudi in Gold. In jenem Jahre 1519 verbesserten sich auch, vermittelst der Schenkung eines Oheims von mütterlicher Seite, die eigenen Umstände des jungen Antonio. Als sich dann dieser gegen Ende desselben Jahres vermälte, brachte ihm seine junge Frau eine für jene Zeit nicht unbeträchtliche Mitgift zu. Aus dem Allen läßt sich mit Sicherheit entnehmen, daß Correggio in behäbigen bürgerlichen Verhältnissen aufgewachsen war und lebte.

Es wird berichtet, daß Pellegrino seinen Sohn zum Studium der Wissenschaften — »delle lettere«, worunter damals die humanistischen Studien überhaupt verstanden waren — bestimmt hatte. Doch scheint die Nachricht nicht verbürgt, und jedenfalls hat sich Antonio schon in frühem Alter der Malerei zugewendet. Correggio hatte, wie damals alle, auch die kleineren Orte Italiens, seine einheimischen Künstler. Der kleine Hof verwendete etwas auf die Pflege des Kunsthandwerks — z. B. der Arazzifabrikation —, wie andrerseits, namentlich seit die zweite Gemalin des Giberto, Veronica Gambara, dessen Mittelpunkt bildete, auf diejenige der Wissenschaften. Auch für die Künstler fand sich manche lohnende Arbeit. So ließ eine Vorgängerin

der Veronica, Francesca di Brandenburgo (eine Prinzessin aus kurfürstlich brandenburgischem Hause), die Gemalin des Borso von Correggio, 1507 einen Palast in reichen Renaissance-Formen erbauen, der dann mit Wandmalereien ausgestattet wurde. Die erste Anleitung zu seiner Kunst, wie überhaupt seine erste Bildung, konnte also der junge Antonio leicht in seiner Umgebung empfangen. Wer indessen seine Lehrer gewesen, darüber fehlen alle verbürgten Nachrichten. Daß er den ersten Unterricht von seinem Oheim Lorenzo erhalten, der ebenfalls zu Correggio lebte, ist nur sehr wahrscheinlich, ohne daß dafür eine Bürgschaft vorläge.

Dieser Oheim, der gegen Ende 1527 starb und von dem uns keine Werke erhalten sind, spielt in der Kunstgeschichte eine zweideutige und eigentlich komische Figur, die ohne jene Beziehung zu dem großen Neffen der Beachtung kaum werth wäre. Denn ob es Lorenzo wirklich bis zum Künstler gebracht, ist nach verschiedenen Nachrichten fast zweifelhaft. In einer Schrift des schon erwähnten Rinaldo Corso von 1542 findet sich die Stelle: „gleich einem unserer Maler von Correggio mit Namen Meister Lorenzo, der einen Löwen darstellen wollte, aber eine Ziege malte und darunter die Inschrift setzte: Ein Löwe“[51]). Eine jener bekannten Künstleranekdoten, welche in verschiedener Form auftreten; die zudem zeigt, wie von allen Seiten die Sage geschäftig war, das dunkle Leben des berühmten Correggio und was ihm nur nahe stand mit seltsamen Zügen auszustatten. Allein wenn jene Fabel sich wirklich auf den Oheim des Antonio bezog: so verräth sie wenigstens so viel, daß dieser ein sehr mittelmäßiger Maler war. In der That bezeugen die von Pungileoni in Correggio aufgefundenen Urkunden, daß Lorenzo zumeist mit handwerksmäßiger Malerarbeit betraut wurde. Doch findet sich auch, daß er im Jahre

[51]) In den Kommentarien des R. Corso zu den Gedichten der Vittoria Colonna: Dichiarazione sopra la prima e seconda parte delle Rime di Vitt. Colonna. Bologna 1542.

1503 für das Kloster S. Francesco ein Bild geliefert hat: freilich um sehr geringen Preis. In dem älteren Palaste zu Correggio, den der Herr des Ländchens, Graf Giberto, 1498 mit Malereien schmücken ließ, war der Fries eines Saales mit Darstellungen nach den Metamorphosen Ovid's gemalt; dabei fand sich die Bezeichnung Laurentius P. Allein diese Arbeit, welche einige Verwandtschaft mit den Jugendwerken unseres Meisters gezeigt haben soll, erschien doch zu gut, um sie dem Oheim Lorenzo zuzuschreiben. — Dieser war zweimal vermält, an eine Caterina Calcagni und an eine Maria Prato von San Martino, und hatte aus diesen Ehen drei Töchter und einen Sohn, Namens Quirino, der auch Maler geworden sein, es aber zu Nichts gebracht haben soll. Auch seine zweite Frau scheint vor ihm gestorben zu sein, vielleicht auch die Kinder, da er am 11. März 1527 seine sämmtliche Habe an seinen Bruder Pellegrino, den Vater des großen Malers, als Schenkung unter Lebenden abtrat und sich nur den Nießbrauch vorbehielt. Ganz unvermögend kann er nicht gewesen sein, da er schon 1482 ein kleines Grundstück von einem Antonio Zaragni gekauft hatte. Diese Umstände sind insofern nicht ohne Bedeutung, als sie einen Beitrag zu den Vermögensverhältnissen der Familie geben.

Lernte der junge Antonio von diesem Oheim die Anfangsgründe seiner Kunst, so kam er unter solchem Lehrer jedenfalls nicht darüber hinaus. Möglich, daß er dann noch unter einem anderen jedenfalls ebenso mittelmäßigen Maler seiner Vaterstadt Namens Antonio Bartolotti (mit dem Beinamen Tognino) arbeitete, da ein Freskobild desselben mit den Jugendwerken des Correggio eine gewisse Aehnlichkeit gezeigt haben soll. Mehr als eine gewisse technische Uebung in der Temperamalerei wird er auch unter diesem nicht gelernt haben. Vollständig im Ungewissen sind wir über seine weitere Entwickelung. Nach Tiraboschi hätte eine ältere handschriftliche Quelle von Parma die Oheime des Parmigianino, welcher der namhafteste Nachfolger unseres Meisters geworden, Michele und Pier Ilario Mazzola, als die Lehrer

des jungen Antonio bezeichnet. Allein diese Quelle spricht nur in unsicherer Weise die Meinung Anderer aus, ohne sie zu bestätigen [52]. Eine Annahme, die überdies voraussetzen würde, daß Antonio schon in zartem Alter nach Parma gekommen; wofür sich sonst nicht der geringste Anhaltspunkt findet.

Dagegen meint Mengs, daß Correggio unter zwei Malern in Modena, die damals in einem gewissen Ansehen standen, dem schon 1510 gestorbenen Francesco Bianchi, genannt Ferrari oder Frari, und Pellegrino Munari seine Studien gemacht habe. Diese Angabe findet, wenigstens was den ersteren anlangt, in dem alten Biographen der Künstler von Modena eine Bestätigung, wobei sich dieser auf die Chronik des gleichzeitig mit Correggio lebenden Tommaso Lancilotto stützt [53]. Nun ist zwar die bezügliche Stelle ein Zusatz des Spaccini, des Herausgebers der Chronik [54], und nichts davon findet sich in dem eigenhändigen Manuskript des Chronisten. Allein dies ist noch kein Grund, die Aussage, welche Zuthat des Spaccini war, kurzweg zu verwerfen. Gianantonio Spaccini, der selber von Modena und ein nicht ungeschickter Porträtmaler war, lebte nicht ganz hundert Jahre später als Ferrari und konnte ganz wol über diesen Meister beglaubigte Nachrichten haben; daß er aber den Lancilotto, der über die Künstler nur ganz kurze Notizen bringt, hinsichtlich derselben zu ergänzen suchte, war natürlich. Die Frage nach der künstlerischen Ausbildung und den Lehrern Correggio's ist bei der raschen und eigen-

---

52) Die Quelle ist eine in der Bibliothek zu Parma noch vorhandene lateinische Schrift des Paters Maurizio Zappata über die Kirchen von Parma. Nachdem dieser die beiden Maler Mazzola erwähnt, fügt er hinzu: Ex quorum schola putant nonnulli fuisse Antonium Corrigium.

53) Lodovico Vedriani, Raccolta de' Pittori, Scultori et Architetti Modenesi etc. Modena 1662. p. 39.

54) So vermuthete schon Tiraboschi und Pungileoni fand dies später in der ersten originalen Handschrift des Lancilotto, welche sich in der Bibliothek zu Modena befindet, bestätigt. Daher beide glaubten die Aussage des Vedriani verwerfen zu müssen.

thümlichen Entwickelung, die er genommen, eine so wichtige, daß es sich wol der Mühe verlohnt allen Spuren nachzugehen, die zu einem Ergebniß führen können. Bei dem Mangel sicherer geschichtlicher Zeugnisse und bei den Zweifeln über die Angabe des Spaccini kann nur die Vergleichung der Werke beider Meister zu einem Ergebniß führen. Und diese zeigt in der That in den Gemälden des Frari deutliche Merkmale, welche zu Correggio hinüberleiten. Ein Jugendwerk des Letzteren, die Madonna des heil. Franziskus (in Dresden), von welcher später die Rede sein wird, bekundet in mehreren Zügen eine entschiedene Verwandtschaft mit einem im Louvre befindlichen Bilde des Frari, einer thronenden Madonna zwischen zwei Heiligen; insbesondere in der Anordnung, dem Charakter der Köpfe und dem mit Basreliefs versehenen Throne[55]). Franc. Bianchi scheint den Einfluß des Francia erfahren und denselben in Modena weiter verbreitet zu haben; auch bei ihm findet sich der Ausdruck jener sanften und innigen Empfindung, welche dem Francia mit der umbrischen Schule gemein, aber in ihm zu einem natürlichen Maß gemildert war. Wir werden sehen, wie diese Empfindungsweise in Correggio noch nach-, aber auch ausklang. Berechtigt so die Vergleichung der Meister zu der Annahme, daß der junge Antonio sich nach Bianchi weiter gebildet, so steht derselben geschichtlich wenigstens nichts entgegen. Der Frari war als ein „vollkommener Meister" in Modena bekannt; auch das Bild im Louvre, anmuthig in der Darstellung und harmonisch in der Farbe, bezeugt seine Tüchtigkeit. Nun starb der Meister allerdings schon 1510, als Correggio erst sechzehn Jahre zählte; und zwar nach

---

[55]) Eine solche Verwandtschaft zeigt auch die Verkündigung in der Galerie zu Modena, welche früher dem Francesco Francia zugeschrieben wurde, neuerdings aber als ein ächtes Werk des Frari erkannt worden ist (nach brieflicher Mittheilung von Herrn G. Frizzoni). — Mit der obigen Ausführung stimmt auch überein: O. Mündler, Essai d'une Analyse critique de la Notice des Tableaux Italiens du Louvre. Paris 1850. p. 40.

Vedriani dreiundsiebzig Jahre alt, während spätere Schriftsteller ihn schon mit dreiundsechzig Jahren sterben lassen. Wie dem auch sein mag, Correggio kann wol noch von ihm Anleitung empfangen haben; wenigstens war es damals nicht selten, daß der junge Künstler mit fünfzehn Jahren schon geübt genug war, um eine weitere und bestimmende Ausbildung zu erhalten. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Vater Pellegrino, als der Sohn in Correggio nichts mehr lernen konnte, sich entschloß ihn nach dem wenig entfernten Modena zu einem tüchtigen Meister in die Lehre zu geben. Hier mag, wie auch immer das nähere Verhältniß zwischen Lehrer und Schüler gewesen, der junge Antonio unter dem Einfluß des Bianchi einige Zeit gearbeitet haben und nach dem Tode desselben nach Correggio zurückgekehrt sein. Jedenfalls hatte er daselbst schon am Beginn des Jahres 1511 wieder seinen Aufenthalt, da er dort schon am 12. Januar ein Knäblein aus dem Hause Vigarini über die Taufe hob. —

Damit aber war Correggio's Lehrzeit nicht vollendet. Auch seine frühesten uns erhaltenen Werke zeigen Eigenschaften, welche noch auf eine andere Schule hinweisen, als die des Bianchi und mittelbar des Francia.

Die lombardische Malerei, insbesondere in Padua, Mantua und Umgegend, stand um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts insbesondere unter der Einwirkung von Andrea Mantegna. Daß auch Correggio ein Schüler desselben gewesen, diese Nachricht tritt mit aller Bestimmtheit schon im 17. Jahrhundert auf; meines Wissens zuerst in Scannelli, der dieselbe als die „Meinung der größten Kenner der Malerei" anführt. Diese Behauptung, welche später wieder bestritten worden, läßt sich nicht ohne Weiteres abweisen. Zwar von Mantegna selber kann Antonio eine unmittelbare Anleitung nicht erhalten haben, da er erst in seinem zwölften Jahre stand, als jener Meister starb (im Jahre 1506, nicht, wie man noch im vorigen Jahrhundert glaubte, 1517). Allein daß er sich unter dem Einflusse von dessen

Schule zum Maler vollends ausgebildet, daß überhaupt das Beispiel dieser Schule auf ihn und seine Kunstweise wesentlich eingewirkt, ist ganz unzweifelhaft. Darin hat jene schon frühe ziemlich verbreitete Annahme sicher Recht; einerlei nun, ob er, wie man sich gedacht hat, wenigstens unter dem noch lebenden Sohne des Andrea, dem Francesco Mantegna, in Mantua selber gelernt und mit demselben gearbeitet, oder nur nach den dortigen Werken Andrea's studirt habe. Ersteres ist allerdings kaum anzunehmen; Francesco Mantegna stand bei dem Herrn von Mantua in keiner besonderen Gnade und mußte öfters, nach Buscoldo verwiesen, den Hof meiden. Auch war Correggio schon vorgerückt genug, um sich selbständig nach einem Muster weiterzubilden. Daß er aber in dem entscheidenden Alter, wo in dem reifenden Talente große Eindrücke zu nachhaltiger Wirkung sich festsetzen, nach Mantua gekommen, ist auch seinem Leben nach wahrscheinlich. Die Pest, welche 1511 Correggio heimsuchte, bewog viele Einwohner und so auch Manfredo, den Herrn des Ländchens, den Vorgänger und Vater des Giberto, sich nach Mantua in Sicherheit zu bringen. Pungileoni nimmt sogar an, daß der junge Maler im Gefolge desselben mitgekommen sei; doch spricht nichts für diese Vermuthung, da sich sonst der kleine Hof kaum um ihn gekümmert zu haben scheint. Uebrigens hat sich Pungileoni alle Mühe gegeben Correggio's Anwesenheit in Mantua in den Jahren 1511—1513 zu erhärten und ließ zu diesem Zwecke namentlich nach Urkunden suchen; doch führten die deßhalb angestellten Forschungen zu keinem Ergebniß[56].

---

[56] Von L. C. Volta (dem Verfasser von Notizie su gli Artifici Mantovani, 1777) hatte Pungileoni die Nachricht, daß dieser „vor Jahren in handschriftlichen Denkwürdigkeiten", welche nachher in den Wechselfällen des Krieges verloren gegangen, eine genaue Angabe der Zeit gefunden, da der junge Allegri mit den Herren von Correggio in Mantua gewesen sei. Pungileoni wandte sich an Pasquale Coddè, der sich mit der Mantuaner Kunstgeschichte viel beschäftigte, um aus den

Allein wenn auch alle geschichtlichen Beweise fehlen: aus inneren Gründen ist nicht weniger gewiß, daß der junge Allegri in Mantua unter dem entschiedenen Einflusse Mantegna's seine letzte Lehrzeit durchgemacht habe. Hier hat sich die rasche Entfaltung vollzogen, die wahrscheinlich schon in Modena begonnen, und hier wurde Correggio zum Meister. So groß seine Naturanlage war, sowol ihre glückliche Entwickelung als bestimmte Eigenschaften seiner Darstellung lassen sich — wenigstens nach einer Seite — schlechterdings nur erklären durch die gründliche Kenntniß und den tief eingreifenden Einfluß der Werke von Mantegna.

In Mantegna traf mit dem eingehenden Studium der Körperformen nach der Antike, das er von seinem Lehrer Squarcione überkommen hatte und weiter ausbildete, die naturalistische Richtung seiner Zeit in merkwürdiger Weise zusammen. Indem er beide Ziele zu vereinigen suchte, kam es ihm vor Allem darauf an, auf der gemalten Fläche die menschliche Gestalt und ihre Bewegung sowol mit aller plastischen Bestimmtheit ihrer Formen, als mit voller Realität wie im Raume und an ihrem Platze erscheinen zu lassen. Daher er unablässig bemüht war den richtigen Augenpunkt zu finden, darnach die Darstellung streng perspektivisch durchzuführen, somit auch aus demselben die Körperformen zu verkürzen; und damit nicht genug, nahm er gerne noch den Augenpunkt im Bilde selber derart, daß er mit demjenigen des Beschauers sich deckte. Im Einklang damit suchte er auch in der malerischen Behandlung, namentlich in der Freskotechnik, weiter zu gehen als bisher, um es in dieser Beziehung gleichfalls zum überzeugenden

---

dortigen Archiven die erwünschte Auskunft zu erhalten: ihm liege am Herzen, ob sich nicht irgend ein Dokument finden lasse, aus dem sich die Anwesenheit des Antonio in Mantua zwischen 1511 und 1513 mit Sicherheit ergebe. Indeß blieben die von Coddè angestellten Nachforschungen erfolglos (s. diesen Briefwechsel bei Carlo d'Arco, Delle Arti e degli Artefici di Mantova. Mantova 1857. II. 240—244).

Schein der Realität zu bringen; und endlich, ungefähr gleichzeitig mit Leonardo da Vinci, wenn auch nicht in derselben malerischen Weise, durch das mannigfaltige Wechselspiel von Licht und Schatten und die Abtönung der Farben je nach der Entfernung den Gestalten volle Rundung zu geben. Wir werden sehen, wie entschieden die gleichen Eigenschaften in den Malereien unseres Meisters hervortreten. Vor Allem aber ist ein sehr bezeichnender Zug derselben, die Verkürzung der Figuren von dem Augenpunkte des Beschauers aus genommen, insbesondere an den Deckengemälden, wo die Formen immer in der perspektivischen Richtung von unten nach oben gesehen sind —, dieser Zug, sowol die Vorliebe für diese Darstellungsweise als die große Geschicklichkeit, welche Correggio darin bewährt, sind nur durch den Anschluß an Mantegna zu begreifen. In der florentinisch-römischen Malerei findet sich nichts von diesem Streben nach dem vollen Schein der Wirklichkeit in der räumlichen Darstellung der menschlichen Gestalt; auch in den übrigen oberitalienischen Schulen tritt es zu dieser Zeit nicht hervor. Es ist Mantegna und seinen Schülern durchaus eigenthümlich. Die derart folgerichtig durchgeführte Verkürzung bedingt aber eine so gründliche Kenntniß des menschlichen Körpers in allen seinen Lagen und Bewegungen, wie sie nur durch die fortgesetzte Arbeit eines ganzen Lebens oder, soll sie rascher erworben werden, durch das vorbereitende Studium nach einem schon vorhandenen Muster ermöglicht wird. Offenbar kam Correggio zu dieser Darstellungsweise, deren er bald mächtig war, auf dem letzteren Wege. Und die Anregung, die Realität der Erscheinung in dieser Weise festzuhalten, empfing er in Mantua um so eher, als der Zug nach dem vollen Schein der Natürlichkeit in seinem eigenen Talente lag.

Mantua war damals und noch nachdem der Sitz einer sehr mannigfaltigen und reich entwickelten Kunstübung, welche auf den jungen Antonio tief und nachhaltig einwirken mußte. Mantegna, von Lodovico Gonzaga, dem Herrn des Landes, seit 1468 berufen, hatte

dort mit seiner Schule die größte Thätigkeit entfaltet, in Staffeleibildern sowol als in monumentalen Malereien. Schon im Jahre 1474[57]) war ein Hauptwerk des Meisters vollendet: die Fresken in der Camera de' Sposi im Castello di Corte; im alten Schloß der Gonzaga in den Räumen, welche jetzt zum Archivio notarile verwendet sind. An den Wänden die Familie des Lod. Gonzaga bis zu den jüngeren Knaben herab in verschiedenen Situationen; die gewölbte Decke grau in grau gemalt mit einer Ornamentation, welche von zwölf Medaillons mit römischen Kaiserbüsten, die von Genien getragen werden, gebildet ist. Was von den Wandmalereien noch erhalten (kaum der dritte Theil), erfüllt auch denjenigen, der die großen Werke Rafael's und Michelangelo's zu Rom gesehen, mit unbedingter Bewunderung; überwältigend ist der Eindruck der vollen Realität, der greifbaren Gegenwärtigkeit des Lebens, verbunden mit der edelsten Erscheinung. Hier scheint mit einem Male das Höchste erreicht, und mit jener ursprünglichen, noch durch nichts abgeschwächten Kraft, welche den bahnbrechenden Geistern eigen ist und ihren Werken eine fast erschütternde Größe gibt. Und in der That, Größeres hat in dieser Art die Kunst nie und nirgends geleistet. Die Wirkung schon dieser Wandmalereien auf den jungen Correggio muß entscheidend gewesen sein und jenen Trieb seiner eigenen Natur, das natürliche Leben bis zur Täuschung zu vergegenwärtigen, auf das Lebhafteste erregt haben. Als sein unmittelbares Vorbild aber lassen sich geradezu die Malereien an der Decke erkennen. In der Mitte der Wölbung ist ein geöffnetes Rund gemalt, wie wenn hier der Himmel in das Gemach hereinschaute, und mit einer Balustrade versehen, als ob die Decke wirklich einen solchen architektonischen Abschluß hätte. Von außen, von der blauen Luft sich abhebend, blicken ein paar reizende Frauenköpfe über

---

[57]) Nicht 1484, wie die Herausgeber des Vasari Ed. Le Monnier, V. 170 und 213 irrthümlich angeben.

den Rand des Geländers herab; dagegen stehen auf dem unteren Gesims desselben und innerhalb einige nackte Knäblein, in verschiedenen Stellungen bald von vorn, bald von hinten gesehen, während ein paar andere, wieder von außen, die Köpfe durch das Geländer gesteckt haben, der eine davon jämmerlich weinend, weil er sich eingeklemmt hat und nicht wieder zurück kann. Das Ganze mit vollendetem Verständniß und zu völliger Täuschung von unten nach oben verkürzt, so daß man z. B. die über das Gesims vorragenden Fußsohlen des einen Kindes sieht und die wurstlichen Fleischschichten der dicken Beinchen hart über einander liegen. Schon hier zeigt sich schlagend der Zusammenhang zwischen den Werken Mantegna's und denjenigen Correggio's in Parma. Auch die Behandlung der Decke überhaupt ist in gewissem Sinne als Muster für den Letzteren bezeichnend. Sie ordnet sich der wirklichen Architektur nicht ein, sondern läßt die Wölbung höher erscheinen als sie ist und durchbricht zudem in jenem offenen Rund den geschlossenen Raum. Wir werden sehen, wie Correggio diese malerisch freie Behandlung der Decke zum Aeußersten treibt, während sie doch hier, architektonisch behandelt, dem Raume sich noch anzupassen weiß.

Allein nicht bloß in der perspektivischen Verkürzung und in der Beherrschung der Form zu diesem Zwecke erweist sich hier Mantegna als das Vorbild unseres Meisters; sondern auch in jener heiter spielenden Auffassung, welche lächelnde Mädchenköpfe und gaukelnde Kinder in eine Szene von ernstem Charakter naiv sich mischen läßt. Nur hat dieser Reiz bei Mantegna noch eine gewisse Herbigkeit, wie auch seine Behandlung der Form eine strengere, plastische bleibt und er jene kühnen schwebenden Bewegungen noch nicht wagt, worin Correggio unerschöpflich ist. Doch erweisen sich die liebenswürdigen Genien über der Thüre, welche schwebend die Tafel mit der Inschrift halten, als die deutlichen Vorboten der correggesken Putti.

Noch eine andere, zum Theil erhaltene Deckenmalerei im Castello di Corte, deren seltsamerweise, so viel mir bekannt, fast nirgends Er-

wähnung geschieht und welche doch an die beste Zeit des Cinquecento erinnert[58]), war jedenfalls schon zu Correggio's Zeiten vorhanden und zeigt eine merkwürdige Verwandtschaft mit dessen Werken im Nonnenkloster S. Paolo zu Parma. In der Wölbung einer Art Loggie, welche sich in demselben Stockwerk wie die Camera de' Sposi befindet, aber ihre jetzige Gestalt durch einen späteren Umbau erhalten zu haben scheint, ist eine Laube mit Medaillons gemalt, worin sich nackte Knaben mit Jagdgeräthe spielend beschäftigen. Unter dem Einflusse Mantegna's, vielleicht von seinen Schülern, scheint auch diese Ornamentation gemacht zu sein. Es ist wol möglich, daß dieser Theil des Baues zu der sogenannten Grotta gehörte, welche die kunstverständige Marchesa Isabella Gonzaga, seit 1490 die Gemahlin des Gianfrancesco von Mantua, mit besonderem Reichthum ausstatten und schmücken ließ. Ein neuerer Mantuaner Forscher berichtet, es sei von diesen Räumen nichts geblieben als ein Gemach, dessen Decke in der Weise Mantegna's gemalt sei, und eine Seite der von Säulen getragenen Hofhalle[59]). Mir scheint, er kann damit nur jenen loggienartigen Raum gemeint haben. Daß Mantegna selber seinerzeit in jener Grotta gemalt habe, ergibt sich aus einer Stelle bei einem wenig gekannten Poeten Raffaello Toscano vom Ende des 16. Jahrhunderts, der allerlei Geschichten in Versen beschrieb, und läßt sich vielleicht auch aus einem Briefe des Bischofs von Mantua Lodovico Gonzaga, des Bruders des damals noch regierenden Marchese Federigo, an den Kardinal delle Rovere vom Jahre 1484 entnehmen[60]). Doch wie es

---

[58]) Nur Carlo d'Arco in der gleich anzuführenden Stelle scheint darauf hinzudeuten.

[59]) Carlo d'Arco a. a. O. II. 135. Ueber dem Fries der Halle findet sich noch ein Bruchstück der alten Inschrift: ....zagarum conjux et mater fecit anno a partu Virginis MDXXII. Dies Datum der Vollendung des Baues bezieht sich wol nur auf den Hof.

[60]) Der Bischof entschuldigt seinen Bruder, daß er den Wünschen des Kardinals nicht willfahren und ihm den Mantegna nicht schicken könne; derselbe sei

sich auch damit verhalte: daß jene Darstellungen spielender Putti in den Medaillons der Laube in Correggio den ersten Gedanken angeregt haben zu seinen Malereien in S. Paolo, ist im höchsten Grade wahrscheinlich.

Auch sonst fehlte es in Mantua an Werken Mantegna's nicht, nach denen er sich weiter ausbilden konnte. Die Malereien in der Kirche S. Andrea, dem schönen Bauwerke des Leon Battista Alberti, das mit aller Pracht ausgestattet wurde, in dem neueren Schlosse, wo noch in der sogenannten Scalcheria ein Rundbild an der Decke erhalten ist, die Fresken an des Meisters eigenem Hause, die Madonna della Vittoria (gegenwärtig in der Galerie des Louvre) waren sicher für Correggio ebenso viele Gegenstände des Studiums; hinsichtlich der letzteren bezeugt das insbesondere seine eigene Madonna des heil. Franziskus. Die Kunstblüte aber, welche mit Mantegna dort aufgegangen war, trieb auch nach seinem Tode noch fort, da die prachtliebenden Gonzaga sich ihre Pflege auf alle Weise angelegen sein ließen. Im Jahre 1509 berief der Marchese Francesco, erst ein gewaltiger Kriegsheld, dann aber begierig sein Andenken durch die Kunst verherrlicht der Nachwelt zu überlassen, den Ferraresen Lorenzo Costa, der damals zu Bologna in großem Rufe stand; auch waren für ihn außer den Söhnen Mantegna's (von denen Lodovico schon 1509 starb) die Monsignori thätig und etwas später Lorenzo Leonbruno, geborener Mantuaner, dessen ganze Wirksamkeit in seine Heimat fällt, und ein tüchtiger Meister, dessen Gedächtniß, bei seinen wenigen erhaltenen Werken, erst neuerdings wieder hergestellt worden ist. Durch die Vermittlung des Costa hat Correggio den Einfluß des Francesco Francia wol auf's Neue erfahren; ein Einfluß, der sein Studium des Man-

---

noch mit Vollendung eines Gemaches beschäftigt. Damit kann keinenfalls, wie die Herausgeber des Vasari, Ed. Le Monnier, annehmen, jene Malerei in der Camera de' Sposi gemeint sein, da diese sicher schon 1474 vollendet war, sondern nur Mantegna's Arbeit in einem anderen Gemache. Vgl. Carlo d'Arco a. a. O. II. 69.

tegna ergänzte, indem er in ihm die Fähigkeit für den anmuthigen Ausdruck einer innigen Empfindung entwickelte. Allein der Hof begnügte sich nicht namhafte Meister in Mantua selbst zu beschäftigen. Nicht weniger war er bedacht auf den Erwerb ausgezeichneter Werke aus den Händen berühmter auswärtiger Künstler. Sich diese zu verschaffen war insbesondere Isabella Gonzaga unermüdlich. Sie stand deshalb mit Pietro Perugino in Verbindung, der 1505 ein Bild ihr geschickt hatte, und in regem Briefwechsel mit Pietro Bembo (dem späteren Sekretär Leo's X. und Freund Rafael's), der alle Mittel aufwenden mußte um ihr zu zwei Bildern von Giovanni Bellini zu verhelfen. Und in der That finden sich in dem reichhaltigen Inventar der von der Marchesa hinterlassenen Kunstschätze, das um die Mitte des 16. Jahrhunderts aufgestellt wurde, jene Meister reichlich vertreten, wie auch andere noch, welche damals an der Spitze der Kunst standen.

So sehen wir Correggio in jenen entscheidenden Jahren, wo die bildenden Einflüsse die Entwickelung des Talentes bestimmen, inmitten eines mannigfaltigen Kunstlebens und unter der Einwirkung verschiedener Richtungen, welche, der höchsten Vollendung zustrebend und in hervorragenden Werken ausgesprochen, seine Naturanlagen zu rascher Reife fördern mußten. Denn rasch ging es, wie wir sehen werden, mit der Entfaltung seiner Kräfte. Nur Ein Meister, dessen Einfluß die Malerei Correggio's unzweifelhaft bezeugt, ist in Mantua nicht vertreten: Leonardo da Vinci. Das Inventar der Kunstschätze der Herzöge von Mantua von 1627 [61]) weist nur eine Skizze Leonardo's auf, und vorher findet sich sein Name in Mantuaner Verzeichnissen nicht. Auch nach Modena scheinen damals keine Werke von ihm gelangt zu sein. Wol wird von zwei Gemälden berichtet, welche im 17. Jahrhundert im Besitze des Herzogs von Modena gewesen und

---

[61]) Abgedruckt bei Carlo d'Arco a. a. O. II. 153—171.

von denen das eine, Heil. Katharina in halber Figur, als eines der „seltensten Bilder" des Meisters geschätzt worden[62]; allein, die Aechtheit zugegeben, so sind sie doch wol erst später dorthin gekommen. Daß dagegen Correggio selber in Mailand gewesen und dort Arbeiten Leonardo's kennen gelernt habe; für diese Vermuthung fehlt jeglicher Anhaltspunkt; nicht das kleinste Anzeichen läßt sich entdecken, daß er jemals seine Reisen über Mantua und Modena hinaus erstreckt hätte. Leonardo seinerseits hielt sich von 1500—1514 zumeist in Florenz auf und war während dieses Zeitraums nur vorübergehend in Mailand. Möglich, daß er auf einer seiner Reisen damals Mantua und Modena berührte, daß auf diese Weise Correggio mit dem Meister und seiner Kunst bekannt wurde. Wir sind hier auf dem Felde bloßer Vermuthungen; die Geschichte des Meisters gibt uns schlechterdings kein Mittel an die Hand diese Frage zu beantworten. Nur seine Werke verschaffen uns die feste Ueberzeugung, daß er die Malerei Leonardo's genau gekannt habe. So wenig er ohne das Beispiel Mantegna's in der Beherrschung und in der Verkürzung der Formen so rasch zur Meisterschaft hätte kommen können: so wenig ist denkbar, daß er ohne das Vorbild Leonardo's so früh schon jene Sicherheit in der malerischen Modellirung vermittelst feiner und überleitender Abstufung der Töne erlangt hätte. Das berühmte correggeske Helldunkel hat seinen nächsten Vorläufer in Leonardo. Von dem näheren Verhältniß beider Meister wird später noch die Rede sein.

Man sieht: die Eigenthümlichkeit unseres Künstlers ist nicht so zu verstehen, als ob er sich unabhängig von den vorhergehenden Meistern rein aus sich gebildet hätte. Eine solche Eigenthümlichkeit ist in einer weiter entwickelten Kunst gar nicht möglich. Sondern hier bethätigt sich der eigene Charakter darin, daß er die von den älteren Meistern überkommenen Darstellungsmittel benützt, ja sogar ihre An-

---

62) Scannelli, Microcosmo, p. 141.

schauung zum Theil in sich aufnimmt, um damit aus eigenem Geiste das Leben von einer neuen Seite zu fassen und in einer neuen Schönheit der Erscheinung auszuprägen. Auf eine andere Weise ist die Entfaltung der Eigenart, ihre Verwirklichung nicht einmal möglich; es wäre, wie wenn der Körper sich ernähren wollte von seinem eigenen Fleisch und Blut. Daß die moderne Kunst, zum Theil durch den unumgänglichen Bruch mit der nächsten Vergangenheit dazu gezwungen, eine solche Entfaltung rein aus sich selbst versuchte — wobei sie doch wieder an willkürlich gewählte oder zufällig gefundene Vorbilder mehr oder minder sich anlehnen mußte —, daran hat sie bekanntlich bis auf den heutigen Tag zu leiden. Je größer aber die individuelle Kraft des Meisters, der seine Bildung von den Vorgängern empfangen, um so mehr verarbeitet sie die aufgenommenen Elemente, und mischt sie so untrennbar in ihrer neuen Schöpfung, daß sie als ursprüngliche, eingeborene Züge derselben erscheinen. Und dies allerdings ist in Correggio der Fall.

Da der Aufenthalt des jungen Meisters in Mantua schon seit dem 17. Jahrhundert als unzweifelhafte Thatsache galt, so bot sich, als man seinem Leben näher nachforschte, wie von selbst der Gedanke, daß er daselbst auch gearbeitet und Werke hinterlassen habe. Man ging also eifrig allen Spuren nach, welche auf eine solche Thätigkeit hinzuweisen schienen, indem man sich dabei insbesondere auf den Verfasser einer Mantuaner Kirchengeschichte vom Anfange des 17. Jahrhunderts stützte [63]. Derselbe hatte dem Antonio verschiedene in der Vorhalle von S. Andrea befindliche Malereien zugeschrieben und darin sogar drei verschiedene Manieren der Behandlung beobachtet, worunter diejenige der Nachahmung Mantegna's als die erste; eine Angabe,

---

[63]) Donesmondi, Dell' Istoria Ecclesiastica di Mantova. Mantova 1615. II. 19.

welche dann von Späteren wiederholt worden[64]. Allein diese Malereien (was davon erhalten, ist ganz überarbeitet) rührten nach dem Urtheil von Kennern sicher nicht von Correggio her; auch ist geschichtlich erwiesen, daß sie zum Theil dem Francesco Mantegna, einem Sohne des großen Andrea, angehörten. Ebensowenig sind von unserem Meister die Werke, welche ihm in der Kapelle des Mantegna in derselben Kirche und in einem Gemach des Castello di Corte beigelegt wurden. Mit der letzteren Arbeit ist wahrscheinlich jene Deckenmalerei in der Loggie gemeint, welche, wie bemerkt, für ihn ebenfalls ein Gegenstand des Studiums gewesen sein mag. Bezeichnend ist es immerhin, daß er eine Zeitlang für den Urheber solcher Werke galt, welche den Charakter der Mantegna-Schule bekundeten; ohne Weiteres wurde er mit derselben in den nächsten Zusammenhang gebracht[65].

Noch eine andere Malerei in Mantua gibt jener alte Gewährsmann für das Werk Correggio's aus, wobei er sogar hinzufügt, daß dieser vom Marchese Francesco damit beauftragt worden: die geharnischte Bildnißfigur des Gonzaga, vor der heil. Jungfrau kniend, sein Pferd, das ihn im Kampf mit den Franzosen gerettet hatte, zur Seite[66]. Das Bild, auf die Mauer gemalt, befand sich über einem Bogen des Säulenganges an der Piazza delle Erbe und war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch sichtbar; jetzt sind nur noch einige Spuren der ausgelöschten Farbe zu erkennen. Allein es findet sich keine Nachricht, welche jene Aussage bestätigte; und daß Gonzaga,

---

64) Von Cadioli, Descrizione delle Pitture, Sculture ed Architetture etc. di Mantova. Mantova 1763, und von Ratti.

65) Dafür, daß Correggio in S. Andrea gearbeitet, wollte man sogar urkundliche Beweise beibringen; wie Lanzi (Storia Pittorica della Italia. Ed. quinta, Firenze 1834. IV. 61) berichtet, hat ihm der schon erwähnte Volta bezeugt, daß in den Büchern der Bauverwaltung jener Kirche Correggio's Name vorkomme. Wir haben jedoch schon gesehen, daß Pasquale Coddè in den verschiedenen Archiven Mantua's nach einer Spur unseres Meisters vergeblich suchte.

66) Donesmondi a. a. O. II. 86.

der berufene Meister um sich hatte, den fremden, den Knabenjahren kaum entwachsenen Maler mit einem solchen Auftrage beehrt hätte, ist gegen alle Wahrscheinlichkeit. Auch hätte wol der Zeitgenosse Mario Equicola in seiner Mantuaner Chronik, welche sich bis zum Jahre 1521 erstreckt, eines solchen Werkes gedacht. Dieser aber erwähnt des Correggio überhaupt nicht; wie begreiflich, wenn derselbe dort nur seinen Studien in aller Stille nachging.

So müssen wir auf alle geschichtlichen Zeugnisse für den Mantuaner Aufenthalt Correggio's verzichten. Er hat dort in seiner Ausbildung den entscheidenden Schritt gethan: das ergibt sich uns dennoch mit Gewißheit aus dem Charakter seiner Werke und insbesondere aus jenen Eigenschaften derselben, welche auf Mantegna zurückweisen. Er verweilte dort noch als Lernender, im Alter etwa von achtzehn Jahren; Bestellungen scheint er weder gesucht noch erhalten zu haben. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er nur nach den hervorragenden Kunstwerken studirte, ohne zu den dort wirkenden Meistern, auch zu Lorenzo Costa nicht, in nähere Beziehung zu treten. Mantegna selber, der einzige Meister, dessen persönliche Unterweisung er sicher gesucht hätte, war todt.

Auch neuere Kunstschriftsteller nehmen an, daß sich Correggio, hinsichtlich der Verkürzungen besonders aus der Untensicht, an einem Vorgänger gebildet haben müsse. Doch schließen sie dabei eher auf Melozzo da Forli, den Schüler Piero's della Francesca, der sich in Rom unter Sixtus IV. auszeichnete, als auf Mantegna[67]. Melozzo

---

[67]) Namentlich hat diese Ansicht Burckhardt (Cicerone, 2. Aufl. p. 965) vertreten und dafür auf das Hauptwerk dieses Meisters verwiesen, die Freskomalereien in der Halbkuppel des Chores von SS. Apostoli in Rom. Dieselben, vom Jahre 1472, stellten die Himmelfahrt Christi im Chor der Cherubim mit den emporschauenden Aposteln und begleitenden Engeln vor, viele dieser Gestalten in entschiedener Verkürzung aus der Untensicht. Im vorigen Jahrhundert bei Beseitigung des Chors von der Wand abgenommen, wurde ein Hauptfragment, der gegen Himmel fahrende Christus, auf der Treppe des Quirinals angebracht und vierzehn

war allerdings zu jener Zeit in Rom der einzige Meister, der mit gleicher, ja noch mit größerer Kühnheit als Mantegna, weil er auch frei schwebende Figuren so behandelte, die Körper in der Verkürzung von unten nach oben erscheinen ließ. Allein daß Er mit diesem Beispiele auf Correggio eingewirkt, diese Vermuthung ist ohne jeden Grund, weil eben das vollkommen ausreichende Muster des Mantegna alle geschichtliche Wahrscheinlichkeit für sich hat. Nach dem Vorgange Mantegna's und der Paduaner Schule war offenbar auch Melozzo auf jene Darstellungsweise gekommen; wahrscheinlich durch die Vermittlung jenes Ansuino da Forli, der mit Mantegna zu Padua gearbeitet hatte und des Melozzo nächster Landsmann war[68]). Die Einwirkung, welche Melozzo von Mantegna erfahren, ob nun geradezu oder auf Umwegen, geht überhaupt aus dessen Werken unzweifelhaft hervor, wenn er auch hauptsächlich unter dem Einflusse des Piero della Francesca stand. Und so ist er vielmehr in dieser Beziehung ein Genosse des Correggio, nicht aber sein Vorbild gewesen.

Zudem würde das letztere Verhältniß einen Umstand voraussetzen, der für das Leben wie für die Kunst unseres Meisters die allergrößte Bedeutung hätte haben müssen. Correggio müßte in Rom gewesen sein. Alles vereinigt sich diese Voraussetzung unmöglich zu machen. Ein solcher Aufenthalt ist wol von Einzelnen behauptet wor-

---

andere Bruchstücke in der Sakristei von S. Peter aufbewahrt. Crowe und Cavalcaselle (History of Oil Painting. II. 558) finden in dem Meister neben vorwiegenden Einflüssen des Piero della Francesca und des Giovanni Santi doch auch Züge von Mantegna's Stil. Doch sehe ich in jenen Malereien eine größere Einwirkung Mantegna's, als diese zugeben; sie beruht vor Allem, wie der Text schon bemerkt, auf der perspektivischen Darstellung der Formen, welche ein Hauptmoment von Melozzo's Kunst bildet und sicher, wenn auch von ihm noch entschiedener ausgebildet, der Paduaner Schule entnommen war. — Des weit näher liegenden Einflusses von Andrea Mantegna auf Correggio gedenkt Burckhardt gar nicht, obwol er diesen als Schüler des Sohnes, des Franc. Mantegna, anführt. Er scheint jene Malereien im Castello di Corte nicht näher gekannt zu haben.

[68]) So nahm schon Lanzi an, a. a. O. V. 32.

den: aber keiner der älteren Schriftsteller weiß davon. Vasari, der davon noch am sichersten hätte Kunde haben können, betrachtete es im Gegentheil als eine ausgemachte Sache, daß Correggio Rom nicht gesehen. Ihm erschien dies ja gerade als ein Nachtheil für den Meister; die Stelle ist schon angeführt, darin Vasari meint, wäre Antonio in Rom gewesen, so hätte er Wunder gethan und Vielen, welche zu seiner Zeit für groß galten, zu schaffen gemacht. Auch Ortensio Landi versichert, wie wir gesehen, nicht gar lange nach dem Tode Correggio's, daß derselbe gestorben sei ohne Rom zu kennen. In diesem Punkte aber ist das Zeugniß Landi's nicht ohne Gewicht, da er dies in Correggio selber von Pomponio, dem Sohne Antonio's, vernommen haben konnte (s. oben S. 10). Erst im 18. Jahrhundert tritt jene Behauptung, daß Correggio in Rom gewesen, mit einiger Bestimmtheit auf; und wieder ist es der Pater Resta, der sie in Umlauf gebracht und eine förmliche Geschichte dazu erfunden hat[69]. Der Künstler habe in den Jahren 1517—1520 — also gerade, da er schon der vollen Meisterschaft entgegenging — in Rom die Antike studirt, sowie die Werke von Rafael und Michelangelo, und dann Rom im Jahre 1530 zum zweiten Male besucht. Resta wollte hiefür in seinen handschriftlichen Aufzeichnungen über Correggio's Leben und Werke (an den Maler Magnavacca) „zwölf gültige Beweise" beigebracht haben. Er berief sich dabei auf einige Zeichnungen nach Rafael's Gemälden in den Loggien des Vatikan's, die er von der Hand des Meisters zu besitzen vorgab; auf ein Bild im Hospitale S. Brigida, welches er ihm zuschrieb; und auf eben jene Verwandtschaft seiner Malereien mit denjenigen des Melozzo in der Apostelkirche in Rom. Wie man sieht, ist die Aehnlichkeit dieser beiden Meister in den Verkürzungen schon früher zu dem Beweise für den römischen Aufenthalt Correggio's gebraucht worden. Allein wir wissen

---

[69] Indice del Parnasso de' Pittori, p. 21.

schon, worauf es dem Pater Resta ankam und wie geschäftig seine Einbildungskraft war für seinen Antonio ein erhöhtes Interesse zu erwecken. Soll ihm zufolge dieser doch nicht bloß in Rom Rafael kopirt, sondern in seiner Jugend, armselig und unbekannt, Italien durchzogen und an allen Hauptorten nach den großen Meistern studirt haben. Ein erbarmungswürdiges Schauspiel, von dem auf die angeblichen Zeichnungen im Besitze des Paters ein um so helleres Licht fiel. Ergötzlich ist bei Tiraboschi des Näheren zu lesen, zu welchen Mitteln schließlich der gute Pater griff, um für seine Mährchen ein glaubwürdiges Zeugniß zu erhalten. Ein solches wünschte er, wie er deshalb an Bigellini, den Pfarrgeistlichen von Correggio, 1698 schrieb, von der Gemeinde dieses Ortes, indem er den Wortlaut des Attestes, das eine Anzahl Bürger von Correggio im Namen aller Uebrigen unterschreiben sollten, gleich beilegte. In diesem Schriftstücke sollte bezeugt werden, daß die Gattin des Antonio einer N. N., welche dann neunzig Jahre alt geworden, von der römischen Reise des Meisters erzählt, diese als altes Mütterchen die Mittheilung einer anderen N. N., welche dann gleichfalls zu hohen Jahren gekommen, gemacht habe, bis auf diesem Wege durch verschiedene ehrwürdige Zungen greiser Häupter die Nachricht im Jahre 1690 an den Pater Resta gelangt sei. Doch scheinen die Väter der Stadt Correggio Bedenken getragen zu haben ein solches Zeugniß auszustellen; es ist nichts davon bekannt geworden.

Späterhin vertrat Mengs jene Ansicht von Correggio's römischer Reise, weil er seiner Art nach nur durch die Einflüsse der Antike, Rafael's und Michelangelo's die Entwickelung des Künstlers zu so hoher Meisterschaft begreifen konnte. Er glaubte insbesondere in den Aposteln in der Kuppel von S. Giovanni das Vorbild Michelangelo's wiederzuerkennen, und meinte, daß Correggio nur Studiums halber dort sich aufgehalten und daher unbekannt geblieben sei.

Allein daß sich Correggio nach Rafael und Michelangelo weiter

gebildet habe, dies anzunehmen scheint mir eben der Irrthum. So gründlich verschieden ist die Kunstweise unseres Meisters von der florentinisch-römischen Malerei sowie von der besonderen Art, womit diese die Antike in sich aufnahm, daß man umgekehrt schon daraus schließen könnte, er habe Rom niemals gesehen. Er ist vielleicht der einzige Meister, der von der Kunst seiner großen Zeitgenossen, welche mit und neben ihm die eigentliche Blüte der italienischen Malerei bezeichnen, ganz unberührt geblieben, der seine eigene Weise ganz unabhängig davon ausgebildet hat. Was die Antike anlangt, so ist ein unmittelbarer Anschluß an dieselbe in ihm überhaupt nicht fühlbar; ihre Einwirkung hat er natürlich, indem er mitten in der Renaissance stand, mit empfunden und mit erlebt, als die Macht der vollendeten Schönheit, welche die neue Kunst von den letzten Fesseln befreite. Diesen allgemeinen Einfluß hat sie auf ihn gehabt. Dazu aber genügte die Vermittlung durch die Mantegna, sowie was er von Ueberresten der antiken Kunst zu Mantua und Parma zu Gesicht bekommen konnte. Im Besonderen aber hat er sich nach ihr weniger gebildet, als irgend ein anderer Meister seiner Zeit.

Nirgends zudem findet sich eine Spur, welche Correggio in Rom hinterlassen, nirgends ein Zeichen, daß die anderen Künstler von dieser Anwesenheit gewußt hätten, mit ihm in Beziehung getreten wären. Es ist nicht anzunehmen, daß unser Meister, der damals, als er Rom besucht haben soll, jedenfalls schon ein sehr tüchtiges Werk geschaffen hatte, so ganz unbeachtet geblieben wäre. Diese vermeintliche Reise wird gewöhnlich in den Zeitraum zwischen Herbst 1516 und Herbst 1519 eingeschoben; in jene Jahre, welche den Arbeiten Correggio's in Parma vorangehen und wenig Werke von seiner Hand hinterlassen haben. Nun bezeugen aber endlich noch Taufbücher und notarielle Urkunden die Anwesenheit des jungen Meisters in seiner Heimat Correggio am 4. Oktober 1516, am 14. Juli 1517, im Januar und 17. März 1518; in dieser Zeit werden wir ihn außer-

dem daselbst mannigfach beschäftigt, darauf noch vor der zweiten Hälfte des Jahres 1518 sich nach Parma begeben sehen. So ist die Zeit nicht abzunehmen, darin sein römischer Aufenthalt stattgefunden haben soll; denn von einer Reise von nur einigen Wochen oder wenigen Monaten kann natürlich nicht die Rede sein. In der zweiten Hälfte des Jahres 1519 ging er dann seine Ehe ein, die ihn wenigstens während der ersten Zeit zu Hause festhalten mußte.

Wie schon bemerkt, hat Pater Resta auch das Mährchen von der Anwesenheit unseres Meisters in Bologna zuerst auf's Tapet gebracht. Die Erzählung schwebt vollständig in der Luft; die sie wiederholen, geben sich nicht einmal die Mühe diese Reise in das Leben Correggio's irgendwie einzureihen. Pungileoni nimmt zwar als möglich an, er hätte dieselbe im Gefolge der Veronica Gambara gemacht, als diese nach Bologna ging, um Leo X. und Franz I. von Frankreich ihre Huldigung darzubringen. Doch ist das eine leere Vermuthung und um so müßiger, als damals das Bild Rafael's, um welches sich die Anekdote bewegt, noch gar nicht in Bologna war.

Vielmehr ist fast unzweifelhaft, daß der junge Antonio, das Studienjahr in Modena und jenen Aufenthalt in Mantua abgerechnet, die Jünglingsjahre in der Heimat zugebracht habe. Dort auch hat er sich die humanistische Bildung erworben, die sich damals bis zu einem gewissen Grade bei jedem Künstler von selbst verstand, in der übrigens Correggio, wie das sein enger Lebenskreis und geringer Verkehr mit sich brachte, Manchem der zeitgenössischen Meister sicher nachstand. Als seine ersten Lehrer in den allgemeinen Studien nennt Pungileoni, ohne seine Quelle anzugeben, Giovanni Berni von Piacenza, dann („in der Poesie und Beredsamkeit") Battista Marastori von Modena, die also wol beide in Correggio gelebt haben müssen. Oder vielmehr darum, weil sie beide damals dort gelebt haben, scheint Pungileoni anzunehmen, daß sie die Lehrer unseres Meisters gewesen. Am meisten wissenschaftliche Anregung und Unterweisung hat dieser aber wol,

wie sich mit Grund vermuthen läßt, von seinem Landsmanne, dem Arzte Giambattista Lombardi empfangen. Derselbe war Professor in Bologna, dann in Ferrara gewesen und, nach Correggio zurückgekehrt, zum Präsidenten der von Veronica Gambara daselbst gestifteten kleinen Akademie ernannt worden. Bei ihm soll sich Correggio insbesondere gründliche Kenntniß der Anatomie erworben haben; daß er den menschlichen Körper genau kannte, hat er als Künstler genügend bewiesen. Pungileoni erzählt auch, daß Lombardi 1513 seinem jungen Freunde einen geographischen Codex, denjenigen des Berlinghieri, im Manuskript geschenkt habe, worin auf einem Blatte bemerkt war: Joan Baptista Lombardi de Corrigia Art. Schol. Ferrariae die 1. Febr., und darunter Antonius Allegri die 2. de Jugno 1513. Woher Pungileoni diese Nachricht hat, sagt er nicht; sie würde allerdings, wenn beglaubigt, auf ein näheres Verhältniß zwischen Lehrer und Schüler schließen lassen.

Was zu seiner Kunst gehörte, auch die technisch-wissenschaftlichen Vorbedingungen derselben, hatte jedenfalls der Meister gründlich gelernt. Außer der Anatomie muß er die Gesetze der Linien- und Luftperspektive genau gekannt haben. Denn er verstand den Fall der Schatten und die Formenverhältnisse je nach den verschiedenen Entfernungen und Körperflächen so genau zu berechnen, daß die gemalten Figuren so erschienen, wie wenn sie wirklich an jener Stelle und im Lichte derselben wären. Von der großen Freiheit und Meisterschaft, welche Correggio auch in diesen Beziehungen in seinen Bildern bewiesen, wollen dann einige Schriftsteller auf einen reichen Schatz von Kenntnissen in ihm überhaupt zurückschließen; außer den drei Künsten soll er Philosophie und Mathematik studirt und jede Art von Bildung gehabt haben, indem er mit den berühmtesten Professoren seiner Zeit verkehrte [70]). Daß Letzteres nicht der Fall sein konnte, hat sich

[70]) Orlandi, Abecedario Pittorico. Firenze 1788. p. 91. Auch Mengs schließt sich dieser Ansicht an.

uns schon aus seinen allgemeinen Lebensverhältnissen ergeben. Auch läßt sich eine so ausgebreitete Bildung unserem Meister nicht zuschreiben. Der Kreis seiner Darstellungen ist durchweg ein beschränkter. Er selber hat nirgends den Versuch gemacht ihn zu erweitern oder seine Bilder mit Beziehungen und Figuren zu bereichern, welche von einem breiteren historischen oder mythologischen Wissen Zeugniß gäben. Seine Kunst verstand er durch und durch; allein seine Sache war es nicht, weder tiefere Gedankenprozesse, noch durch eine große Mannigfaltigkeit des Stoffs die verschiedensten Seiten des Lebens zum Ausdruck zu bringen. —

Ueber die Werke der ersten Jugend Correggio's ist uns nur Unsicheres berichtet. Pungileoni glaubt, daß schon der Knabe in jenem Palast zu Correggio, den Francesca di Brandenburgo (eine Prinzessin aus brandenburgischem Hause) 1507 hatte erbauen lassen (S. 58), „als Schüler oder Gehülfe" an den Wandmalereien sich betheiligt habe. Diese können ein oder zwei Jahre nach der Vollendung des Baus ausgeführt sein. Möglich, daß der fünfzehnjährige Antonio zu dekorativen Nebenarbeiten verwendet wurde: doch hat die Vermuthung um so geringeren Werth, als von der im Ganzen mittelmäßigen Ornamentation nur wenig erhalten ist. Von größerem Interesse ist, daß dieselbe Züge aufwies, welche in späteren Arbeiten Correggio's eine gewisse Verwandtschaft fanden und also in ihm einen bleibenden Eindruck hinterlassen hatten. An der Wölbung des einen Gemachs waren verschiedene Gruppen spielender Kinder, über dem Fries Lünetten mit allegorischen Figuren; in der Mitte der Wölbung aber eine Art von gemaltem Balkon mit Figuren, welche in der Art des Mantegna aus der Untensicht verkürzt waren. Letzteres sehr wahrscheinlich eine Nachbildung jenes merkwürdigen Deckenrundes in Mantua. Es läßt sich annehmen, daß diese Darstellung, vollständig neu und überraschend, so gering auch die Ausführung war, auf den jungen Maler eine tiefe Wirkung gemacht und ihn daher das Urbild derselben in Mantua um

so mehr zu ähnlichen Studien angeregt hat. Von jener Malerei, welche Pungileoni noch gekannt, ist gegenwärtig nichts mehr erhalten. Tiraboschi berichtet noch von einem anderen Palaste der Herren von Correggio, welchen der Graf Niccolò (der ältere, gestorben um die Mitte des 15. Jahrhunderts) errichtet hatte und den später Veronica Gambara mit Malereien schmücken ließ. Und zwar, „wie man in seiner Heimat glaubt", durch den jungen Antonio, der dort die ersten Versuche seiner Geschicklichkeit gemacht habe. Das könnte also nur vor seinem Aufenthalte in Modena und Mantua der Fall gewesen sein. Veronica kam als Gemalin Giberto's X. im Jahre 1509 nach Correggio; es müßte also Antonio in demselben Jahre, noch ehe er nach Modena zum Frari kam, jene Werke ausgeführt haben. Das ist kaum wahrscheinlich. Auch ging damals seine Ausbildung kaum über den Anfang hinaus, und in dem Städtchen waren genug andere Maler thätig. Er müßte denn schon in jenem anderen Palast der Francesca besondere Zeichen seines Talentes gegeben, und dies den Auftrag veranlaßt haben. Hier kann also höchstens eine Vermuthung die andere stützen. Schon zu Tiraboschi's Zeiten war der Palast zerstört und von seinem Schmuck nichts erhalten; daher diese Berichte um so mehr auf sich beruhen müssen.

Daß übrigens unser Meister für die Herren von Correggio in einem ihrer Paläste beschäftigt gewesen, meldet auch eine Stelle in der handschriftlichen Chronik des Lucio Zuccardi von Correggio, welche am Beginn des 17. Jahrhunderts geschrieben ist. Sie lautet: „Zu jener Zeit lebte Antonio Allegri ein vortrefflicher Maler, welcher den Palast außerhalb der Stadt, darin Karl V. beherbergt wurde, ausgemalt hatte; ein Maler, den der Ruhm über alle anderen Maler erhob". Auf letzteres Zeugniß von des Meisters Ansehen ist kein großes Gewicht zu legen, weil die patriotische Stimme des Landsmannes es vernehmen läßt; allein die bestimmte Meldung von Malereien seiner Hand in jenem Schlosse wird doch irgend einen Grund, sei es auch

nur den alter Ueberlieferung, gehabt haben. „Der Palast außerhalb der Stadt" ist offenbar jener von dem Grafen Niccolò erbaute, welchen Tiraboschi als in der Vorstadt gelegen bezeichnete. Und somit scheint sich dieser für seine Aussage nicht bloß auf mündliche Erzählungen, sondern auch auf die Stelle des Zuccardi gestützt zu haben; nur setzt er dabei willkürlich die Arbeit in die Jugendzeit des Meisters, wovon bei Zuccardi nichts zu finden ist. Pungileoni behauptet dagegen, die Ausschmückung der Räume sei kurz vor dem Besuche Karl's V. und zu Ehren des hohen Gastes vorgenommen worden; „die Herren von Correggio machten alle möglichen Vorbereitungen zum würdigen Empfang des Kaisers, und da sie bei sich einen so trefflichen Maler (d. h. Correggio) hatten, so ließen sie von ihm ein oder mehrere Zimmer mit schönen Fabeln in den Wölbungen und Lünetten schmücken". Das wäre also im Jahre 1530 gewesen, als Karl V. auf seiner Rückkehr von der Krönung zu Bologna auch Correggio berührte, und gegen das Ende der Laufbahn unseres Meisters, der allerdings seine letzten Jahre wieder in der Heimat zubrachte. Allein diese Vermuthung ist durch Nichts gerechtfertigt und daher hier schon zu erledigen. Pungileoni beruft sich auf eine alte Chronik und meint damit ohne Zweifel diejenige des Zuccardi; von der Zeit aber, darin Correggio jene Malereien ausgeführt haben soll, ist dort überhaupt nicht die Rede. Sondern weil jenes Kaiserbesuches in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Palaste gedacht ist, folgerte Pungileoni ohne Weiteres, daß auch die Entstehungszeit der Malereien mit demselben zusammenfalle. Dafür findet sich nirgends auch nur der kleinste Beleg; ja, die geschichtlichen Thatsachen, soweit sie sich noch verfolgen lassen, stehen damit in geradem Widerspruch. Erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1530 werden wir den Meister von Parma nach Correggio zurückkehren sehen; nicht eher mithin, als der Kaiser auch, auf der Rückreise begriffen, in dem Städtchen Rast machte.

Wenn überhaupt Correggio jemals für die Herren seiner Heimat

in einem der Paläste gemalt hat, so kann dies nur zwischen den Jahren 1516 und 1518 gewesen sein, als er von Mantua gekommen und ehe er nach Parma übersiedelte. Seiner Fürstin, der Veronica Gambara, wäre wol zuzutrauen, daß sie das Talent in dem jungen Meister — das übrigens damals schon zu Tag getreten war — rasch erkannt und benützt hätte. Veronica gehörte zu den berühmten Frauen ihres Jahrhunderts; als Dichterin wird sie von dem gelehrten Zeitgenossen Lilio Giraldi, dessen Urtheil in hohem Ansehen stand, neben der Vittoria Colonna genannt: „Den Männern, sagt Giraldi, stehen jene beiden Fürstinnen und Poetinnen kaum nach, deren Dichtungen von den Meisten um so begieriger gelesen werden, als sie von vornehmen und berühmten Frauen verfaßt sind [71]). Aber auch außerdem besaß die Herrin von Correggio eine ungewöhnliche Bildung; sie soll sogar, was damals nicht wenig sagen wollte, im Griechischen bewandert gewesen sein; wenigstens fand man in der Bibliothek eines Gelehrten des 18. Jahrhunderts ein griechisches Buch aus dem berühmten venezianischen Verlage der Aldus mit der Bemerkung in der Schrift des sechzehnten: Ad usum Veronicae Gambarae. Daß die edle Frau mit den hervorragenden Männern der Literatur in regem Verkehr stand, werden wir noch später sehen; mit Pietro Bembo, dem sie ihre Dichtungen zur Beurtheilung vorzulegen nie versäumte, unterhielt sie einen fortlaufenden Briefwechsel. Es hat durchaus nichts

---

[71]) Dialogi duo de poetis nostrorum temporum. Florentia 1551. — Die Gedichte der Veronica, erst in verschiedenen Sammlungen zerstreut (so in Rime di diversi eccellenti Autori Bresciani etc. mandate in luce da G. Ruscelli. Venetia 1554), erschienen nebst einer Anzahl von ihren Briefen gesammelt in: Rime e Lettere di Veronica Gambara, raccolte da Felice Rizzardi. Brescia 1759. — Eine kurze Lebensbeschreibung von ihr hat der schon genannte Rinaldo Corso gegeben, dessen Vorfahren, von corsischem Herkommen, nach Correggio übergesiedelt waren: Vita di Giberto Terzo di Correggio, colla vita di Veronica Gambara. Ancona 1566. Leider habe ich die sehr seltene Schrift nicht auftreiben können. — Eine längere Biographie von G. B. Zamboni ist der Ausgabe der Gedichte von 1759 vorgedruckt.

Unwahrscheinliches, daß eine solche Frau in jener Zeit, wo sich die Kunst und die humanistischen Wissenschaften unmittelbar berührten und in einander überleiteten, auch den einheimischen Künstler zu Arbeiten berufen hätte. Wie sehr sie unseren Meister zu schätzen wußte, wird uns überdies einer ihrer Briefe bezeugen. Darnach läßt sich mit Sicherheit annehmen, daß sie an ihm und seinen Werken ein lebhaftes Interesse nahm; und jene Paläste haben uns gezeigt, daß die Grafen des kleinen Landes zum Schmuck ihrer Räume die Kunst nicht verschmähten. Dennoch finden wir nirgends, von jenen Vermuthungen abgesehen, daß Correggio aus der eigenen Heimat irgend einen Auftrag von Bedeutung erhalten hätte. Veronica freilich mag nach dem Tode ihres Gemals, der nach neunjähriger Ehe schon 1518 erfolgte, die Mittel dazu nicht mehr gehabt haben; und viel für die Kunst zu thun, war der kleine Hof überhaupt wol nicht im Stande.

Was sonst von Werken aus der ersten Jugend Correggio's erzählt wird, läßt sich noch weniger auf glaubhafte Ueberlieferung zurückführen. So der Bericht des Pater Resta, daß er damals kleine anmuthige Landschaften gemalt und Verwandten zum Geschenk gemacht habe; eine davon soll sich in der Galerie der Grafen Gonzaga von Novellara befunden haben[72]; eine andere im Besitze eines Marchese del Carpio, der sie von Teresa del Po am Beginn des 18. Jahrhunderts stechen ließ[73]. Mit letzterer ist unzweifelhaft das Bild gemeint, worin in einer Landschaft die Flucht nach Aegypten dargestellt ist[74]. Eine andere Nachricht, von Pungileoni einer Handschrift vom

[72]) Nach der Memorie storiche di Novellara des Pater Pier Maria von Modena (Pungileoni II. 37). Doch findet sich kein solches Bild in den Inventaren der den Gonzaga von Novellara angehörigen Kunstschätze verzeichnet; weder in dem älteren (vgl. Martini II. 209), noch in dem neueren aus dem 18. Jahrhundert (vergl. G. Campori, Raccolta di Cataloghi ed Inventarii Inediti etc. Modena 1870. p. 636—676).

[73]) Nach Ratti a. a. O. p. 124.

[74]) S. im zweiten Theil das Verzeichniß der Werke b) No. 81. Dieses Verzeichniß gibt über die zweifelhaften, über die dem Meister zugeschriebenen Werke,

Ende des 17. Jahrhunderts entnommen: Allegri habe gewisse kleine Bilder gemalt, die dann in Parma auf dem Platze, d. h. also gleichsam auf dem Markte verkauft wurden, erweist sich schon deshalb als durchaus unzuverlässig, da der Maler in so frühem Alter gar nicht in Parma gewesen ist.

Man hat ihm dann, namentlich zu Anfang dieses Jahrhunderts, als Jugendwerke verschiedene Madonnen oder kleine Heilige Familien zugeschrieben, deren Aechtheit mehr oder minder zweifelhaft ist. Eine Maria mit dem Christuskinde und dem kleinen Täufer, außerdem einigen Engelsköpfen, früher im Besitze der Conti Facchini zu Mantua, jetzt bei den Erben von Aless. Nievo daselbst, hat nach neueren Gewährsmännern einigen Anspruch auf die Urheberschaft Correggio's[75]. Sie erinnert in der That, bei weniger Strenge, an die Schule Mantegna's, steht aber höchstens auf einer Art Uebergang zu Correggio, ohne sich mit Grund diesem zuschreiben zu lassen. Eine zweite mit der heil. Anna und einem Mönch, welche sich früher zu Mantua in Privatbesitz befand, wurde zwar unter dem Namen des Meisters gestochen und von Lanzi unter den Werken Correggio's angeführt, hat aber kein besseres Anrecht auf Aechtheit[76]. Eine dritte endlich, wieder mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, ein kleines Gemälde, welches zu Anfang des Jahrhunderts Eigenthum des Malers Biagio Martini war, wurde damals durch einen feierlichen Spruch sämmtlicher Professoren der Akademie von Parma für ein originales Werk des Correggio erklärt[77]. Allein man ist seitdem mit der Bedeutung

---

über die oft sehr merkwürdige Geschichte seiner beglaubigten und ächten Bilder u. s. f. nähere Auskunft. Es ergänzt insofern diesen ersten Theil.

[75] Nach Rosini, Storia della Pittura Italiana. Pisa 1842 f. IV. 224; Carlo d'Arco a. a. O. I. 60. S. Verzeichniß b) No. 1.

[76] Das Bild besaß gegen Ende des 18. Jahrhunderts Saverio Bettinelli (Verfasser der Schriften: Delle Lettere e delle Arti Mantovane, Lettere ed Arti Modenesi u. s. f.), dann dessen Söhne. S. Verzeichniß b) No. 86.

[77] S. Verzeichniß b) No. 12.

solcher akademischer Gutachten zu genau bekannt geworden, um auf ihre Stimme besonderes Gewicht zu legen; vollends war damals die Kenntniß der Meister noch zu wenig vorgerückt, als daß jener Aussage irgend Glauben zu schenken wäre [78]).

Für das früheste uns erhaltene Werk Correggio's hielt der kürzlich verstorbene Otto Mündler (nach brieflicher Mittheilung) das gegenwärtig in der Brera zu Mailand befindliche Bild, Madonna mit dem Kinde und den heil. Magdalena und Lucia, bez. ANTONIVS LAETVS FACIEBAT. Mündler schrieb mir: „Das Gemälde wird auch jetzt noch vielfach in Zweifel gezogen oder entschieden als Kopie bezeichnet. Meinem Gefühle nach ist jedoch dasselbe trotz seiner trüben Farbe, welche zumeist von dem dunklen Grunde herrührt, trotz auffallender Ungeschicklichkeit und großer Schwächen der Zeichnung ein unverkennbares Werk des Allegri, und zwar das früheste, das wir von seiner Hand besitzen. Es trägt alle die Anzeichen eines Versuches, den der etwa sechzehnjährige Jüngling machte, um die ihn bewegenden Gedanken und Anschauungen, die so weit ablagen von Allem, was seine Lehrer ihm beibringen und seine Vorbilder ihm bieten konnten, zum Ausdruck zu bringen. Durch das Schwankende seiner Vorstellung und das Ungeschick seiner Hand hindurch gewahrt man deutlich die gewaltige Anstrengung und den Kraftaufwand des jungen Talentes, gleichsam das Ringen mit seinem Vorwurfe. Jene innere Erregung der Gestalten aber, jene geheimnißvolle Tiefe des Ausdrucks, jenes großartige Abwägen der Massen und jene kunstreiche Vertheilung von Licht und Schatten, die wir in dem heil. Franziskus zu Dresden bewundern, ist hier schon im Keime enthalten".

Verbürgt durch äußere Zeugnisse ist übrigens dieses Bild in keiner Weise. Wir sind also auf die Merkmale in ihm selber angewiesen.

---

78) Noch eine andere dem Meister beigemessene Madonna mit dem Kind und dem kleinen Täufer erschien schon Pungileoni verdächtig. S. Verzeichniß b) No. 82.

Die Stimme eines so feinen Kenners wie Mündler fällt dabei schwer in's Gewicht; doch habe ich mich diesmal von der Richtigkeit seiner Ansicht nicht überzeugen können. Auch der in der italienischen Malerei wol bewanderte G. L. Morelli sowie G. Frizzoni halten, wie mir Letzterer schrieb, das Bild nur für eine Nachahmung aus späterer Zeit. Es ist, abgesehen von der mangelhaften Zeichnung, zu schwer in den Schatten, zu undurchsichtig in der ganzen Färbung, als daß es auch einer frühen Zeit unseres Meisters angehören könnte[79]. Aber daß hier eine Kopie nach einem ächten, indeß längst verschollenen Gemälde Correggio's vorliegt, das scheint kaum zweifelhaft. Dieselbe Darstellung findet sich in der Pfarrkirche des kleinen Ortes Albinea (in der Nähe von Reggio) und gilt dort als die Kopie einer Tafel, welche Correggio für den Hauptaltar dieser Kirche gemalt haben soll. Dies ist zwar, wie sich gleich zeigen wird, ein Irrthum; es ist ein ganz anderer Gegenstand, welchen der Meister für die Kirche zu Albinea gemalt hat. Allein daß jene Darstellung der Madonna zwischen den heil. Magdalena und Lucia mehrfach in Kopien vorkommt — es findet sich noch eine dritte[80] —, das deutet doch bei dem correggesken Charakter derselben auf ein ächtes Urbild zurück. Wo sich dasselbe ursprünglich befunden, wann es entstanden, für wen es bestimmt gewesen, darüber haben wir nicht die geringste Kunde. Doch können wir in den Kopien, namentlich auch in Charakter und Stellung der Figuren, einige Merkmale wahrnehmen, welche das erste sichere Werk des Meisters, die Madonna des heil. Franziskus, kennzeichnen; nur

---

79) Verzeichniß b) No. 2.

80) Sie war 1822 im Besitze des Historikers Cav. Giambattista Venturi in Reggio. Derselbe hat in seiner Storia di Scandiano (Modena 1822, p. 130) die oben bezeichnete irrige Angabe aufgestellt; doch vor ihm schon Pungileoni. Nach diesem war früher das in Mailand befindliche Bild in der Sakristei der Kirche S Rocco zu Reggio; möglich, daß das Original in einer Kirche von Reggio gewesen. Vergl. das Verzeichniß a) No. 41.

noch weniger reif und entwickelt, so daß das Original jedenfalls vor letzterem entstanden sein müßte.

Dagegen schreibt der ersten Zeit Correggio's G. Frizzoni (nach brieflicher Mittheilung) ein Gemälde auf Holz zu, das durch Vermächtniß der Familie Bolognini in die Ambrosiana zu Mailand erst neuerdings gekommen, mir daher unbekannt ist und dort die Bezeichnung Scuola Parmigiana trägt (No. 6). Es ist eine Jungfrau mit dem Kinde auf den Knieen, dem sich der kleine heil. Johannes nähert. Insbesondere soll das Christuskind nah verwandte Züge mit demjenigen auf der Madonna des heil. Franziskus in Dresden zeigen; die Jungfrau habe das eigenthümliche correggeske Lächeln (das übrigens so frühe sonst nicht vorkommt), und das heitere und klare Kolorit erinnere an den noch nahen Einfluß Francia's. Das Bild ist stark restaurirt und seine Farbe zum Theil aufgestanden [81]).

Mit mehr Sicherheit als diese vermeintlichen Jugendwerke läßt sich ein anderes dem Meister insofern beimessen, als verschiedene Stimmen von Gewicht es für ein ächtes Bild erklärt haben. Das kleine Gemälde stellt den Jüngling auf dem Oelberge vor, der bei Christi Gefangennehmung die Flucht ergreift und dabei sein Gewand in den Händen der Verfolger zurückläßt; im Hintergrunde die Gefangennehmung, Judas den Herrn küssend und Petrus dem Malchus das Ohr abhauend. Das Original scheint sich im 17. Jahrhundert in der Casa Barberini zu Rom befunden zu haben, später aber nach England gekommen und jetzt verschollen zu sein. [82]) Mengs sah eine Wiederholung davon im Besitze eines Engländers zu Rom; er hielt sie für eine ächte Skizze und hob noch besonders hervor, daß der Jüngling der Figur des ältesten Sohnes in der Laokoonsgruppe gleiche, was ihm natürlich zu seiner Meinung paßte, der Meister sei in Rom gewesen. Daß es aber Correggio's Art ganz und gar nicht war, sich so

81) Verzeichniß b) No. 3.

82) Verzeichniß a) No. 42.

eng an das Muster der Antike zu halten, haben wir schon gesehen; jene Aehnlichkeit, die Aechtheit des Bildes zugegeben, war sicher nur eine zufällige. Eine andere Wiederholung sah Lanzi in Rom; er hielt sie ebenfalls für ächt, obgleich er die darauf von ihm gelesene Jahrzahl 1505 für apokryph erklären mußte. Diese und andere Wiederholungen, welche sich noch finden, sind sicher nur Kopien.[83]) Daß aber deren mehrere vorkommen, spricht dafür, daß es ein derartiges Bild von der Hand des Meisters gegeben habe. Auch ist der correggeske Charakter der Darstellung, sofern man sie als eine Jugendarbeit betrachtet, nicht zu verkennen.

Eigenthümlich verhält es sich mit einem anderen Bilde, das gleichfalls aus den jungen Jahren Correggio's stammen soll. Es habe, so wurde erzählt, als Schild eines Wirthshauses an der Via Flaminia bei Rom gedient, offenbar zu diesem Zweck bestimmt, da es zwei beladene Maulthiere mit ihrem Treiber auf dem Marsche in einer lieblichen Landschaft darstellte. Daß Correggio in seiner Jugend einmal ein Wirthshausschild gemalt, hätte an sich nichts Befremdendes; auch damals noch berührten sich Kunst und Handwerk oft genug. Freilich hing auch hier wieder die Sage einen ihrer Züge an: der Maler habe seine Zeche nicht bezahlen können und dafür dem Wirthe das Schild geliefert. Verdächtig ist hier aber insbesondere die Nähe Rom's; wie wäre das Schild dorthin gekommen? Nur aus den Wanderungen, welche die Tafel machte, indem sie in der Gesellschaft von verbürgten Werken des Meisters in verschiedene Hände überging, hat man auf ihre Aechtheit zurückgeschlossen.[84]) Allein mit Recht ist dieselbe stark angezweifelt worden.

Dagegen galt bisher ziemlich allgemein als das früheste erhaltene Werk von unzweifelhafter Aechtheit das sogenannte Bildniß des Arztes in der Galerie zu Dresden. Schon daß es mit fünf an-

[83]) Verzeichniß b) No. 65—68.
[84]) Verzeichniß b) No. 4.

deren geschichtlich beglaubigten Gemälden des Meisters aus dem Besitze des Herzogs von Modena an den sächsischen Hof kam, erschien als ein gültiges Zeugniß. In Wahrheit aber trägt das Bild die Züge des Meisters nicht so überzeugend, daß es ohne Weiteres für seine Arbeit angesehen werden müßte. Es gehört unzweifelhaft der besten Epoche der italienischen Malerei an; allein der Ausdruck ist nicht bedeutend, die Modellirung zeigt eine gewisse Unsicherheit, und insbesondere hat der Ton eine Schwere, welche auch bei einem jugendlichen Correggio nicht denkbar ist. Das Bild hat allerdings durch Verputzung stark gelitten, und wie viel überhaupt die Hand des Restaurators Palmaroli daran verdorben, läßt sich nicht mehr ermitteln. Doch dies auch in Anschlag gebracht, hat es zu wenig von dem entschiedenen Charakter des Meisters, um es ihm als unzweifelhaft zuzuschreiben. Man könnte dem Stile nach an Giorgione denken (mit dem es auch Mengs vergleicht), doch ist es auch für diesen zu schwach. Zudem erscheint in ihm eher eine fertige, als eine jugendliche Hand. Dennoch war man genöthigt, wenn es überhaupt ein Correggio sein sollte, das Werk in die Jugend des Meisters zu setzen; es hätte sich in keine andere Zeit einfügen lassen, da es zu gründlich von den späteren Bildern verschieden ist. Am ehesten schien es kurz vor die Madonna des heiligen Franziskus zu passen, daher man denn als das Jahr, darin es gemalt worden, 1513 angegeben. Zugleich hat man Vermuthungen angestellt, wessen Bildniß es sein könnte. Daß es ein Gelehrter sei, deutete hinlänglich das Buch an, das der bartlose, ernstblickende Mann auf den Tisch gestützt hält. In alten Verzeichnissen ist es immer als „Bildniß des Arztes" angeführt; auch im Besitze des Herzogs von Modena hatte es schon diesen Namen. Weil nun Vasari als Freund unseres Meisters den Arzt Francesco Grillenzoni zu Modena anführt, so hat man es früher für das Porträt desselben ausgegeben, bisweilen auch für dasjenige seines Bruders Giovanni. Allein da das Bild ein Jugendwerk sein sollte und, wenn von Correggio, nur sein konnte, so traf diese Vermuthung

nicht zu; denn beide Brüder standen, so lange Correggio jung war, in vollem Mannesalter, während das Bildniß einen schon bejahrten Mann zeigt. Pungileoni stellte daher die Ansicht auf, es sei das Porträt des obengenannten Giambattista Lombardi, der ja dem jungen Antonio ein väterlicher Freund gewesen; wobei sich noch vermuthen ließ, daß Lombardi dem jungen Meister seinen Dank für das Bild mit jenem Geschenk des Codex abgestattet habe, oder umgekehrt. Voraussetzungen, die auch dann noch zweifelhaft blieben, wenn das Porträt mit größerer Sicherheit als Werk Correggio's anzusehen wäre. [85])

Sehen wir von diesem, zudem zweifelhaften Bildnisse ab, so ist keines auf unsere Zeit gekommen, das mit einigem Rechte für das Werk Correggio's gelten könnte. Diejenigen, welche ihm in verschiedenen Galerien noch zugesprochen werden, sind alle zum Mindesten zweifelhaft, wenn nicht offenbar unächt [86]), davon das Eine in der Galerie von Parma, vielleicht das eines Grafen Sanvitale, noch am ehesten einige Züge der correggesken Hand zeigt, auch nach der Ansicht des Stechers Toschi, allein doch bloß als „dem Correggio zugeschrieben" bezeichnet, werden konnte — und ihm ebenfalls nicht angehört. Auch ist uns keinerlei Nachricht erhalten, daß er Bildnisse gemalt habe. Es mag ihm dennoch vorgekommen sein, etwa für einzelne wolhabende Privatleute von Parma; Porträts solcher Persönlichkeiten aber, welche die Geschichte nicht gezeichnet hat und deren Andenken erloschen ist, sind in Italien äußerst wenige erhalten. Für Correggio und die Abgeschiedenheit seines Lebens ist es charakteristisch, daß ihm die Gelegenheit zu solchen von der Geschichte geschützten Bildnissen nicht wurde. Weder kam er mit den großen Herren des öffentlichen Lebens in Berührung, noch stand er in Verkehr mit den hervorragenden Männern der Kunst und Wissenschaft. Vielleicht lag auch das scharfe und energische Erfassen individueller Bestimmtheit weniger in seinem Talente.

---

[85]) Verzeichniß b) No. 5.

[86]) Verzeichniß b) No. 45—49.

Viertes Kapitel.

Die ersten Werke der Meisterschaft und die Berufung nach Parma.

Correggio als Meister in der Heimat. Die erste große Arbeit: Madonna des heil. Franziskus. — Werke von 1515—1518: Altartafel der heil. Martha. Triptychon. Vermälung der heil. Katharina. Die Altartafel in Albinea. — Berufung nach Parma (1518). Die Malereien im Nonnenkloster San Paolo.

Sichere Nachrichten über die künstlerische Thätigkeit des Meisters sind uns erst von seinem zwanzigsten Jahre an überliefert. Die erste beglaubigte Kunde von einem Werke seiner Hand ist aus dem Jahre 1514; und eben dies Bild selber ist uns glücklicherweise erhalten. Nach einer im Archiv zu Correggio befindlichen Urkunde vom 4. Juli 1514 hatte ein Quirino Zuccardi dem Minoritenkloster des heil. Franziskus daselbst ein Haus unter der Bedingung vermacht, daß von den Mönchen in der Klosterkirche ein Bild gestiftet würde; diese überließen das Haus dem Erben des Quirino und empfingen dafür von ihm eine Summe zur Bestellung des Bildes. Sie beriefen zu dieser Arbeit den jungen Allegri und gingen mit ihm, unter Zustimmung des Vaters, da der zwanzigjährige Antonio noch minderjährig war, am 30. August 1514 einen Vertrag ein, darnach sich der junge Meister verpflichtete, das Bild um 100 Dukaten zu malen und von dieser Summe die eine

Hälfte sofort empfing, die andere nach Vollendung des Bildes empfangen sollte. Auch ist noch mit dem Datum vom 4. Oktober 1514 die Urkunde erhalten, darin Pietro Landini angehalten wird, die für das Gemälde bestimmte Tafel noch in diesem Monat fertig zu machen. In den Büchern des Klosters ist dann unter dem 4. April 1515 die letzte (zweite) Zahlung an den Maler verzeichnet. Dieser hat also, angenommen, daß er die Tafel Anfang November erhalten, das Bild in etwa 6 Monaten vollendet.

Aus der Bestellung selbst, aus der Sorgfalt, mit der die Franziskaner die ganze Angelegenheit betrieben, erhellt deutlich, daß ihnen der Auftrag von besonderer Wichtigkeit erschien, und ohne Weiteres läßt sich annehmen, daß sie den angesehensten Maler der Stadt damit betrauten. Pungileoni gibt auch die Rechnungen über das dem Meister für den Rahmen gelieferte Gold und Ultramarin (ersteres im Preis von 40, letzteres von 3 Lire). Es scheint daraus hervorzugehen, daß Correggio selber den Rahmen vergoldet und mit Farbe geziert habe, ein Fall, der sich auch sonst bei Malern jener Zeit findet.

Dieses Altargemälde, die sogenannte Madonna des heil. Franziskus, befindet sich gegenwärtig in der Galerie zu Dresden.[87]) Es zeigt uns den Meister noch in der Jugendperiode des Schaffens und in einer gewissen Abhängigkeit von seinen Vorgängern. In der Komposition ist noch die architektonische Strenge, die gebundenere Weise der Schulen des Quattrocento. Maria, das Kind auf dem Schooße haltend, sitzt unter einer von jonischen Säulen getragenen Bogenhalle auf einem erhöhten Thronsessel; am Untersatze desselben, zu den beiden Seiten stehen in die Architektur mit eingeschlossen zwei nackte Engel, ein Medaillon haltend, darauf Moses mit den Gesetzestafeln abgebildet ist. Ueber dem Haupte der Jungfrau auf der lichten Luft ein Kranz von Engelsköpfen und zu jeder Seite zwei frei schwebende nackte Figuren kleiner Engel,

---

87) Verzeichniß a) No. 8.

wovon die eine geflügelt. An den Seiten des Thrones je zwei Heilige, so angeordnet, daß der heil. Franziskus, anbetend dem Kinde zugewendet, und Johannes der Täufer, auf das Christuskind deutend, dem Beschauer am nächsten sich gegenüber in einer Linie befinden; dann weiter zurück einerseits neben Johannes die heil. Katharina mit der Marthyrpalme und den einen Fuß auf das Rad gestützt, andererseits der heil. Antonius von Padua mit Lilie und Buch neben dem heil. Franziskus. Durch die starke Erhöhung des Sitzes thront die Jungfrau hoch über den Heiligen und streckt schützend die geöffnete Hand zum Franziskus hernieder, während das Christuskind segnet.

Die Anordnung im Ganzen (auch die gemalten Basreliefs im Sockel des Throns) erinnern an das Bild des Bianchi Ferrari im Louvre, der in Modena Correggio's Lehrer gewesen. Besonders deutlich aber tritt das Vorbild des Mantegna hervor, nicht bloß in der Bestimmtheit der Zeichnung, in einzelnen, hier noch zaghaften Verkürzungen, wie im Kopfe des Franziskus, und dem stark gebrochenen Gefälte der Gewandung; sondern recht augenscheinlich in der Gestalt und Bewegung der Jungfrau, welche unmittelbar an die Madonna della Vittoria des Paduaner Meisters erinnert, welche sich jetzt in der Galerie des Louvre befindet. Auch andere Einflüsse noch lassen sich erkennen. In der Haltung der Heiligen, im Ausdruck der Köpfe tritt eine — im Franziskus bis zur Schwärmerei gesteigerte — Innigkeit der religiösen Empfindung hervor, welche, vermittelt durch Bianchi Ferrari, auf die umbrische Schule und Francesco Francia zurückdeutet. Auch hier jener gewinnende Ausdruck der Seligkeit in der Anbetung, der die guten Werke dieser Meister kennzeichnet, und zwar mit solchem Zauber und so natürlicher Kraft geschildert, daß sich hierin der junge Antonio den Vorbildern vollkommen gewachsen zeigt. Dieses Merkmal bietet ein um so größeres Interesse, als Correggio diese Tonart der Empfindung nicht wieder angeschlagen hat. Allein wie schon Mengs bemerkte, in dem Kopfe der Madonna und auch in dem Kinde, noch

stärker aber in dem Kopfe Johannes des Täufers, zeigt sich deutlich noch eine andere Einwirkung: die des Leonardo da Vinci. In der That ist dieses Bild ein unzweifelhaftes Zeugniß dafür, daß der junge Correggio diesen Meister nicht minder als den Mantegna studirt hatte. Seine Madonna, etwas mager in den Wangen und nicht gerade schön, hat sogar jenes Lächeln, welches den weiblichen Köpfen des Leonardo eigen ist. Insbesondere aber verräth die Anwendung des Helldunkels seine Bildung nach dem lombardischen Meister. An manchen Stellen hat es noch den etwas schweren Ton, der diesen kennzeichnet, wie auch die Schatten tiefer und bräunlicher sind, als sie später bei unserem Maler sich finden.

Es ist bezeichnend für Correggio, wie sich in diesem Bilde — wenn wir von den anderen Einflüssen absehen — die Anschauungsweise des Mantegna mit der des Leonardo verbindet. Beide Prinzipien, die Sicherheit der Zeichnung, welche die Form in allen Lagen beherrscht, und ihre Belebung durch den Ausdruck und das Helldunkel zum Reiz der malerischen Erscheinung, suchen sich hier schon zu jenem Ganzen zu verschmelzen, das den späteren Werken des Meisters einen so eigenthümlichen Zauber verleiht. Deutlich erkennt man, wie meisterlich sich schon damals, in seinen jungen Jahren, Correggio auf die Form verstand; aber noch tritt sie als wesentlich hervor, hebt die Gestalten statuarisch für sich heraus und bestimmt die Komposition. Auch sind die Umrisse der Gestalten noch von einer gewissen Härte und, wenn gleich zum Theil schon aufgelöst, doch schärfer ausgesprochen, als in den späteren Bildern. Andererseits beginnt schon die malerische Auffassung ihre Rolle zu spielen. Ein volles klares Licht ist über das Bild ausgegossen und mäßigt sich namentlich in den Engeln zu jenem Schmelz des Helldunkels, das eines der großen Merkmale unseres Meisters ist. Auch mischt sich schon in den feierlichen Ernst der Anordnung, der dieses Bild kennzeichnet und von allen späteren unterscheidet, wenngleich noch sehr gemäßigt, die Heiterkeit des sinnlichen

Lebens; sie spricht sich besonders aus in den leicht bewegten Knabenfiguren der Engel, von denen das eine Paar, obschon lebend gebildet, ohne Weiteres als Karyatiden benutzt sind, welche den Thron stützen. Darin zeigt sich der Maler, der überall Leben sucht und natürliches Leben schildert, auch wo es der eigenen Bedeutung des Gegenstandes zu widerstreben scheint. Andrerseits verräth die Katharina eine Erregtheit der Empfindung, welche ihre ganze Natur ergriffen hat und fast schon über das einfache Maß hinausgeht.

Vor Allem aber, wie wird es, innerhalb der Strenge und Ruhe der Anordnung, frei und licht in dem Bilde. Nicht mehr drängen sich, wie noch bei Mantegna, die Figuren eng auf einander; Raum und Luft ist zwischen ihnen, sie bewegen sich frei auf verschiedenen Plänen. Auch dulden sie keine geschlossenen Mauern mehr, weit ist die Halle geöffnet, und eine heitere Landschaft mit lichtem Himmel, darauf die hoch thronende Jungfrau gleichsam zu schweben scheint, blickt lachend herein. Daß zu jener Freiheit innerhalb der geschlossenen Gruppirung der junge Meister so rasch aus sich selber gekommen wäre, ist kaum denkbar; auch hierin wird ihn das Muster des Leonardo über Mantegna hinausgeführt haben. Ganz ähnlich verhält es sich mit der kontrastirenden Bewegtheit der Glieder in den sonst ruhig gehaltenen Figuren. Dazu kommt endlich das hier schon beginnende ausdrucksvolle und reizende Spiel der Hände, eines der Kennzeichen Correggio's. Die technische Behandlung ihrerseits zeigt zum Mindesten alle die Fortschritte, zu denen sich damals die Oelmalerei in Italien entwickelt hatte; ein Punkt, auf den wir zurückkommen, wenn von der Malerei und Technik des Meisters überhaupt die Rede ist.

So bekundet schon dieses Werk die Kraft eines eigenthümlichen Talentes, während es zugleich auf die Muster hinweist, darnach sich der Maler gebildet hat. Nicht Einem Meister folgt Correggio ausschließlich, sondern er verbindet zwei verschiedene Formenweisen — indem er eine dritte zum Theil und mehr nur als eine Beimischung aufnimmt

— und legt schon damit den Grund zu der Selbständigkeit seiner eigenen Kunst. Vergleichen wir den zwanzigjährigen Correggio mit dem zweiundzwanzigjährigen Rafael, der das Sposalizio (in der Brera zu Mailand) malte, so sehen wir, wie in jenem weit entschiedener die Eigenthümlichkeit durchbrach. Das Sposalizio ist gleichsam nur ein geläuterter Perugino; die Madonna di S. Francesco geht auf zwei große Meister zurück und verräth doch zugleich den neuen Meister. Mantegna und Leonardo aber haben den Charakter der gesammten oberitalienischen Malerei bestimmt, wie die florentinische und umbrische Schule die mittelitalienische. Wie Rafael diese beiden Schulen, so hat Correggio in sich die Kunstweise jener beiden Meister zu einen neuen Ganzen verschmolzen, das allerdings auf manche große Eigenschaft derselben verzichtete, aber die italienische Malerei zu ihrer höchsten Blüte brachte. Ein solches Zusammenfassen verschiedener Richtungen zu einer vollkommeneren Gestaltung des Lebens ist immer das Merkzeichen epochemachender Meister.[88])

Wol bald darauf lieferte der Meister noch ein Gemälde (von kleinem Format) für dieselbe Kirche der Minoriten zu Correggio, das ihm wahrscheinlich von einem Cavaliere Francesco Munari bestellt war. Denn die Kapelle della Concezione, in welcher sich lange das

---

88) Tiraboschi glaubte fälschlich, indem er einem älteren Bericht folgte, die Madonna des heil. Franziskus sei für die Kirche S. Niccolò der Franziskaner von Carpi gemalt worden; dagegen das von den Brüdern zu Correggio bestellte Bild (das nach ihm eine sitzende Madonna mit dem Kinde, zu ihrer Linken den knieenden Franziskus, zu ihrer Rechten den heil. Joseph darstellte) verschollen; auch in Lanzi und Fiorillo (Geschichte der zeichnenden Künste II. Göttingen 1801. p. 62) ist dieser Irrthum übergegangen. Verzeichniß a) No. 42. Ob wirklich Correggio auch für die Minoriten zu Carpi ein Bild gemalt habe, muß dahingestellt bleiben; es ist uns keinerlei sichere Kunde darüber erhalten. Daß sich der Meister in der Jugend zu Carpi aufgehalten, war Tiraboschi geneigt aus einem daselbst bei dem Advokaten Cabassi erhaltenen Schriftstück vom Jahre 1512 zu schließen, darin ein Antonio Corrigio unter den Zeugen vorkommt. Allein „Antonio von Correggio" konnte eine ganze Anzahl von den Landsleuten des Malers heißen.

Bild befand, war während dieser ganzen Zeit von der Familie Munari geschmückt und unterhalten worden. Es stellte eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten dar, ebenfalls mit einem heil. Franziskus, welcher vor dem Christuskinde knieet, und dem heil. Joseph, der mit der einen Hand einen Palmenzweig erfaßt hat[89]. Eine ganz ähnliche Komposition befindet sich in der Tribune der Uffizien zu Florenz, dort für Original gehalten, ohne daß bekannt wäre, wie das Bild in die Galerie gekommen[90]. Unter einem Palmbaume hält die weißgekleidete Maria, auf dem Boden sitzend, das auf ihren Knieen aufrecht stehende Kind; es reckt die Hand aus, um die eben gepflückten Datteln zu nehmen, welche der etwas zurückstehende heil. Joseph ihm darreicht; dabei zur Seite der knieend anbetende Franziskus. Mengs hielt das Bild für ächt, namentlich, weil er sich einen anderen Urheber als Correggio nicht denken konnte. Doch ist die Aechtheit öfters bestritten und mir namentlich wegen des grellen Tones und der ziemlich schweren Gestalten sehr zweifelhaft; auch ist das Bild bisweilen dem Baroccio oder dem Tiarini zugeschrieben worden. Indessen rührt die Komposition sicher von Correggio her oder ist ihm wenigstens entnommen[91]. Sie zeigt uns den Meister schon auf seinen eigenen Bahnen. Er behandelt — indem er eine Legende des apokryphen Marienevangeliums zu Grunde legt — den heiligen Stoff mit voller Freiheit und macht daraus ein anmuthiges Familienbild in heiterer Landschaft; kaum noch, daß der knieende Franziskus die religiöse Bedeutsamkeit des Gegenstandes verräth. Nichts Feierliches in der Haltung der Figuren, kein tieferer Ernst im Ausdruck, der auf ein Uebermenschliches hindeutete. Der Bambino ist nur das liebenswürdige Kind, das nach

89) Auffallend ist die Uebereinstimmung dieser Darstellung mit jenem eben erwähnten angeblichen Bilde von Carpi. Geschichte des Gemäldes s. Verz. a) No. 16.

90) Verzeichniß b) No. 55.

91) Das Motiv des Datteln darreichenden Joseph werden wir noch in einem anderen, beglaubigten Bilde finden.

den Datteln greift; schon das ist bezeichnend, daß ein solches Motiv die Komposition bestimmt hat. Doch hat diese noch nicht die Leichtigkeit der Anordnung, wie die späteren Werke des Meisters, sogar die Haltung der Madonna etwas Gezwungenes[92]).

In das Jahr 1516 wird gewöhnlich, ohne daß indessen dafür nähere Beweise vorlägen, ein Triptychon gesetzt, das Correggio für die Brüderschaft des Hospitals von S. Maria della Misericordia in seiner Vaterstadt gemalt hat. Ein sicheres Zeugniß haben wir von diesem Werke durch den Verkaufsakt, welcher in dem noch vorhandenen Hauptbuche jener Brüderschaft verzeichnet ist. Der Letzte der Herren von Correggio, Don Siro d'Austria, brachte es durch ein Uebereinkommen vom 23. November 1613 um den Preis von 300 Golddukaten (zu 8 Lire) an sich, nachdem der Maler Giacomo Borboni von Novellara am 18. Dezember 1612 es auf diese Summe nebst einer zu liefernden Kopie — die er dann selber fertigte — geschätzt hatte[93]). Das Mittelbild war ein Gott-Vater (Halbfigur) oder auch Christus als Heiland in der Glorie über einem Regenbogen, umgeben von Engelsköpfen, die sich allmälig dem Hintergrunde zu in die lichte Luft verlieren; das eine der beiden Seitenbilder ein jugendlicher Johannes mit dem Kreuze, das andere ein heil. Bartholomäus mit seiner Haut in der Hand. Ob etwas von dem Gemälde geblieben, scheint sehr zweifelhaft[94]). Denn der im Vatikan befindliche Christus, der für das Mittelbild ausgegeben wird, ist sicher nicht von Correggio's Hand; er ist kaum gut genug für eine Kopie von Lodovico Caracci,

---

[92]) Lanzi glaubt, daß dieses Florentiner Bild jene 1514 für die Franziskaner zu Correggio gemalte Altartafel sei, welche Tiraboschi für verschollen hielt. Dabei wiederholt er eine weitere Angabe des Letzteren: daß nämlich diese Tafel zwei Seitenflügel gehabt habe, mit einem heil. Bartholomäus und einem heil. Johannes. Es ist dies wahrscheinlich eine Verwechselung mit dem nun folgenden Bilde Correggio's.

[93]) Auch diese Schätzungsurkunde ist noch erhalten; s. Pungileoni II. 82.

[94]) Verzeichniß a) No. 17.

dafür man ihn bisweilen erklärt hat, und offenbar nur aus dieser Schule[95]. Das Seitenbild mit dem heil. Johannes sollte sich 1841 im Besitze eines Dottore G. G. Bianconi zu Bologna befinden[96]. Die Vermuthung Tiraboschi's, daß die Bilder bei der Plünderung Mantua's im Jahre 1630 zu Grunde gegangen, ist irrthümlich, da sie sich noch 1644 unter der Obhut der Grafen von Novellara befanden und in eben jenem Jahre von Don Siro zurückverlangt wurden. Allein über ihr weiteres Schicksal und ihren Verbleib ist keine verbürgte Nachricht erhalten.

Noch soll in jenem Oratorium della Misericordia von der Hand des Meisters eine Herodias, welche eben vom Henker das Haupt des Johannes empfängt, gewesen sein[97]. Auch dieses Bild ist verschollen.

Im Jahre 1517, wie es scheint, malte der Meister noch ein anderes Altarbild, das seinen Platz ebenfalls in einer Kapelle des Oratoriums von S. Maria della Misericordia zu Correggio fand. Dorthin ließ es sein Besteller, Melchiorre Fassi, bringen, da die Kirche S. Quirino, welche nach ihrem im Jahre 1514 erfolgten Einsturz eben neu erbaut wurde und für welche es nach einer Urkunde vom 16. Dezember 1517 bestimmt gewesen, erst nach 1550 zur Vollendung kam. Das Bild stellte eine heil. Martha vor — daher gewöhnlich kurzweg Die heil. Martha genannt — in Gesellschaft des Apostels Petrus, der heil. Magdalena und Leonhard. Was aus dem Bilde geworden, ob es wirklich noch erhalten, läßt sich geschichtlich nicht verfolgen. Eine kaum glaubwürdige Nachricht, aber von verschiedenen Seiten mitgetheilt, meldet: man habe die Tafel, damit sie nicht, gleich anderen Bildern unseres Meisters zu Correggio, das

---

95) Verzeichniß b) No. 10. Dieser Ansicht war auch O. Mündler, wie er mir brieflich mittheilte.

96) Verzeichniß b) No. 11.

97) Verzeichniß b) No. 88.

Schicksal erfahre geraubt zu werden, mit einem Firnisse überzogen, der die Darstellung bis zur Unkenntlichkeit bedeckt habe[98]). Auch wird in einem Briefe des Girolamo Colleoni von Correggio, der über die Schriftsteller des Ländchens geschrieben und auch zu einer Biographie unseres Meisters Notizen gesammelt hatte, an den Consigliere Don Venanzio De Pagave vom 26. Juni 1776 eines Bildes mit dem heil. Petrus und heil. Jungfrauen gedacht, das noch in der Kirche Sta Maria vorhanden, aber so von Firniß bedeckt sei, daß es den Blick des Kenners nicht mehr anziehen könne. Doch scheint schon damals das Original, in welchem Zustande immer, an seinem alten Platze sich nicht mehr befunden zu haben; jene Tafel war wahrscheinlich eine Kopie, die auch Tiraboschi für das Original hielt. Offenbar ist es dasselbe Bild, dessen Lanzi in seiner Geschichte der italienischen Malerei gedenkt. Nach ihm stellte es die heil. Petrus, Margaretha, Magdalena und Raimund in einer schönen Landschaft dar. Es sei entweder durch Kerzendampf geschwärzt oder mit einem entstellenden Firniß absichtlich überzogen, später vom Altare als unnütz entfernt und durch eine Kopie, auf der einige Veränderungen, ersetzt worden. Lanzi glaubt, daß Tiraboschi irrthümlich diese Kopie für das Original gehalten, weil dieser an der Stelle der Magdalena eine heil. Ursula erwähne, wie dies auf der Kopie der Fall sei. Das ächte Bild aber sei in die Hände des Restaurators Antonio Armanno gekommen; diesem sei es nach der mühsamen Arbeit eines ganzen Jahres gelungen den Firniß abzunehmen, und das Bild darauf so schön geworden, daß die Fremden in Menge herbeieilten es zu bewundern. Was fernerhin aus diesem Bilde geworden, ist unbekannt, wenn es nicht dasjenige ist, das sich gegenwärtig in England im Besitze des Lord Ashburton be-

---

[98]) Diese Thatsache fand Pungileoni auch in der nicht unzuverlässigen Chronik des Zuccardi erwähnt: »in S. Maria e il quadro del Correggio, ruinato però per timore fosse anch 'esso esportato«.

findet. Dies aber scheint insofern nicht möglich, als letzteres Gemälde nach Waagen's Bericht[99]) aus der Sammlung Ercolani zu Bologna stammt[100]).

Doch wie dem auch sei: das Bild bei Lord Ashburton gibt uns jedenfalls eine Vorstellung von jenem Werke des Correggio, welches ihm Melchiorre Fassi bestellt hatte. Ob es nun das Original sei, wofür Waagen und Eastlake[101]) es zu halten geneigt sind, oder eine der vielen Kopien, die davon gemacht worden und deren sich einige (nach Lanzi) auch in Privathäusern zu Correggio befanden: die Stilmerkmale, welche es zeigt, stimmen mit denjenigen überein, welche Lanzi dem alten Bilde zuspricht. Auch ist die Komposition dieselbe wie in dem von Pungileoni erwähnten Werke: nur werden in dem englischen Bilde die Heiligen für Petrus, Margaretha, Maria Magdalena und Antonius von Padua ausgegeben. Es ist insofern von besonderem Interesse, als es dem Stil der Madonna des heil. Franziskus noch nahe steht und somit ein weiteres Zeugniß gibt von jener Jugendzeit des Schaffens, darin sich der Meister mitten im Uebergange von seinen Vorbildern zu seiner eigenen Art zeigt. Waagen bemerkt: „Das Bild ist in der That weit strenger in den Formen und dem Faltenwurf, weit dunkler in den Schatten und den Lokaltönen der Gewänder als alle Malereien seines (Correggio's) späteren Stils. Es bekundet in vieler Beziehung eine bemerkenswerthe Aehnlichkeit mit der Altartafel des heil. Franziskus zu Dresden; beide sind in dem herkömmlichen Kirchenstile und verrathen den Einfluß des Francesco Francia, welcher in der Lombardei diese Darstellungsform am reinsten entwickelte. Die heil. Margaretha erinnert stark an die Katharina im Dresdner Bilde; die Zeichnung und Bewegung der Hände stimmen ganz und gar überein. Die Färbung ist sehr tief ge-

---

99) Treasures of Art. II. 99.

100) Verzeichniß a) No. 45 und b) No. 69.

101) A. a. O. II. 233.

halten, und in der Gewandung des heil. Petrus noch Gold angewendet". Ob nun diese Tiefe der Färbung und die dunklen Schatten, wie Eastlake glauben möchte, der Restauration zuzuschreiben sind oder vielmehr auf Rechnung der Kopie kommen, welche das Bild doch wahrscheinlich ist: so war sicherlich auch dem Originale der strengere Charakter eigen, welcher jene Zeit des Meisters kennzeichnet, da er von seinen Vorbildern zum Theil noch abhängig war. Daher auch noch eine Nachwirkung mantegnesker Darstellung, die Lanzi ausdrücklich hervorhebt.

Dies gibt dem Bilde eine besondere Bedeutung: es wirft ein weiteres Licht auf den künstlerischen Entwickelungsgang Correggio's, über den uns sonst nur das Dresdner Gemälde sicheren Aufschluß gibt. Er hätte demnach bis in das Jahr 1517 hinein, wenigstens zum Theil, jene strengere Kunstweise beibehalten, welche zwischen ihm und seinen Vorgängern die nähere Vermittlung bildet. Nur zum Theil. Denn wenn jene Ruhe auf der Flucht in den Uffizien zu Florenz eine Nachbildung der für die Minoriten von Correggio etwa im Jahre 1515 gemalten war, so zeigt sich der Meister mitten zwischen zwei Darstellungen strengeren Stils schon zu jener Freiheit der Auffassung und Anordnung gereift, die ein wesentliches Merkmal seiner Kunst ausmacht. Auf den ersten Blick erscheint das seltsam; doch ist es recht wol denkbar. Wir haben schon in der Tafel des heil. Franziskus Züge gefunden, welche die hervorbrechende Eigenthümlichkeit entschieden bekunden; in der kühnen Verbindung verschiedener Vorbilder verrieth sich die wachsende Selbständigkeit. Die neue Aufgabe aber, jene Ruhe auf der Flucht, gewährte dem Talente freieren Spielraum, denn der liebenswürdige Charakter des Vorwurfs entsprach der eigenen Natur des Malers. Zudem mag die Ausführung noch manche Züge der strengeren Weise gehabt haben. Die Darstellung verschiedener Heiliger auf Einer Tafel erforderte dagegen maßvolle Bewegtheit, Feierlichkeit der Anordnung und Sammlung des Ausdrucks: wo-

durch der nähere Anschluß an die früheren Vorbilder von selbst sich wieder ergab.

Dieses freie Verhalten zu den Vorgängern, das rasche Hervortreten der eigenen Künstlernatur innerhalb einer gewissen Abhängigkeit, entspricht ganz der frühreifen und scheinbar wie mit einem Schlage entwickelten Eigenart des Meisters. Daß dem so war, daß er jene gemessenere Art, die für seinen Genius eine Fessel war, wenn nicht plötzlich, doch bald und entschieden abwarf: das beweisen seine uns erhaltenen Malereien aus den Jahren 1518 und 1519. Man hat zwischen diesen und der Madonna des heil. Franziskus einen Sprung gefunden und deshalb nach vermittelnden Zwischenstufen gesucht; allein ich finde schon in dem, was wir von der Thätigkeit Correggio's in diesen Jahren wissen, eine ganz naturgemäße Entwickelung. Er folgte den Mustern, welche auf ihn mächtig eingewirkt hatten, da sie seinem eigenen Genius verwandt entgegenkamen, er folgte ihnen und übte sich daran, bis er in dieser Uebung seine Kräfte gewachsen und gereift fühlte. Das war offenbar in der Tafel des Franziskus der Fall; es ist nicht zu viel gesagt, daß Correggio in diesem Bilde, was Können und Geschick anlangt, Mantegna sowol als Francia und Leonardo vollkommen erreicht hat. Nun konnte er schon aus dem Vollen der eigenen Natur schaffen. Daß er zunächst doch noch in einzelnen Bildern das Band mit jenen Meistern nicht ganz zerriß, hat nichts Befremdendes.

Die Freiheit aber, zu der er gelangt war, zeigt sich deutlich in einem uns erhaltenen Werke, das gewöhnlich in das Jahr 1517 gesetzt wird und wenn nicht diesem doch dem folgenden Jahre angehören mag: Die Vermälung der heil. Katharina.

Es finden sich drei Darstellungen dieses Gegenstandes; die eine im Louvre zu Paris[102]), deren Aechtheit ganz unzweifelhaft ist; die

[102]) Verzeichniß a) No. 19.

zweite in den Studj zu Neapel, welche mit allem Recht dem Meister gleichfalls zugeschrieben wird [103]; und eine dritte in der Ermitage zu St. Petersburg [104], welche Manche für Original halten, Waagen jedoch mit Grund für das Werk eines der besten Schüler Correggio's erklärt. Zwar trägt letzteres Bild auf der Rückseite, wie schon früher bemerkt (s. Anm. 50), eine Inschrift, wonach Antonio Lieto da Correggio dasselbe für eine Donna Matilda d'Este im Jahre 1517 gemalt habe. Allein eine Prinzessin Matilda aus dem Hause Este gab es damals wenigstens am Hofe von Ferrara nicht. Die Prinzessin könnte allenfalls aus dem Hause der Marchesi di S. Martino gewesen sein; allein auch dann bleibt die Inschrift verdächtig, und schon Mengs wollte eine Bürgschaft für ihre Aechtheit nicht übernehmen. Das Bild ist von kleinerem Format als dasjenige im Louvre. Das in Neapel befindliche war in der Galleria Farnesiana, aus der es nach Neapel gekommen ist, unter dem Namen »piccolo (kleines) Sposalizio« als Originalwerk verzeichnet und wird auch jetzt allgemein dafür gehalten. Daß Correggio denselben Gegenstand zweimal behandelte, kann um so weniger Wunder nehmen, als dieses anmuthige Motiv seinem Talente besonders entsprach. Auch ist das Bild des Louvre in der Komposition verschieden von demjenigen in Neapel, während das Petersburger mit dem letzteren große Aehnlichkeit zeigt. Der heil. Sebastian, welchen das Pariser Gemälde hat, findet sich auf den beiden anderen nicht; die Köpfe der Frauen auf jenem sind nicht ganz in Profil, die Bewegung ist eine andere und das Christkind, ganz unbekleidet, sitzt freier, nur die eine den Ring haltende Hand leise von der ihrigen erfaßt, auf dem Schooße der Maria.

Ueber die Veranlassung zu den Bildern im Louvre und in Neapel haben wir nur Vermuthungen. Jenes soll, wie Tiraboschi dem

---

103) Verzeichniß a) No. 20.
104) Verzeichniß b) No. 8.

Sandrart nacherzählt, Correggio für eine Dame Namens Katharina, von der er in schwerer Krankheit gepflegt worden sei, gemalt haben. Eine Nachricht, die zu sehr einer Künstleranekdote gleich sieht, um glaubhaft zu sein, und wol in Rom als eine der verschiedenen Fabeln über das Leben des Meisters umlief, als Sandrart daselbst im Jahre 1634 das Bild beim Kardinal Borghese zu Gesicht bekam. Pungileoni dagegen meint, Correggio habe es seiner Schwester Katharina als Angebinde zu ihrer Hochzeit gemalt, da sie sich mit jenem Vicenzo Mariani vermälte, der mit dem Vater Pellegrino ein Grundstück gepachtet hatte. Man setzt gewöhnlich diese Hochzeit in das Jahr 1519; ob nach einem sicheren Zeugnisse, ist nicht ersichtlich. Also nahm man an, daß Correggio das Bild in demselben Jahre gemalt hatte; während das kleine Gemälde zu Neapel in das Jahr 1517 gesetzt wurde. Indessen findet sich ein äußerer Anhaltspunkt für dieses Datum nicht. Ebenso wenig Grund ist aber, das Pariser Bild dem Jahre 1519 zuzuweisen; denn daß dieses ein Hochzeitsgeschenk für die Schwester gewesen sei, ist zwar ein ganz hübscher Einfall, aber auch nichts weiter. Wenn wir dennoch diese Bilder in die Jahre 1517 oder 1518 setzen, so geschieht dies aus inneren Gründen; d. h. aus Merkmalen der Darstellungsweise und insbesondere der malerischen Behandlung, von welcher später die Rede sein wird.

In diesen Werken tritt die Selbständigkeit des Meisters entschieden zu Tage. Der religiöse Gedanke, welcher dem Motiv zu Grunde liegt, ist ganz zurückgetreten; die christliche Vision, darin die Vermälung der jungfräulichen Katharina mit dem Christuskinde durch den Ring die völlige Hingabe an das Ewige bezeichnet, ganz in die Gegenwart eines heiter sinnlichen Lebens übergegangen. In das Ideale erhoben ist dasselbe nicht mehr durch Feierlichkeit der Anordnung oder des Ausdrucks, sondern durch die Glut und Feinheit der zum Ton vergeistigten Farbe, durch das beseelende Licht, welches auch die Schatten aufhellt und die Körper gleichsam durchzittert, endlich

durch die zarte, liebevolle Freudigkeit der die Gestalten belebenden Empfindung. Diese Verklärung des sinnlichen Lebens hat schon Vasari wahrgenommen, wo er im Leben des Girolamo da Carpi erzählt, wie denselben in Modena zumeist dies göttliche Bild entzückt habe, dessen Köpfe so schön seien, daß sie im Paradiese gemacht schienen. „Auch ist es nicht möglich, fügt er hinzu, schönere Haare zu sehen, schönere Hände und ein Kolorit, das anmuthiger und natürlicher ist". Es ist das Pariser Bild, welches Vasari im Auge hat. Wie sehr dieses überhaupt schon die Zeitgenossen zu schätzen wußten, zeigt sich auch darin, daß einer der alten Meister im Helldunkel-Schnitt, vielleicht Ugo da Carpi oder Antonio da Trento, in dieser neuen Manier es in Holzschnitt [105]). Auch die Haltung der Figuren ist in ihrer Natürlichkeit von großem Reiz; Menschen, die von dem Glück ihres stillen Zusammenseins ganz erfüllt sind, allerdings ohne den Ernst eines geheimnißvollen Gehaltes, aber auch ohne die Unruhe einer tieferen Beziehung. Sogar der heil. Sebastian — der bekanntlich meistens dieser Vermälung beiwohnt — mit seinen Wunden und Pfeilen ist ganz Seligkeit, ganz Leben sein warm leuchtendes Fleisch. Ein Zug der süßesten Liebe scheint die Gestalten innerlich zu verbinden; nur wer ungerecht und blind den Maßstab der älteren und strengeren Kunst an dieses Werk einer neuen Epoche anlegte, konnte darin, wie einige Kritiker das gethan, den Charakter der Wollust finden. — Auf dem Pariser Bilde erblickt man im Hintergrunde noch das Martyrthum der Sebastian und Katharina.

Eigenthümlich ist diesem Bilde auch der goldene, wie von Innen durchglühte Ton des Fleisches, der schon ganz Ergebniß der eigenen malerischen Anschauung Correggio's ist. Wir werden ihn in mehreren seiner Werke finden, bis auch er in jenen feinen Schimmer von Licht und Luft sich auflöst, der in den späteren Gemälden des

---

105) Vergl. das Verzeichniß der Stiche.

Meisters die besondere Farbe der Dinge gleichsam zu verzehren scheint.

Hier ist noch eines anderen Bildes zu gedenken, dessen Entstehung sich mit ziemlicher Bestimmtheit in die erste Hälfte des Jahres 1518 setzen läßt, das aber schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts verschollen ist. Es war eine Altartafel für die Pfarrkirche der kleinen Stadt Albinea im Gebiete von Reggio und dem Meister vom Erzpriester der Gemeinde bestellt, von Giovanni Guidotto di Roncopò. Letzteres erhellt unzweifelhaft aus der noch erhaltenen (von Pungileoni angeführten) Urkunde vom 4. October 1519, worin Antonio, der Sohn des Pellegrino Allegri, bestätigt, für das Altarbild an jenen Priester Johannes keinerlei Anspruch mehr zu haben, da er den Rest des Preises dafür mit vier Dukaten erhalten. Aus anderen im Archiv der Kirche bewahrten Papieren soll hervorgehen, daß die Kosten durch Beiträge der Pfarrkinder bestritten worden und Correggio während der Ausführung 20 oder 30 Soldi per Tag, außerdem Kost und Wohnung erhalten habe. Doch gehen diese Papiere nur bis in's 18. Jahrhundert zurück und beruhen also auf bloßer Ueberlieferung, wie auch aus der wechselnden Angabe von 20 und 30 Soldi hervorgeht. Ob daher diese Nachricht zuverlässig, steht dahin. Nur so viel läßt sich vielleicht daraus entnehmen, daß sich Correggio zur Ausführung des Gemäldes nach Albinea selbst begab. Wie oben erwähnt, hat man die Darstellung dieser Altartafel irrthümlich für eine Madonna mit dem Kinde zwischen den heil. Magdalena und Lucia angesehen. Schon die nach einer solchen Darstellung erhaltenen Kopien sprechen dagegen; Correggio war im Jahre 1518 in der Anordnung und Bewegung der Figuren jedenfalls weit freier, als er sich in diesen zeigt. Außerdem aber ergibt sich aus einer noch vorhandenen Urkunde von 1647 mit aller Bestimmtheit, daß die Tafel einen ganz anderen Gegenstand, nämlich die Geburt der Maria vorstellte [106]). Jede

[106]) S. die merkwürdige Geschichte des Bildes im Verzeichniß a) No. 18.

Spur von dem Bilde ist seit lange verschwunden; auch keine Kopie davon bekannt. Nicht einmal ein Bericht darüber ist erhalten; und so wissen wir unter allen Werken des Meisters, davon wir eine Kunde haben, von diesem am wenigsten. —

So sehen wir den jungen Meister seit 1513 bis in das Jahr 1518, den Aufenthalt in Albinea abgerechnet, in seiner Vaterstadt vielfach beschäftigt. Daß ihn gleich seine ersten Werke zu Ansehen gebracht, ergibt sich nicht bloß aus den verschiedenen Bestellungen, sondern auch aus dem Kaufpreise, den er z. B. für seine Madonna des heil. Franziskus erhielt. Die Summe von 100 Dukaten oder 400 Lire, welche wir ungefähr zu 300 Gulden südd. Währung anschlagen können, war für die damalige Zeit sogar beträchtlich; sie war auch höher als manche andere Bezahlung, die Correggio empfing, und muß zum Theil wol aus der Natur jenes Vermächtnisses erklärt werden. Doch außer diesen Nachrichten von seinen Werken und den Beziehungen, darin sie ihn uns zu Privaten und Kirchen zeigen, wissen wir so gut wie nichts von dem Leben, das er bis zu seinem vierundzwanzigsten Jahre in der Heimat zubrachte. Erhalten sind nur einige Taufakte, sowie notarielle Urkunden, darin er als Zeuge genannt ist [107]. Dieselben erstrecken sich vom 12. Januar 1511 bis zum 17. März 1518 und bezeugen also, daß er bis zu diesem Tage seinen eigentlichen Wohnsitz jedenfalls in der Vaterstadt hatte. Daß sich vom Jahre 1516 an die Vermögensverhältnisse seines Vaters gebessert hatten, ist schon oben bemerkt. —

---

[107]) So ist er unter dem 12. Januar 1511 als Taufpathe eines Antonio aus dem Hause Bigarini, unter dem 4. Oktober 1516 als Gevatter einer Anastasia Elisabetta, Tochter eines Giannantonio Tovaglielo, angeführt; den 14. Juli 1517 in Gemeinschaft mit jenem Melchiorre Fassi, der ihm das Bild der heil. Martha bestellt hatte, als Zeuge bei der Lesung des Testamentes einer Giovanna da Montecorvino, ebenso im Januar 1518 bei einem Akte des Notars F. A. Bottoni, endlich noch den 17. März 1518 als Taufpathe einer Rosa, Tochter des Francesco Bertoni (in den Taufbüchern von S. Quirino).

Zu voller Reife hatte sich unser Meister in der Stille der Heimat ausgebildet; da eröffnete sich ihm plötzlich ein neuer und größerer Wirkungskreis. Er kam nach Parma. Aller Wahrscheinlichkeit nach in der ersten Hälfte des Jahres 1518. Jedenfalls ist es ein Irrthum, seine Ankunft in Parma erst in das Jahr 1520 zu setzen, da sich mit Grund annehmen läßt, daß er schon im Laufe des Jahres 1519 für den Benediktinerorden von San Giovanni daselbst beschäftigt war. Tiraboschi meint denn auch, daß er für die Letzteren seine erste Arbeit in Parma übernommen habe; woraus man schließen könnte, daß ihn die Mönche von San Giovanni dorthin berufen. Allein es ist sehr wahrscheinlich, daß Correggio noch vorher ein anderes Kloster mit Malereien ausstattete. Es war dies das Nonnenkloster San Paolo. Wol möglich, daß die Aebtissin dieses Klosters unseren Meister zur Reise nach Parma veranlaßt hat; Freunde von ihr standen mit den Herren von Correggio in Verbindung. Da also Allegri schon 1519 eine Arbeit für die Benediktiner unter Händen hatte: so läßt sich fast mit Sicherheit annehmen, daß schon Mitte dieses Jahres jene Malereien in San Paolo vollendet waren. Zudem sprechen Stil und Behandlung derselben für ihre Entstehung vor den größeren Werken in der Kirche San Giovanni.

Daß sich Correggio auf eigene Faust und gut Glück nach Parma begeben, um dort für seine Kunst ein breiteres Feld zu finden, ist kaum anzunehmen. So rasch wären ihm dann so große Aufträge wol nicht zugefallen. Andererseits läßt sich wol annehmen, daß die Altarwerke, welche er für die Vaterstadt und Albinea gemalt, seinen Ruf in der Umgegend verbreitet haben. Zudem lebten damals in Parma keine Meister von hervorragendem Ansehen, wenigstens solche nicht, welche den neuen und gesteigerten Ansprüchen hätten genugthun können. Cristofano Caselli, ein tüchtiger Schüler des Venezianers Giovanni Bellini, hatte seine beste Zeit schon um 1500 gehabt; ebenso Lodovico da Parma, der dort verschiedene Madonnen in der Art des Francesco Francia hin-

terlassen hat. Alessandro Araldi (wahrscheinlich schon 1465 geboren), wol schwerlich, wie Lanzi angibt, ebenfalls Schüler Bellini's, zeichnete sich mehr in dekorativen Arbeiten als in Figurenbildern aus; letztere sind durch ihre Härte, wie durch ihre äußerst trockene Farbe[108]) eher abstoßend, während seine Arabesken wenigstens eine reiche und heiter spielende Phantasie bekunden. Noch erhalten sind diejenigen vom Jahre 1514 in einem gewölbten Zimmer in demselben Kloster San Paolo, in welchem nicht lange darauf Correggio das daran stoßende Gemach auszuschmücken hatte. Beweis genug, daß man den jungen Meister dem alten — Araldi lebte bis 1528 — vorzuziehen wußte, und daß sein Ruf als der eines ungewöhnlichen Talentes nach Parma gedrungen war. Außerdem war dort damals die Künstlerfamilie der Mazzola thätig, drei Brüder, Michele, Pierilario und Filippo, der Vater des berühmteren Parmigianino. Jene älteren Glieder waren von der Paduaner Schule abhängig und zwar in der Formgebung ziemlich tüchtig, allein in der älteren Weise ganz befangen und vollkommen reizlos. Die jüngeren aber schlossen sich bald an Correggio an. So hatte die Kunst, welche vor Correggio in Parma getrieben wurde, keinen eigenen Charakter; sie war von verschiedenen Einflüssen abhängig und kam, wenn auch einige gute Werke aus ihr hervorgingen, über die alten Schranken nicht hinaus.

Merkwürdig sind jene Malereien in San Paolo schon durch das eigenthümliche Schicksal, das sie ein paar Jahrhunderte lang in fast gänzliche Vergessenheit brachte. Im Jahre 1524 war nämlich die Klausur über das Kloster verhängt worden, und seine Räume seitdem kaum Jemandem zugänglich gewesen. Annibale Caracci erfuhr nichts von diesen Werken des Meisters, so eifrig er auch allen seinen Arbeiten nachging. Wol findet sich schon in Handschriften des 17. Jahrhun-

---

108) Verkündigung in der Akademie zu Parma von 1514; Vermälung der Jungfrau von 1519, früher im Dom daselbst.

derts nähere Erwähnung der Malereien; [109]) auch Crozat, der sich mit unserem Meister wie früher bemerkt vielfach beschäftigte, wußte davon, und vielleicht hatte von ihm d'Argenville die kurze Nachricht, die er darüber in seine Lebensbeschreibungen der Maler (1762) einrückte. Allein, einzelne besonders Begünstigte vielleicht ausgenommen, bekam sie Niemand zu Gesicht. Ratti gedenkt dann ihrer, aber ganz ungenau, indem er sie ein verborgenes Juwel nennt. Dagegen hatte Mengs sie gesehen in Folge besonderer Vergünstigung, wie er selbst in einem Briefe an den Cavaliere d'Azara, den späteren Herausgeber seiner Schriften, meldet; [110]) doch findet sich in seiner Schrift von Correggio's Leben und Werken kein Wort darüber. Dann fand der Maler Antonio Bresciani, da er in der Kirche des Klosters beschäftigt war, die Gelegenheit, das so ängstlich gehütete Gemach gründlich zu besichtigen; er berichtete darüber an Tiraboschi, der nun zuerst von dem Werk nähere Nachricht gab. [111]) So war die Aufmerksamkeit allmälig darauf gelenkt worden. Den 16. Juni 1794 wurde endlich von der Akademie von Parma die Untersuchung der Fresken veranlaßt; es waren Professoren dieser Akademie, welche mit dem Kupferstecher Rosaspina bei der Besichtigung sofort die Hand des Correggio erkannten. Der Herzog Ferdinand I. nahm darauf selbst in Begleitung von Gelehrten die Fresken in Augenschein. Seitdem waren sie dem allgemeinen Besuche wieder geöffnet. Unter jenen Gelehrten befand sich auch der Pater Ireneo Affò, der sich um die Erforschung der Geschichte und Literatur Parma's vielfach verdient gemacht hat; dieser gab noch 1794 über die Darstellungen selber, ihre Geschichte und ihre Auffindung in einer eigenen Schrift ausführlichen Bericht. [112])

---

[109]) Insbesondere in derjenigen des Pater Zappata über die Kirchen von Parma; s. Pungileoni II. 119.

[110]) In der römischen Ausgabe seiner Schriften von 1787.

[111]) Im Jahre 1786. A. a. O. VI. 262.

[112]) Ragionamento sopra una stanza dipinta del A. Allegri da Correggio nel Monastero di S. Paolo. Parma 1794.

Auch der Zusammenhang, darin diese Arbeit Correggio's mit dem Schicksal jenes Klosters und der Sittengeschichte jener Zeit überhaupt steht, hat ein besonderes Interesse. — Der Nonnenorden von San Paolo war reich begütert, seit den Zeiten Friedrich's II. mit allerlei Vorrechten ausgestattet, zudem durch eine Bulle Gregor's VIII. für unabhängig von den Bischöfen erklärt worden. Daher besaßen seine Aebtissinnen, immer aus alten Geschlechtern und auf Lebenszeit gewählt, fast fürstliche Macht, die man hier wie überall benützte, um ein weltliches, von Reichthum, Genuß und Kunst getragenes Leben zu führen. Um so mehr sahen es die vornehmen Familien auf Besetzung jener Stellen ab. So entstanden mannigfacher Hader, Eifersucht und Zwietracht und in Folge dessen allerhand Unruhen, die sich bis in die Stille des Klosters erstreckten. Umsonst verhängten Julius II. und Leo X., um dem Unwesen zu steuern, die Klausur über alle Klöster in Parma; die Schwestern beriefen sich auf ihre alten Vorrechte und weigerten den Gehorsam. Zu Correggio's Zeit war Aebtissin von San Paolo Donna Giovanna (erwählt 15. April 1507), Tochter des Patriziers Marco Piacenza und mütterlicherseits aus dem Hause der Bergonzi, dem schon die beiden Vorgängerinnen der Giovanna, zwei prachtliebende Frauen, angehört hatten. Donna Giovanna aber verfuhr sofort, als sie ihre Stelle antrat, mit schrankenloser Willkür und entfachte neuen Zwist, indem sie die Verwaltung der Klostergüter der Familie Garimberti, welche bisher dieselbe innegehabt, entzog und einem ihrer Verwandten übertrug. Es kam zum Schlimmsten; ein Garimberti wurde von dem neuen Verwalter und dem Bruder der Aebtissin ermordet, das Kloster nach den Missethätern durchsucht. Nur noch zunahm die Ausgelassenheit, als die Franzosen, nachdem ihnen Mailand zugefallen, auch Parma einige Zeit besetzt hielten. Paul III. machte endlich diesen Aergernissen ein Ende. Nach dem Tode der Giovanna — so lange glaubte man es doch noch hinausschieben zu müssen — wurde die Klausur wirklich vollzogen.

Giovanna liebte die Pracht und eine fürstliche Ausstattung der Räume, wie ihre Vorgängerin Orsina. Baulustig, wie sie war, ließ sie seit 1514 für ihren Gebrauch eine Anzahl neuer Gemächer herrichten, nicht im Mindesten beirrt durch die äußeren Unruhen und die Drohungen der Päpste. Ihr Architekt war Giorgio da Erbe, ihr Bildhauer Francesco da Grate, ihr Maler (vor Correggio) der schon genannte Alessandro Araldi. Daß sie schon 1518 Correggio zu seiner Arbeit berief, dafür spricht auch das Befinden der schon kränkelnden Matrone; seit 1519 wurde sie bettlägerig. Ihre geistige Widerstandskraft aber, ihre Lust zu Welt, Leben und heidnischer Schönheit war ungebrochen. Es ist sogar wahrscheinlich, daß sie ihren Widersachern zum Trotz ihre Zimmer in ganz weltlicher Weise ausschmücken ließ; die lateinischen und griechischen Sprüche, welche an den Wänden zu lesen waren, zeugten von dem stolzen Bewußtsein ihrer Selbständigkeit und dem offenen Hohn gegen ihre Feinde. So über dem Hauptbilde am Kamin, der jagenden Diana, nach Plutarch: Ignem gladio ne fodias, Fache das Feuer nicht an mit dem Schwerte; außerdem: Jovis omnia plena; Sic erat in fatis; Dii bene vertant; Omnia virtuti pervia etc. Daher wurden auch die Motive zu den Malereien nicht der heil. Schrift, sondern der griechischen Mythologie und der Antike überhaupt entnommen. Das war freilich damals bei der Zierde von öffentlichen und Privatgebäuden schon ziemlich allgemein der Brauch; für ein Kloster aber doch immer seltsam.

Diesem weltlichen Sinne, der die Bestellung eingab, kam die Naturanlage des Malers trefflich entgegen. Von dem bewußten Gegensatze freilich gegen die kirchliche Strenge, welcher die Aebtissin bewegte, wußte er nichts. Sicher hat er sich über das eigenthümliche Verhältniß, darein Anschauung und Lebensweise der Renaissance zum Katholizismus traten, sein Lebenlang keine Gedanken gemacht. Wir werden später sehen, wie seine eigene Kunst die christlich religiöse Empfindung in eine unbefangen menschliche und fröhlich weltliche umsetzte; aber

ohne daß er es wollte und ohne daß ihm der Prozeß dieser Umwandlung in's Bewußtsein trat. Naiv und unbewußt war er, indem er immer einfach die Schönheit und die volle Natürlichkeit des Lebens im Auge hatte, ein geborener Heide. Ihm war der von der Aebtissin gegebene Vorwurf, ihr Gemach mit Szenen aus dem Jagdleben der Diana und irgend passenden mythologischen Figuren zu schmücken, die angemessenste Aufgabe. Denn hier galt es leibliche Schönheit und blühendes Leben zu schildern in dem Reiz froher und unbefangener Bewegung.

Eigenthümlich, auch hinsichtlich der architektonischen Anordnung, faßte Correggio seinen Vorwurf. Denn wenn auch jene Malerei in der Loggie des Castello zu Mantua als brauchbares Muster ihn zu seiner Erfindung angeregt hatte, so haben doch Komposition und Durchführung ihren eigenen Charakter. Ueber dem breiten, vorspringendem Kamin sehen wir auf dem Mantel desselben, der die Form einer abgestumpften Pyramide hat, die lebensgroße Diana, wie sie eben zur Rückkehr in den Olymp nach vollbrachter Jagd ihren reich geschnitzten Wagen bestiegen und mit der ausgestreckten Rechten die Zügel ergriffen hat. Schon rollt der Wagen, von zwei Hirschkühen, deren Hinterbeine allein sichtbar sind, leicht gezogen, durch Wolken flüchtig aufwärts. Kaum scheint der eine Fuß der Göttin den Boden verlassen zu haben, denn noch schwebt er fast außerhalb des Wagens auf dem äußersten Rande, noch scheint sie erst mit dem anderen gebogenen Knie im Begriff sich zu erheben. Und schon ist sie ganz Bewegung mit wallenden Gewändern, davon sie einen Theil wie ein schwellendes Segel mit der erhobenen Linken hält. Halb zu fliegen scheint sie selbst so und die Bewegung des Wagens zu beflügeln. Dabei dem Beschauer voll zugewendet wie zum Gruße ist ihr lächelndes, frisch entschlossenes Gesicht. Diese Gestalt, der einzige Schmuck der Wände, bestimmt, beherrscht auf den ersten Blick schon die ganze malerische Ausstattung des Zimmers, die gleichsam zur dekorativen Begleitung der Göttin wird. Sie breitet sich in Form einer Laube an der ge-

wölbten spitzbogigen Decke des Gemachs aus. Dieselbe erscheint in sechzehn nischenförmige Bogen eingetheilt, deren Rippen ein Schlußstein, aus einem rund vergoldeten Felde mit dem Wappen der Aebtissin und ihren Initialen Io. Pl. (Ioanna Placentia) gebildet und von einem Blätterkranze umgeben, zusammenfaßt. Diese Rippen tragen das Gitterwerk, um welches das Weinlaub seine Zweige schlingt. Die Laube erhebt sich über einem als Nachahmung eines Stuck-Reliefs gemalten Friese, der zugleich ihre Verbindung mit den Wänden vermittelt. In demselben brachte der Maler sechzehn Konsolen an, eine in jeder Ecke und drei auf jeder Seite, welche den Rippen der Laube entsprechen. Sie sind aus Kapitellen mit zwei im Profil darüber stehenden Widderköpfen gebildet; in den Zwischenräumen dieser Konsolen hängen von Kopf zu Kopf lose Tücher gleich Gewinden, darin sich hervorblickend Schüsseln und Gefäße allerlei Art befinden, womit vielleicht die Bestimmung des Gemachs zum Speisezimmer angedeutet ist.

Diese ganze Verzierung der Decke bildet den Rahmen für die eigentlichen Darstellungen. In jedem jener Laubbögen ist eine medaillonförmige Oeffnung, mit einem Fruchtgehänge darüber und von einer Blätterguirlande eingefaßt, die gleichsam einen Durchblick gewährt auf den hellblauen Himmel, der auch sonst zwischen den Rebenblättern durchschimmert. In jeder dieser Oeffnungen erblickt man wie durch ein Fenster eine Gruppe von meistens zwei, bisweilen drei Genien, lieblichen nackten Knabengestalten, die sich zum Theil mit Jagdgeräthen und Jagdhunden im heitersten Spiele ergehen. Es sind die kleinen Jagdgefährten der Diana, die hier ganz dieselbe Rolle spielen, wie die lose Schaar der Eroten im Gefolge der Aphrodite. In den kühnsten freiesten Bewegungen schweben sie zwischen dem Himmel und dem Blätterwerk, über das sie bisweilen in neckischem Uebermuth die Glieder hinausrecken. Bald greifen sie nach den Früchten, die an der Laube über ihnen hängen, bald scheinen sie zu klettern oder den

Jagdspeer anzustemmen, um sich über den Rand zu schwingen; oder sie spielen mit einer Maske, einem Hirschkopf, einen Kranz, dem Jagdhorn oder den Pfeilen der Diana, oder tummeln sich endlich tändelnd mit den Hunden, deren Köpfe man durch die Oeffnung erblickt. Ganz frei wie ihre Bewegung, so ist auch die Gruppenbildung, und wie es der Augenblick des Spiels gibt, sind die in Einer Oeffnung vereinigten Genien bald in nähere, bald in losere Beziehung gesetzt. Bewundernswerth ist die Mannigfaltigkeit der sechzehn Gruppen; keine Stellung wiederholt sich, jede ist anders bewegt und doch überall das ungezwungenste Leben.

Außerdem findet sich am Fuße jedes Laubbogens, unmittelbar über dem Fries, eine halbkreisförmige Lünette, von einer Muschelguirlande eingerahmt. Vierzehn dieser Lünetten enthalten einzelne Figuren, die beiden übrigen Gruppen je drei Figuren, alle von etwa ein Drittel Lebensgröße und grau in grau gemalt. Ein systematischer Zusammenhang läßt sich in diesen Gestalten nicht entdecken; offenbar hatte der Meister die Gliederung eines geordneten Ganzen nicht im Auge, sondern er nahm, was ihm gerade von mythischen Wesen des Alterthums nahe lag und künstlerisch taugte. Es war ein Olymp, der sich an griechische Erinnerungen nur anlehnte und seine freie Gestalt von der Phantasie des Malers empfing; und daß diesmal die keusche und waldfrohe Göttin der Jagd an der Spitze stand, darin war zugleich im Sinne der Aebtissin der Gegensatz gegen die verhaßte klösterliche Stille ausgesprochen und doch noch der Schein der Keuschheit gewahrt. In freier Verbindung aber und heiterem Spiel schließen sich die übrigen Gestalten der alten Mythe an. Nur eine oberflächliche Kenntniß der antiken Sage und Kunst geht aus diesen Darstellungen hervor; es ist kaum anzunehmen, daß Correggio dazu der Beihülfe eines Gelehrten — Affò führt einen Gelehrten Giorgio Anselmi an — bedurft habe. Unser Meister hatte nicht, wie Rafael, einen Bembo und Castiglione im Kreise seiner Freunde. Wahrschein-

licher ist, daß er das eine und andere Motiv antiken Münzen und Kameen entnommen, davon sich kleine Sammlungen auch in Parma befanden, unter Anderen bei Bernardo Bergonzi. Uebrigens scheinen einzelne der Gestalten nicht einmal eine bestimmte Beziehung oder Bedeutung zu haben. Die sechzehn Darstellungen sind:

1) Die Göttin des Glücks in reicher Gewandung mit dem Füllhorn und einem Steuerruder, das sie auf eine Kugel stützt, vielleicht nach einer Vespasianischen Denkmünze, welche die Inschrift trägt Fortunae Reduci;

2) Die gepanzerte Minerva auf einen Speer gestützt und mit brennender Fackel;

3) Die drei Grazien, in eigenthümlicher, loser Gruppirung, die nichts Plastisches hat, aber den weiblichen Körper in seiner nackten Schönheit von den verschiedenen Seiten zeigt;

4) Nackter Jüngling, in anmuthig nachlässiger Haltung auf eine Lanze gestützt (Mars oder Adonis?);

5) Ein anderer, nur um die Hüfte gewandet, mit einem Füllhorn und im Begriff eine Patera in das Feuer eines Opferaltars auszugießen. Vielleicht ein Bonus Eventus? eine ähnliche Figur findet sich auch auf einigen alten Medaillen, insbesondere auf einer Neronischen mit der Inschrift Genio Augusti;

6) Die Erde, liegende weibliche Figur, auf einen Steinblock gestützt, im linken Arme das Füllhorn, in der ausgestreckten Rechten einen Apfel haltend, den sie eben aus einem Fruchtkorbe genommen;

7) Juno, ganz nackt, mit lang herabwallendem Haar, an den beiden mit goldener Kette gefesselten Händen wie aufgehängt und mit den Ambosen an den Füßen, nach dem fünfzehnten Gesang der Iliade;

8) Ein sitzender Greis in weitem Gewand, mit der einen Hand vor sich deutend, mit der andern das Haupt stützend;

9) Vestalin, gleich dem einen Jüngling eine Patera in das Feuer eines Opferaltars ausgießend. Aehnlich einer Figur auf einer Denkmünze der Domitia mit der Inschrift Divi Caesaris Mater;

10) Dorisch-toskanischer Tempel mit der sitzenden Statue des Jupiter;

11) Die drei spinnenden Parzen, geflügelt und auf Wolken sitzend;

12) Junge Frau, ideal gewandet, in eiliger Bewegung, auf den ausgestreckten Armen einen nackten Knaben haltend, ein Motiv, das an die bisher sogenannte Ino Leukothea mit dem Bacchuskinde erinnert;

13) Weibliche Gewandfigur mit brennender Fackel, in der ausgestreckten Rechten eine Kugel. Aehnlich der Ceres mit einer Patera auf alten Denkmünzen;

14) Junger Satyr, in eine große Meermuschel blasend;

15) Junge Frau mit der Rechten leicht das Gewand aufschürzend, in der ausgestreckten Linken eine Taube. Eine Venus? eine ähnliche Figur, aber mit einer Blume oder drei Palmblättern, findet sich auf alten kaiserlichen Medaillen;

16) Junges Mädchen, die eine Hand im Gewande verhüllt, mit der andern einen Zweig haltend.

Deutlich zeigen diese Darstellungen, wie frei Correggio mit der Antike umging und wie er ihre Motive nur benutzte zur Entfaltung körperlicher Schönheit und anmuthiger Bewegung. Die Kunst des Alterthums kennt weder eine nackte Juno, noch geflügelte Parzen, noch eine Minerva mit der Fackel, noch einen Satyr mit der Seemuschel; Correggio nahm kein Bedenken, diese Typen in solcher Weise

umzugestalten. Andrerseits besann er sich nicht bestimmte Figuren, die er irgendwo auf alten Denkmälern gesehen, nachzubilden, ohne sich um die Bedeutung des Gegenstandes zu kümmern. Dabei wurde es ihm ebenso leicht, aus sich selbst neue Gestalten zu schaffen. Für ihn war die klassische Formenwelt nur eine Erinnerung, die ihm zu schönen Motiven verhalf und mit der er daher ganz nach seiner eigenen malerischen Anschauung umsprang. Daher zeigt auch wol der allgemeine Zuschnitt seiner Figuren bisweilen Verwandtschaft mit der Antike, niemals aber das Detail der Formen. Es ist eine andere körperliche Bildung, es sind andere Gesichtszüge; insbesondere geht auch seine Gewandung, in breiten Maßen malerisch angelegt, um große Licht- und Tonflächen zu erhalten, von einem ganz anderen Prinzip aus, als die griechische. Zudem gibt er seinen Gestalten weit mehr die rasche Bewegtheit des Augenblicks. Nichts in der That bekundet mehr die eigenthümliche Kraft seines Talentes, als diese Selbständigkeit gegenüber dem Alterthum. Von dieser Seite erhält in ihm das mannigfaltige, wechselnde Verhältniß der Renaissance zur Antike seinen letzten Ausdruck: der Durchgang durch die letztere ist vollzogen, und was dabei jene sich angeeignet hat, kommt in ganz neuen Formen zum Vorschein.

Daher auch das, was diesen einfachen, grau in grau gemalten Gestalten so großen Reiz verleiht: die Anmuth der freiesten Bewegung und die volle Natürlichkeit des Lebens. Sie sind, wie dies der Gegenstand mit sich brachte, ruhiger, gehaltener als die Kindergruppen, einfacher im Zug der Linien, aber nicht minder lebendig. Von schöner Wirkung sind namentlich die Juno, die Minerva, die jungen gewandeten Frauen, die Parzen, auch die Jünglinge. In den drei Grazien mit ihren schwellenden Formen tritt schon stärker der sinnliche Reiz hervor; allein diese Schönheit des Fleisches hat ihre unbefangene Freude. Andrerseits fehlt es nicht an einer gewissen Größe. Die drei Parzen, in einer Gruppirung, die ganz Correggio's

eigene Erfindung ist, in ihren breiten Gewandmassen und der klaren Sicherheit ihrer Bewegung, berühren das Erhabene.

Was diesen Gestalten wie den Geniengruppen insbesondere noch den vollen Schein des Lebens gibt, das ist die vollendete malerisch durchgeführte Modellirung. Sie lösen sich rund und schwellend von der Fläche ab; so richtig verstanden ist die Form, so sicher herausgehoben in breiten, mit feiner Abtönung in einander übergehenden Licht- und Schattenmassen. Mit reifer Meisterschaft zeigt sich Correggio hier schon auf der Höhe seiner Kunst. Er ist vollkommen Herr der Zeichnung, nicht weniger als Michelangelo; allein er benutzt diese Herrschaft, um die Linie und die feste Grenze der Einzelform ganz aufgehen zu lassen in der malerischen Wirkung. Daher die Verschiebung der Körper in den freiesten Stellungen und in der kühnsten Bewegtheit, die ihrerseits wieder in dem Vor- und Zurücktreten der Glieder das wechselnde Spiel des Lichtes begünstigt. Zu einer solchen Behandlung eignete sich vorzüglich der biegsame und gelenke Knabenleib. Und in der That hat kein Meister die unbefangene Anmuth der Kinder im lustigen Spiel und den neckischen Wendungen der weichen Körper mit solcher Wahrheit und zugleich so vollendetem Reiz dargestellt als Correggio. Hier blieb er auch bei der noch so entfesselten Bewegung innerhalb der Natur, während die ganz eigene Stellung der Diana in dem schwebenden Uebergang zwischen zwei ganz verschiedenen Körperlagen nicht frei von Manier ist.

Beides, das Bewußtsein völliger Beherrschung der Form und das Streben, für das Auge den Schein wirklicher Natur zu erzeugen, führte Correggio schon hier, jedoch noch innerhalb gewisser Grenzen, zu jenen Verkürzungen, welche sich aus der von unten nach oben (di sotto in sù) gesehenen Verschiebung des Körpers ergeben und zu einem bezeichnenden Merkmal des Meisters geworden sind.

Zum anderen aber und vornehmlich ist der malerische Reiz durch

das Spiel des Lichtes bewirkt, darin alle Formen zu schweben gleichsam und zu erzittern scheinen. Die wirkliche Beleuchtung des Gemachs ist nicht günstig; allein der Meister hat ihr durch das eigene Licht der Gestalten, das in breiten Maßen über sie ausgegossen ist, nachzuhelfen gewußt. Aus dem tiefen Grün der Laube leuchtet warm und voll das Fleisch der Genien, zugleich mit jener Zartheit, welche der Italiener »morbidezza« nennt. Auch die Schatten sind durchleuchtet und mäßigen doch wieder durch ihren gebrochenen Schimmer das volle Licht, so daß nirgends Hell und Dunkel Kontraste bilden, sondern in feinen allmäligen Uebergängen zu einem leuchtenden Ganzen verschmelzen. Es ist das correggeske Helldunkel, jene vielgerühmte Eigenschaft des Meisters, welche hier schon wesentlich die Wirkung seiner Malerei bestimmt.

So bekundet schon dieses Werk jene Eigenthümlichkeit Correggio's, welche ihn von allen Zeitgenossen von Grund aus unterscheidet und in der Malerei ein neues Ziel erreicht hat. Wir haben früher gesehen, wie er auch für seine Malereien in S. Paolo in den Mantuaner Werken Mantegna's und seiner Schule aller Wahrscheinlichkeit nach ein Vorbild hatte; allein deshalb ist, was er auf solche Anregung hin geschaffen, nicht weniger selbständig. Seine Putti haben nichts mehr von jener plastischen Schärfe, von jener steinartigen Festigkeit, welche diejenigen Mantegna's kennzeichnet; ihre Formen sind weich und flüssig und ihre Bewegungen haben jene Freiheit der malerischen Vorstellung, welche kein Gesetz der Schwere kennt. Rasch ist diese Entwickelung vor sich gegangen, im Zeitraum weniger Jahre; und um so bedeutsamer scheint dies, als sich eigentliche Zwischenstufen, außer der Madonna des heil. Franziskus, nicht nachweisen lassen. Allein für diese frühe Reife besondere Bedingungen anzunehmen, wie Mengs und Andere gewollt haben, dazu ist kein Grund vorhanden. Die entschiedene, vorwärts dringende Anlage des Meisters that hier die Hauptsache; und die Bedingungen lagen in dem, was die lombardische

Kunst vor ihm geleistet und er sich angeeignet hatte. Außerdem kam ihm zu Gute, daß er, von keinen fremden Einflüssen abgezogen, nur in einem bestimmten Kreise von Vorstellungen sich bewegte, dem eigenen Genius sich ganz überlassen konnte. Und so zeigt dieses erste monumentale Werk den Meister schon auf voller Höhe, wenn auch der bloß dekorative Charakter der Darstellung und ihr an sich unbedeutender Gegenstand noch nicht alle seine Kräfte zur Entfaltung gelangen ließen.

Eigenthümlich ist hier auch die dekorative Anordnung, die Verbindung der Malerei mit der Architektur. Sie ist vor Allem nicht architektonisch; sie verläugnet vielmehr die Grenzen des baulichen Raums und bricht die Decke durch, um sie zur Laube zu gestalten, durch die der freie Himmel blickt. Sie ordnet also die Malerei der Architektur nicht ein, wenn sie auch ihre Laube auf den gemalten Fries setzt und dergestalt dem Zimmerraume anfügt. Correggio geht hierin von vornherein viel weiter als Mantegna in der Sala de' Sposi im Castello di Corte; dort ist die durch die Malerei vorgestellte Decke noch als architektonisches Stück behandelt, davon auch die Oeffnung in der Mitte einen Theil ausmacht. In S. Paolo dagegen läßt die Dekoration die Gesetze der monumentalen Kunst ganz unbeachtet, indem sie unbekümmert um die bauliche Grundlage, an welche sie doch gebunden ist, ihre Wirkung lediglich in sich selber sucht und sich sogar im Gegensatze zum gegebenen Raume ihren eigenen schafft. In den folgenden Deckenmalereien geht dies noch weiter. Kein Zweifel, daß damit Correggio zuerst den festen Zusammenhang und das Zusammenwirken der Künste gelockert, einer einseitigen Ausbildung des Malerischen und in Folge dessen auch dem Verfalle der monumentalen Malerei die Bahn geöffnet hat. Allein in ihm selbst wirkt nur die Macht der malerischen Anschauung; in ihm gelangt sie folgerichtig zu jener Herrschaft, worauf die Renaissance in ihrer allmäligen Entwickelung es abgelegt hatte.

Die Ausführung der Malereien in S. Paolo ist im höchsten Grade sorgfältig und vollendet zu nennen. Dies gilt sogar vom rein Ornamentalen, z. B. den Widderköpfen, die vortrefflich gemalt sind und hell auf hellem Grunde dennoch sehr lebendig hervortreten. Auch hier, im Fresko, findet sich die feine und doch breite, weiche und verschmelzende Behandlung, welche dem Meister eigen ist. Im Unterschiede von seinen späteren Freskomalereien sind hier manche Stellen auf dem Trockenen nochmals mit Schraffirung übergangen; was gleichfalls dafür spricht, daß die Arbeit in S. Paolo der Zeit nach die erste in Parma war.

Fünftes Kapitel.

Heirat. Die Arbeiten vor den Freskomalereien in San Giovanni (1519—1521).

Familienverhältnisse. Heirat. — Die Bilder dieser Jahre: **Noli me tangere.** Anbetende Madonna. Madonna della Cesta. La Zingarella. — Charakter dieser Madonnenbilder. Die stillende Madonna. — Falsche Correggio's. — Ecce Homo. Christus auf dem Oelberge.

Die neue Thätigkeit in Parma ließ sich für unseren Meister glücklich an; daß ihn schon sein erstes Werk zu Ansehen brachte, beweisen die rasch nachfolgenden größeren Bestellungen, von denen gleich die Rede sein wird. Zu derselben Zeit schien sich auch seine äußere Lage selbständiger und günstiger zu gestalten. Am 1. Februar 1519 vermachte in einer förmlichen Schenkungsakte, welche in Beisein Manfredo's, des Herrn von Correggio, und in dessen Palaste ausgestellt wurde, sein Oheim mütterlicher Seits, Francesco Ormanni, dem „vortrefflichen Neffen" wegen wesentlicher Dienste, die er ihm geleistet habe, sein ganzes bewegliches und unbewegliches Vermögen, insbesondere bestehend aus einem Hause in der „alten Vorstadt" (Borgo Vecchio) und verschiedenen Ackern Landes in demselben Gebiete. Doch sollte ihm dieser Zuwachs seines Vermögens nicht so bald zu gute kommen. Wol ging schon am 4. Mai jenes Jahres sein Oheim mit Tode ab; allein nun wurde ihm die Erbschaft von einem Roma-

nello aus der Familie Ormanni, einem Verwandten des Francesco von väterlicher Seite, streitig gemacht. Es entspann sich ein langwieriger Prozeß, nachdem am 10. Dezember 1521 von den beiden zur Schlichtung der Sache berufenen Richtern der Eine, Sigismondo Augustini, zu Gunsten Allegri's entschieden, der Andere aber, Ascanio Merli, diesen Rechtsspruch für nichtig erklärt hatte. Erst im Jahre 1528 kam der Streit zum Austrag, und zwar auf Geheiß des Landesherrn, Manfredo von Correggio. Allegri erhielt die Ländereien, welche in Geminiola, einem kleinen Landgute im Bezirke von Correggio gelegen war, während der Schwester des verstorbenen Romanello, Elisabetta Mainardi, die dessen Rechte überkommen hatte, das Haus und die Aecker im Borgo Vecchio zufielen. Da die Familien sich versöhnt hatten, kam es zu einem ferneren Vergleich; die Mainardi überließ die ihr zugekommenen Felder um den Preis von einigen fünfzig Golddukaten an Pellegrino Allegri, als Vertreter seines Sohnes Antonio. So war dieser erst nach Verlauf von nahezu zehn Jahren und nicht ohne Aerger und Opfer zu dem größeren Theil jener Schenkung gelangt. Doch scheint schließlich auch das Haus auf ihn übergegangen zu sein; wenigstens verkaufte sein Sohn Pomponio den 27. Dezember 1550 ein Haus, das in demselben Borgo Vecchio gelegen war.

Als der Akt über die Schenkung ausgestellt wurde, im zweiten Monat des Jahres 1519, befand sich Correggio in der Heimat. Noch in demselben Jahre finden wir ihn wieder in Parma beschäftigt, wo er seinen ständigen Aufenthalt wol schon damals zu nehmen gedachte. Doch scheint er insbesondere während der nächsten Zeit öfters nach Correggio zu längerem oder kürzerem Verweilen zurückgekehrt zu sein; so im Herbste 1519, wo er den 4. und 15. September als Zeuge zwei notariellen Akten beiwohnte. Auch scheint sich in diesem Jahre seine Schwester Caterina mit Vincenzio Mariani, der, wie wir gesehen, schon mit dem Vater in Verbindung gestanden, verheiratet zu haben.

Bei dem Familienereigniß mochte der Bruder um so weniger fehlen, als wahrscheinlich damals schon seine eigene eheliche Verbindung vorbereitet war. Denn gegen Ende desselben Jahres 1519 vermälte auch er sich, und zwar mit der sechzehnjährigen Girolama Francesca (getauft 29. März 1503), der Tochter des in der Schlacht am Taro am 12. November 1503 gefallenen Bartolomeo Merlini de Braghetis, eines „Waffenträgers" des Marchese von Mantua. Girolama brachte ihm einiges Vermögen zu, doch datirt die Zusicherung der Mitgift erst vom 26. Juli 1521, wie diejenige seiner gleichfalls schon vermälten Schwester Caterina vom 26. Juni 1521. – Derartige nachträgliche Zustellungen der Mitgift waren damals gebräuchlich; und daß seine Schwester erst damals, ungefähr gleichzeitig mit seiner Gattin, die ihrige erhielt, daraus schloß man wol, daß auch ihre Heirat in das Jahr 1519 fiel.

Allein auch dieses Besitzthums sollte sich Correggio nicht sofort erfreuen. Girolama hatte sich erst mit ihrem Oheim, Giovanni Merlini, der wie es scheint die Erbschaft verwaltete, auseinanderzusetzen, um ihren Antheil zu erhalten. Sie war, als ihr Gatte zu neuen Arbeiten nach Parma zurückgekehrt war, in Correggio zurückgeblieben, hatte dort am 3. September 1521 einen Sohn, Pomponio, geboren, den der alte Freund ihres Mannes, der Doktor Giambattista Lombardi, über die Taufe hob, und betrieb nun namentlich im Mai und Juni 1522 jene Angelegenheit. Endlich kam am 26. Januar 1523 — Allegri war gerade wieder in Correggio — die Theilung zu Stande: Girolama erhielt die Hälfte eines Hauses, das 60 Dukaten werth war, und außerdem Ländereien im Werthe von 263 Dukaten. Indessen war er auch jetzt noch nicht aller Sorgen um den gewonnenen Antheil ledig. Die Gebrüder Andrea und Quirino Mazzoli, Verwandte seiner Frau, glaubten auf einige jener Ländereien Anspruch zu haben; der Prozeß, der sich darum entspann, wurde erst nach einiger Zeit geschlichtet, indem die Mazzoli Verzicht leisteten. Aus dem Allem

ersehen wir, daß Correggio eher begütert als arm war, aber Plage genug hatte, um sich sein Eigenthum zu sichern.

Wie lange seine Frau noch in Correggio blieb, wann sie zu ihrem Gatten nach Parma übersiedelte, ist nicht sicher zu ermitteln. Ihr zweites Kind, Francesca Letizia, geboren 6. Dezember 1524, kam schon in Parma zur Welt; der Eine der Gevattern war Giovanni Garbazzi, der Arzt des Klosters San Giovanni in Parma. Diese Tochter vermälte sich mit einem Pompeo Brunorio. Auch ein drittes Kind, Caterina Lucrezia, das wie es scheint jung gestorben, war in Parma den 24. September 1526 geboren; ebenso ein viertes, Anna Geria, den 3. Oktober 1527. —

Von den Malereien des Jahres 1519, das der Meister bald in Parma bald in Correggio zubrachte, ist uns nur unsichere Kunde erhalten. Tiraboschi meldet,[113]) daß sich in den Büchern des Klosters S. Giovanni eine Zahlung an Correggio vom Jahre 1519 angezeigt fände. Doch hat sich dieses Dokument später nicht mehr vorgefunden, und ungewiß bleibt, ob es verloren gegangen, oder überhaupt nicht vorhanden gewesen. Auch Pungileoni erzählt von einer Arbeit Correggio's bei jenen Benediktinern, die seinen großen Werken in der Kirche vorangegangen sei; von einem Freskogemälde in der kleinen Kuppel über dem kleinen Kreuzgange des Schlafsaales,[114]) das den heil. Benedikt in der Verklärung inmitten eines Chors von Engeln darstellte. Diese Nachricht will Pungileoni aus einer ungedruckten Schrift haben, von der er keine nähere Rechenschaft gibt; sie ist daher nicht verbürgt. Möglich aber, daß dies dieselbe Malerei, von deren Bezahlung Tiraboschi spricht, daß also die Benediktiner den Meister an einem kleineren Werke erproben wollten, ehe sie ihm größere Arbeiten auftrugen. Uebri-

---

113) Nach einem Berichte des Abate Andrea Mazza, welcher Bemerkungen zu der Schrift des Ratti über Correggio niederschrieb.

114) »Nello sfondo del cupolino su la cruciata del dormitorio«. So bei Pungileoni.

gens wird jene Darstellung, seit lange zerstört, in den Reiseberichten des 17. und 18. Jahrhunderts nirgends erwähnt [115]).

Mit weit geringerer Wahrscheinlichkeit hat man dem jungen Künstler in demselben Kloster eine andere Malerei zugeschrieben, von der noch einige Reste in verdorbenem Zustande erhalten sind: in einer Nische, welche früher zum Novizengarten gehörte und sich jetzt dem alten Winter-Refektorium, das später dort gebaut wurde, gegenüber befindet. Die Darstellungen, denjenigen in San Paolo verwandt, entsprächen wol dem Charakter des Meisters; doch scheinen sie, soviel sich noch erkennen läßt, eher von Schülern herzurühren [116]). Von einem derselben, dem Francesco Rondani, scheinen auch die Malereien in der zu dem Kloster San Giovanni in Parma gehörigen Benediktiner-Abtei zu Torchiara zu sein; und zwar auch der Theil derselben, den man unserem Meister hat zuschreiben wollen, indem man annahm, daß er dorthin seinen Schüler und Gehülfen Rondani begleitet und ihn bei seiner Arbeit unterstützt habe. [117]) Allein die Quelle, worauf man sich hiebei berief [118]), sagt nichts weiter, als daß Correggio, während er in Parma malte, mit seinem Schüler Rondani in Torchiara war. Ein anderer Grund, Correggio an diesen Malereien theilnehmen zu zu lassen, findet sich nicht. Uebrigens fallen dieselben wie die vorhergedachte Arbeit, soweit Rondani daran betheiligt war, sicher in eine spätere Zeit, jedenfalls in die zwanziger Jahre, nachdem der Meister sein Hauptwerk in San Giovanni vollendet und Nachfolger in Parma gefunden hatte.

Ehe von den Fresken in San Giovanni die Rede ist, welche wirklich dem Correggio angehören, sind eine Anzahl Tafelbilder, meist kleineren Umfangs, zu erwähnen, deren Ausführung in die Jahre 1519 bis

---

115) Verzeichniß a) No. 45.

116) Verzeichniß b) No. 53.

117) Verzeichniß b) No. 54.

118) Handschrift des Pater Baistrocchi in der Bibliothek zu Parma.

1521 fallen soll. Ein nicht geringer Theil derselben ist zweifelhaft, ja offenbar dem Meister fälschlich zugeschrieben; von diesen führe ich hier nur diejenigen an, welche allgemeiner bekannt und für ächt gehalten worden sind; die übrigen finden ihre Stelle im Verzeichniß der Werke. Für diejenigen dagegen, welche dem Künstler mit Grund beigemessen worden, hat man jene Entstehungszeit angenommen, ohne dafür sichere Anhaltspunkte zu haben; wie überhaupt diese Zeit des Meisters zu den ungewissesten seines Lebens gehört. Obschon zu voller Selbständigkeit ausgebildet und in feste Verhältnisse eingetreten, befand er sich doch damals in einer Periode des Uebergangs. Den größten Theil derselben brachte er in Parma zu, war aber dort noch nicht ansässig, da seine junge Frau vorerst in Correggio zurückgeblieben war; und wie er hier erst daran war sein Leben auf dem neugewonnenen Boden einzurichten, so rüstete er sich erst zu den großen Arbeiten die ihm in Aussicht standen. Vorläufig war er mit kleineren Werken beschäftigt. Daß uns über diese weniger Nachrichten erhalten sind als über jene, liegt in der Natur der Sache. Vermuthen aber läßt sich mit einigem Rechte, insbesondere wenn zugleich innere Gründe dafür sprechen, daß zu diesen kleineren Werken, welche in die erste Zeit der Thätigkeit zu Parma und vor die größeren Malereien in San Giovanni fallen, die Mehrzahl der Bilder gehört, von denen gleich die Rede sein wird. Darunter namentlich mehrere Madonnen mit dem Kind und dem kleinen Täufer, die unter sich eine gewisse Verwandtschaft haben und jene Eigenschaften zeigen, welche dieser Periode seines Schaffens anzugehören scheinen. An Käufern und Bestellern für derlei kleinere Werke wird es ihm nicht gefehlt haben; Vasari berichtet, daß er für viele Herren in der Lombardei Bilder fertigte, und Armenini bestätigt in seinem schon angeführten Werke von 1587, daß er auf seiner Fahrt durch die Lombardei bei vielen „Städtern" sehr geschätzte Bilder von Correggio (außer ihm nennt er noch Tizian und Giulio Romano) gesehen habe. Daß dieser während seines kurzen Lebens

unermüdlich thätig war und so, bei seiner früh entwickelten Meisterschaft, trotz der immer sorgsamen Ausführung viel zu Stande brachte, erhellt schon aus seinen beglaubigten Werken, von denen wir Kunde haben. Man könnte daher versucht sein jene schon berührte Nachricht: „der unvergleichliche Maler Antonio Allegri habe gewisse Bildchen gemalt, die zu Parma auf öffentlichem Platze verkauft wurden", statt auf die erste Jugendzeit des Meisters auf diese spätere zu beziehen. Allein diese Erzählung ist offenbar in jeder Hinsicht eine Fabel. Es klingt fast, wie wenn es ihm dutzendweise von der Hand gegangen wäre; und außerdem, der Künstler, der schon zu großen Malereien in dem reichen Nonnenkloster San Paolo war auserlesen worden, hatte gewiß nicht nöthig seine Kunst in kleiner Waare auf öffentlichem Markte an den Mann zu bringen. Nein, die Nachricht ist sicher nur einer der Fäden in jenem Märchengewebe, das dies stille und abseits gelegene Künstlerleben zu einem armseligen gemacht hat. Zu jenem Gemälden aber, die nach den Aussagen Vasari's und Armenini's in die Lombardei gekommen, mögen manche der kleineren Werke gehören, die man mit Grund der ersten Zeit des Aufenthalts zu Parma zuweisen kann. Ihr Umfang schon bezeugt, daß sie für Private und nicht für Kirchen gemalt waren; während wir von den großen Altargemälden des Meisters bestimmt wissen, daß sie in eine spätere Zeit fallen.

Was freilich insbesondere das Jahr 1519 anlangt, so ist die Zahl von Werken, die ihm zugeschrieben werden, allzugroß. Zwar war Correggio wol schon 1518 mit den Malereien in San Paolo fertig geworden; und was er darauf in dem folgenden Jahre für die Benediktiner von San Giovanni malte, war jedenfalls nicht viel. Allein gerade damals zwischen Parma und seiner Vaterstadt viel unterwegs, kam er schwerlich an dem einen oder anderen Orte zu lang anhaltender Arbeit. Um dieselbe Zeit lernte er Girolama kennen, und die bald darauf folgende Ehe nahm ihn wol auch in Anspruch.

Zunächst werden einige Madonnenbilder angeführt, welche

ungefähr in diese Zeit fallen sollen; darunter zwei größeren Umfangs. Das eine davon, ein Altarblatt, Madonna mit dem Jesuskinde auf dem Arm, das der heil. Christophorus im Begriff ist auf die Schulter zu nehmen, neben ihm der Erzengel Michael und zu den Füßen der Jungfrau der Täufer, befand sich früher, noch zu Mengs' Zeiten in der Galerie Pitti zu Florenz. [119] Es galt lange für einen ächten Correggio; doch fand schon Mengs in ihm nicht den Stil des Meisters, wenn auch die Komposition an diesen erinnerte; und daß Correggio es unfertig gelassen, ein Maler der venetianischen Schule es dann vollendet habe wie man wol gemeint hat, ist nicht anzunehmen. — Das andere, eine Madonna mit den vier Schutzheiligen von Parma erwarb der Herzog Melzi von Mailand als ächt von dem Maler Baldrighi; auch sie ist mehr als zweifelhaft. [120]

Bestimmter hat man in das Jahr 1519 ein Werk ganz eigener Art gesetzt, das bisher ziemlich allgemein für ächt gegolten hat, allein meiner Ueberzeugung nach, welche auch von Mündler getheilt wurde, unserem Meister sicher nicht angehört. Es stellt auf einer Holztafel in kleinen Figuren die Rache Apollo's an Marsyas und das Schicksal des Midas vor, bildete sehr wahrscheinlich den Deckel eines musikalischen Instruments, etwa eines Klaviers, und befand sich bis vor Kurzem im Palaste des Herzogs Litta zu Mailand. [121] Lange war die Aechtheit schon deßhalb unbezweifelt, weil der Stich des Sanuto aus dem Jahre 1562 das Original als ein Werk des Correggio angibt und andererseits Lodovico Dolce in seinem Dialog über die Farben vom Jahre 1565 von einem ganz ähnlichen Werke des Meisters spricht; [122] zwei Quellen also, die in das 16. Jahrhundert zurückgehen. Auch findet sich in dem alten Inventar der Kunstschätze, welche

---

119) Verzeichniß b) No. 89.
120) Verzeichniß b) No. 9.
121) Verzeichniß b) No. 38.
122) Dialogo dei Colori. Venezia 1565. Bl. 51, Rückseite.

die Marchesa Isabella Gonzaga von Mantua besaß, ein solches Bild von der Hand des Meisters erwähnt. Dagegen schrieb mir Mündler: „Der Apollo und Marsyas ist unverkennbar aus der Florentiner Schule, von bestimmter Zeichnung in scharfen Umrissen und von härtester Farbenwirkung, nicht unwahrscheinlich ein für den Meister allerdings vortreffliches Werk des Rosso. Nur Unwissenheit und Gedankenlosigkeit konnten dies Bild so lange und so hartnäckig einem Meister zuschreiben, dessen Kunstweise im Ganzen wie im Einzelnen der gerade Gegensatz von alle Dem ist, was uns hier klar entgegentritt". Für die Urheberschaft des Correggio schienen nun allerdings jene verschiedenen Zeugnisse in's Gewicht zu fallen. Doch uns ist schon bekannt, wie bald nach dem Tode des Meisters über sein Leben und seine Werke Fabeln und falsche Nachrichten umliefern; daher weder der Stich des Sanuto noch die Worte Dolce's an sich eine Beweiskraft beanspruchen können, und zudem mag Letzterer ein ganz anderes, etwa verlorenes Bild gemeint haben. Nicht ebenso leicht wäre das Zeugniß jenes Inventar's zu entkräften; es ist kaum denkbar, daß in der auserlesenen Sammlung der Isabella Gonzaga, welche sich gerne mit den Meistern selber in Verbindung setzte und direkt oder durch sichere Vermittlung ihre Bilder sich zu verschaffen wußte, ein falsch bezeichnetes Werk sich befunden habe. Allein das im Inventar der Isabella Gonzaga erwähnte und als Gegenstück einer allegorischen Darstellung angeführte Bild ist dort fälschlich „Apollo und Marsyas" benannt; es ist vielmehr ebenfalls eine allegorische und zwar auf das Laster bezügliche Darstellung, die sich nebst ihrem Gegenstücke im Zeichnungskabinet des Louvre befindet. Von beiden wird noch die Rede sein. So fällt auch dieses Zeugniß dahin. Hat überhaupt — wenn man der Aussage Dolce's eine gewisse Wahrheit zusprechen will — Correggio einmal jenen Gegenstand gemalt: so ist dieses Bild jedenfalls längst verschollen und nicht dasjenige des Herzogs Litta. Von dem Herkommen des letzteren findet sich zudem erst gegen 1700 sichere Kunde. Schon die

Komposition desselben, welche verschiedene Vorgänge zusammenfaßt, erregt Bedenken gegen die Abstammung von unserem Meister, der in der Darstellung eine Mannigfaltigkeit selbständiger Motive niemals anstrebt. Zudem hat man schon früher, z. B. Tiraboschi, bemerkt, daß die Behandlung nicht das Weiche und Volle hat, das der entwickelten Manier des Correggio eigen ist. Daher auch der Pater Resta, der zuerst von dem Mailänder Bilde berichtete, es für ein Jugendwerk hielt und überdies den blaßgelben Fleischton für Uebermalung erklärte. Daß aber der Pater allezeit bei der Hand war Correggio's wo nur immer möglich zu finden, wissen wir schon.

Mit mehr Recht wird dem Meister ein Bild im Madrider Museum zugeschrieben, das gleichfalls gemeinhin in das Jahr 1519 gesetzt wird: Christus, der als Gärtner der Magdalena erscheint (Noli me tangere). Wenigstens ist die Darstellung, wenn auch die Aechtheit des Gemäldes selber sich anzweifeln läßt, sicher als eine correggeske anzusehen. Merkwürdig und für die Auffassung unseres Meisters bezeichnend ist der weltliche Charakter, mit dem er den Vorgang in Szene gesetzt hat. In reizender, baumreicher und gebirgiger Landschaft kniet Magdalena, mit reichen und wallenden Gewändern angethan, scheinbar noch ganz die schöne Sünderin, vor dem nicht minder schönen, mit leichter Seitenbewegung vorwärts schreitenden Heiland. Fast könnte man glauben, es sei jener andere Vorgang gemeint, da Jene, die viel geliebt und der Weltlust noch nicht den Rücken gekehrt hat, mit beginnender Reue vor dem Herrn niedersinkt, wenn nicht im Hintergrunde der Engel im geöffneten Grabe und sonst alle Zeichen auf den Moment nach der Auferstehung hinwiesen. Höchst wahrscheinlich lag dieselbe Darstellung dem Bilde zu Grunde, das Girolamo da Carpi, wie Vasari in dessen Leben erzählt, bei den Grafen Hercolani (oder Ercolani) zu Bologna sah und das so großen Eindruck auf ihn machte, daß er fortan das Studium Correggio's sich zur Aufgabe setzte. Auch im Leben des Allegri erwähnt

Vasari des Bildes, das so gut und weich gemalt gewesen sei, daß man es sich schöner nicht vorstellen könne; woraus der Werth erhellt, den er dem Bilde beimaß. Nicht minder deutet dessen überraschende und nachhaltige Wirkung auf Girolamo an, daß es die correggesken Eigenschaften in hohem Grade gezeigt habe. Um so weniger aber ist in diesem Falle anzunehmen, daß das Madrider Bild das ursprüngliche Original sei, wenn man auch seine Geschichte, seinen Lauf durch verschiedene Hände von dem Hause der Ercolani aus bestimmt nachzuweisen versucht hat [123]). Uebrigens die Frage nach der Aechtheit endgültig zu beantworten ist schon deßhalb schwer, weil das Gemälde lange durch Uebermalung — die wahrscheinlich der blinde Eifer eines überkeuschen Besitzers, um die Blößen der Magdalena etwas zu verhüllen, verschuldet hatte — entstellt war und dann durch die Ablösung derselben doch auch wieder gelitten hat. Der Schwächen halber, welche die Behandlung zeigt, sind neuere Kenner geneigt, es für ein Jugendwerk des Meisters zu halten [124]), während Mengs es der anbetenden Madonna in den Florentiner Uffizien zur Seite stellt, die er für eines der geringeren Werke Correggio's erklärt. Mit der Bewunderung Vasari's und Girolamo's aber stehen diese Ansichten geradezu im Widerstreit; und daß es ein Jugendbild sei, dagegen spricht schon die freie, ganz gelöste Bewegung der beiden Gestalten, von jener Erregtheit, welche die reifen Werke Correggio's kennzeichnet. Auch sind jenen Kennern zu Folge in der Zeichnung erhebliche Mängel, insbesondere in dem erhobenen, die Berührung abwehrenden Arm Christi. Eben diese Mängel machen die Urheberschaft Correggio's sehr bedenklich. So frei dieser auch mit der Form oder vielmehr der Linie umgeht, er hat eine zu gründliche Kenntniß des Körpers und der Bewegung, um

---

[123]) Verzeichniß a) No. 39.

[124]) Passavant, Christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1853. p. 153. — Waagen in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft. Leipzig 1868. I. 114.

eine wirkliche Verzeichnung sich zu Schulden kommen zu lassen. Andererseits ist der Profilkopf der Magdalena von großem Reiz, und das Fleisch zum Theil von jenem leuchtenden Ton, der dem Meister eigen ist. Entweder also muß man voraussetzen, daß das Bild in seinen schwächeren Partien stark gelitten und nur theilweise noch die ursprüngliche Hand erkennen läßt; oder es ist die gute Kopie eines Schülers, der das Original in Einigem fast zu erreichen wußte, in Anderem nicht. Daher man denn auch auf den Gedanken gekommen, daß das Bild von Correggio zwar angefangen, von einem Schüler aber vollendet worden sei. Alles jedoch wol erwogen, möchte das Bild am ehesten eine alte Kopie sein.

Aecht dagegen ist jedenfalls die kleine das Christuskind knieend anbetende Madonna in den Uffizien zu Florenz, welche sicher vor die großen Arbeiten in S. Giovanni und nicht später als 1519 oder 1520 zu setzen ist. Das Bild zeigt, so reizend es ist, die Eigenschaften des Malers in etwas zaghafter Weise. Schon Mengs fand die Malerei im Kopf und in den Händen der Madonna schwächer, als sonst in den Werken Correggio's; in der That ist im Kolorit eine fast übergroße Zartheit. Maria ist in ihrem Mantel eigenthümlich drapirt; von der Hüfte sich aufbauschend geht er schleierartig über den Kopf herüber und dient dann noch mit dem einen herabfallenden Zipfel dem Christuskinde zur Unterlage. Dieses Motiv, das man als Erfindung Correggio's angesprochen und getadelt hat, ist nicht neu; es findet sich in Gemälden der Florentiner und der Deutschen Schule, auch in einem Bilde des Veroneser's Girolamo dai Libri, ist aber darin, schon durch die beigegebenen Hirten, mit feierlicher Würde behandelt. Davon freilich ist in unserem Bilde nichts. Es ist wie ein liebenswürdiges Spiel, darin dem reichen, sich bauschenden Gewande eine fast zu große Rolle übertragen ist; wie spielend wendet sich auch die lächelnde Madonna mit den zierlichsten Händen verehrend dem vor ihr liegenden holden kleinen Geschöpfe zu; und gleich einer anmuthigen

Idylle geht das Ganze in heiterer Landschaft vor, darin sich mit der Schönheit des südlichen Landes Theile einer klassischen Architektur wirksam verbinden. Das Licht ist insbesondere auf dem kleinen Christus und der Madonna gesammelt und tönt sich dann allmälig in die Umgebung ab, fast wie wenn auch hier von den Figuren ein eigener Glanz ausstrahlte und weiter sich verbreitend allmälig ausklänge. Das ist ganz in der Art des Correggio; doch ist der Ton von einer ungewohnten Blässe und entspricht dem fast allzu zierlichen Charakter der ganzen Darstellung [125].

Weit entschiedener zeigt sich die Eigenthümlichkeit des Meisters in der sogenannten Madonna della Cesta (la Vierge au Panier), gegenwärtig in der Nationalgalerie zu London [126], die ihren Namen von dem Korbe trägt, der sich auf dem Bilde befindet. Ueber die ursprüngliche Bestimmung desselben ist nur ganz Unsicheres überliefert; jedenfalls fällt es später als die anbetende Madonna zu Florenz, wahrscheinlich in die erste Zeit der Malereien in S. Giovanni, also etwa in das Jahr 1520. Auch so noch scheinen beide Werke nahe zusammengerückt; allein, wie bemerkt, Correggio gelangte in rascher Entwicklung, deren einzelne Stufen wir nicht verfolgen können, zu seiner eigenen Art, die ja auch schon in der Vermälung der heil. Katharina wie in den Fresken von S. Paolo ganz selbständige Schöpfungen gab. Wol mochte in seinen jungen Jahren auch dann noch ein Bild wie die kleine Florentiner Madonna entstehen, darin sich die eigene malerische Anschauung weniger energisch ausspricht; allein da er zu voller Meisterschaft schon gelangt war, konnte doch bald ein Bild wie die Madonna della Cesta folgen, welche auf eine nicht mehr schwankende Sicherheit hinweist. Die Darstellung ist diesmal ganz einfach. Sie verläuft in dem stillen Kreise eines kleinhäuslichen Le-

---

125) Verzeichniß a) No. 21.
126) Verzeichniß a) No. 22.

bens: die sitzende Maria, in einer Landschaft, neben sich einen Korb mit einer Scheere und Linnen, kleidet das auf ihrem Schooße sitzende Christkind an, d. h. sie hat ihm eben erst das Hemdchen übergeworfen, während dieses mit kindlich ungestümem Muthwillen sich seitwärts wirft, mit dem ausgestreckten Händchen nach Etwas greifend; im Hintergrunde ist Joseph mit Zimmermannsarbeit beschäftigt. Mengs rühmt an diesem Bilde namentlich die Abtönung des Lichtes dem Hintergrunde zu, das Schweben der Dinge in der Luft, welche sie der Ferne zu immer dichter umhüllt, die Umrisse immer mehr lockert, die Lichter dämpft und in die Schatten Leichtigkeit bringt. Es ist das Erzittern der Dinge wie in einem zarten Schleier von Licht und Luft, auf das Feinste diesen lösenden Elementen in der Natur nachempfunden, das hier als Helldunkel den Hauptreiz des Bildes ausmacht.

Demselben Jahre 1520 wird weiter noch die Madonna mit dem Kinde in der Galerie von Neapel zugeschrieben, bekannt unter dem Namen der Zingarella, d. h. Zigeunerin, des eigenthümlichen Kopfputzes der Jungfrau halber, oder der Madonna del Coniglio, so genannt nach dem Kaninchen, das sich auf dem Bilde findet. Eine Vermuthung, die sich nur auf die Behandlungsweise des Gemäldes gründet, da uns weder über die Zeit noch die Bestimmung desselben irgend eine Nachricht erhalten ist. Ganz willkürlich und ohne jeden Anhaltspunkt ist zudem die Annahme, daß hier Correggio in der Madonna das Bildniß seiner jungen Frau gegeben habe; daher es völlig unberechtigt wäre, auch hieraus auf jene Entstehungszeit zu schließen, doch ist, nach dem Bilde selber zu urtheilen, nicht unwahrscheinlich, daß es in den Beginn von Correggio's Thätigkeit zu S. Giovanni fällt. Es gibt von diesem Werke eine ganze Anzahl von Wiederholungen oder Kopien, von denen einige den Anspruch machen, Original zu sein [127]; unzweifelhaft ist das ächte Bild, wenn auch

[127] Verzeichniß b) No. 56—60.

stark retuschirt und zum Theil übermalt, dasjenige zu Neapel, wohin es aus der Galerie des Hauses Farnese zu Parma gekommen ist [128]. Ganz weltlich, ein liebenswürdig märchenhaftes Idyll ist wieder die Auffassung. In schöner Landschaft sitzt Maria (im Profil) unter einer Palme, auf dem Schooße das eingeschlafene Christuskind, mit dem einen Arme es umfassend, mit dem andern seinen Fuß stützend; liebevoll neigt sie sich zu ihm herab und berührt sein Haupt mit ihrer Stirne. Ueber ihr in der Palme und zwischen Wolken schweben ungeflügelte Genien, von denen Einer, mehr hervortretend, Zweige wie zum Schatten und Schutze herunterneigt. Alles ist Stille und Ruhe in dem Bilde; Ruhe auch scheinen die Genien in leisem Spiele herabzubringen, ohne Scheu verweilt das neugierig die Gruppe betrachtende Häschen im nahen Grün, und Maria selbst senkt den Kopf wie in halbwachem Schlummer. Gleich einer stillen Traumerscheinung verschweben auch die nackten Gestalten der Engel nach oben in einem zarten, das Körperhafte wie auflösenden Lichte. Seltsam, wie dabei doch Correggio nach einer gewissen sittenbildlichen Realität strebt und daher der Maria eine Art von morgenländischem Kostüm gegeben hat; turbanartig durchschlingt ein Tuch ihre Flechten, und ein langes Gewand mit engen Aermeln bedeckt sie bis zu den mit Sandalen bekleideten Füßen. War es seine Absicht, uns damit die jüdische Welt in derjenigen Erscheinung nahe zu bringen, welche er sich als die ihr eigenthümliche dachte: so bezeugt auch dies, wie er dem kirchlichen Inhalte dieser Vorstellungen entfremdet war und wie er sie verkörperte mit dem Reize wirklichen Lebens.

Obwol das Bild durch Uebermalungen gelitten hat, die es früher sogar bis zur Unkenntlichkeit entstellt haben sollen, jetzt aber zum Theil wieder abgenommen scheinen, hat es doch heute noch eine große koloristische Wirkung. Es ist in den Lokalfarben wie im Gesammtton

---

128) Die Geschichte des Bildes, Verzeichniß a) No. 23.

sehr tief und satt gestimmt; auch theilweise das Fleisch, so daß man auch hierin die Absicht des Malers erkennen wollte, der Madonna ein morgenländisches oder zigeunerhaftes Ansehen zu geben. Hiebei aber werden Uebermalung und Verputzung das Ihrige mit verschuldet haben. Dennoch ist, und trotz der Tiefe, dem Bilde ein edelsteinartiges Leuchten geblieben. —

Wie man in der Zingarella des Meisters Gattin zu erkennen gemeint hat, so hat man überhaupt vermuthet, daß ihm zu diesen verschiedenen Madonnenbildern Züge seines häuslichen Lebens die Motive gegeben haben. Das wäre nicht unwahrscheinlich, wenn nur sein Erstgeborner, Pomponio, nicht erst im September 1521, also nach der Zeit, in welche man gemeinhin jene Gemälde setzt, zur Welt gekommen wäre. Im eigenen Hause kann er also, wenn diese Zeitbestimmung richtig ist, jenes anmuthige Spiel von Mutter und Kind, das den verschiedenen Darstellungen zu Grunde liegt, nicht belauscht haben. Gleichviel übrigens, welche Natur der Maler beobachtet und zu seinen Kompositionen benützt hat: diese naiv menschliche Auffassung war nicht Ergebniß irgend einer äußeren Anregung, sondern seines eigenen Genius. Wir werden später näher zu betrachten haben, wie sich die unbedingte Verweltlichung der christlichen Stoffe in ihm wie in den übrigen Meistern der Renaissance, doch zugleich ganz eigenthümlich und noch entschiedener vollzog. Spielend aber, heiter, unbefangen in das rein Sittenbildliche hinüberstreifend, ganz unbekümmert um das religiöse Gewicht des Gegenstandes ist diese Anschauung selbst da, wo man ein stärkeres Hervortreten des Feierlichen erwarten sollte. Dies besonders in der Anbetung der Madonna. Es ist, wie wenn die Mutter an dem vor ihr liegenden Kinde ihre rechte Freude hätte und mit den offenen bewegten Händen zum Spiele es lockte; und in dieser knieenden Stellung läßt sie sich ebenso gut denken, wie sie eben das Kind aus dem Bade genommen und nun es trocknen wird. Die Heiligkeit des Momentes, da die Jungfrau die Göttlichkeit des Kindes

ahnt und verehrend vor ihm niedersinkt, ist hier zur bloßen häuslichen Scene geworden.

Noch findet sich in verschiedenen Wiederholungen eine andere Darstellung, welche sich dem Kreise dieser Madonnenbilder durchaus anschließt und daher wol in dieselbe Zeit fällt. Dabei ist nur zu beachten, daß man letztere etwas willkürlich auf die Jahre 1519—1521 beschränkt hat; das eine und andere dieser Bilder mag über die erste Zeit der größeren Malereien in S. Giovanni hinausfallen, also in das Jahr 1522. Im Allgemeinen aber wird es richtig sein, sie vor jene großen Altartafeln mit thronenden Madonnen zu setzen, welche den Höhepunkt von Correggio's Thätigkeit bezeichnen.

Jene Darstellung, die Jungfrau, welche im Begriffe ist, das Jesuskind zu stillen, dem der kleine Täufer Früchte darreicht, ist durch den trefflichen Stich von Fr. Spiere[129]) allgemein bekannt, wird aber von den italienischen Schriftstellern nur beiläufig erwähnt. Es findet sich nämlich nicht der geringste Anhaltspunkt sie in das Leben des Meisters irgendwie einzureihen, und nur nothdürftig lassen sich aus einem sonst kaum gekannten Buche über Malerei (von 1652) die Besitzer einer solchen Darstellung während eines kurzen Zeitraums im 17. Jahrhundert in Italien selber nachweisen[130]). Ueber keines der Bilder Correggio's sind wir hinsichtlich des Herkommens, der Geschichte, der Wanderungen so wenig unterrichtet als gerade über dieses. Um so merkwürdiger, als drei Wiederholungen erhalten sind, welche alle drei gegründeten Anspruch darauf machen von der Hand des Meisters ausgeführt zu sein. Mündler, welcher Gelegenheit hatte die drei Gemälde, welche an verschiedenen Enden Europa's sich befinden, gründlich und bald hinter einander zu sehen, schrieb mir darüber:

---

[129]) S. das Verzeichniß der Stiche.

[130]) Das Nähere darüber im Verzeichniß der Werke a) No. 24.

„Das Eine, welches mir unbedingt als das ausgezeichnetste erschien und als solches immer lebhaft im Gedächtniß geblieben ist, sah ich in vollkommenster Erhaltung in den Jahren 1842—44 zu verschiedenen Malen in Rom bei dem portugiesischen Grafen Cabral, welcher damals mit des Fürsten Torlonia Hülfe Bildergeschäfte trieb. Ich habe das Bild, so oft ich hinging, immer als eine unzweifelhafte Originalschöpfung Correggio's bewundern müssen. Man verlangte damals 5000 L. St. dafür. Höchst wahrscheinlich befindet es sich gegenwärtig in den Händen des Fürsten Torlonia zu Rom.

„Das zweite Exemplar ist dasjenige in der Galerie Esterházy zu Pest. Bei diesem ist aus dem Täufer ein Engelchen mit offenen Flügeln geworden, welches in einem weißen Tuche dem Kinde kleine Birnen und Kirschen anbietet; dieses, von der Mutter Brust sich abwendend, streckt begierig darnach das linke Aermchen aus. Dieses Bild hat sehr gelitten, wie denn z. B. die rechte Hand der Jungfrau mit Arm und weißem Tuch auf der Brust vollständig neu gemalt sind. Dennoch sind Köpfe und Haare und der Leib des Christuskindes noch genugsam erhalten, um die ursprüngliche Farbenoberfläche mit dem weichen und fetten Impasto, die um die weichen Umrisse zitternde Luft, kurz den ganzen unbeschreiblichen Reiz der schmelzenden Behandlung des Meisters so wie den Zauber seines Helldunkels zu erkennen. Auch die feinen Rißchen, die ein Kennzeichen fast aller seiner Bilder sind, fehlen nicht. Die Halbtöne und Schatten sind, trotz aller erlittenen Unbilden, noch vorherrschend perlgrau und durchsichtig.

„Das dritte Exemplar befindet sich in der Ermitage zu St. Petersburg. Es ist zum Unterschiede von den beiden andern auf Holz, was kein günstiges Vorurtheil erweckt, da die Gemälde Correggio's zur Mehrzahl auf Leinwand sind. In der Form ist es etwas schmäler und höher als die zwei anderen, welche fast quadrat sind. Auch hier ist es ein Engelchen, das dem Jesuskinde Früchte darbringt.

Dieses Bild hat den Vorzug vollkommener Erhaltung und einer sehr reinen Oberfläche. Die Pinselführung ist auch hier schön und fett, hat jedoch nicht ganz das Nachgiebige, Weiche, Markige zugleich und Seelenvolle, das Correggio's Behandlung auszeichnet; auch nicht so ausgesprochen ist hier die vibrirende Atmosphäre, welche seine Gestalten umzittert. Andrerseits ist doch kaum an der Aechtheit des Bildes zu zweifeln. Und so mag sich das einigermaßen Unbeseelte der Pinselführung durch den Umstand erklären lassen, daß das Bild eine dritte Wiederholung wäre".

So weit Mündler. Auch Waagen[131]) zweifelt nicht an der Aehnlichkeit des letzteren Gemäldes; er findet die Modellirung in einem feinen gebrochenen Ton höchst meisterlich. Er sieht zudem in der Darstellungsweise viel Aehnlichkeit mit der Madonna des heil. Sebastian, welche in das Jahr 1525 fällt, und möchte daher jenes Bild in dieselbe Epoche setzen. Doch scheint schon bald nach den zwanziger Jahren die Darstellungsweise des Meisters ungefähr die gleiche gewesen zu sein. Für die Aechtheit des Petersburger Bildes spricht noch der äußere Umstand mit, daß es sich früher in der Sammlung Karl's IV. von Spanien befand, dem auch die Madonna della Cesta angehörte. — Auffallend bleibt, daß Correggio dasselbe Motiv mit geringen Veränderungen dreimal gemalt hat, während er doch die beiden Darstellungen der Vermälung der heil. Katharina verschieden komponirte und sonst in der Anordnung seiner Madonnenbilder mannigfaltig war. Indessen ist gerade dieses Motiv eines seiner reizvollsten, und das mag den Anlaß zu Wiederholungen gegeben haben. Daß es ihm auf die Bedeutung des Gegenstandes, auf Wechsel der Erfindung und der Stoffe nicht ankam, wissen wir ohnedem[132]).

---

[131]) Die Gemäldesammlung in der k. Ermitage zu St. Petersburg. München 1864. S. 57.

[132]) Verzeichniß a) No. 21—26.

Von großem Reiz ist in der That dies mädchenhafte Weib, das die zarte Brust — nur die eine Hälfte ist entblößt — und das feine, leicht um sie gelegte Gewand mit zierlicher Hand hält und mit seitwärts geneigtem lächelndem Antlitz, halbgeschlossenen Auges, zu den spielenden Kindern herabblickt. Auf dem weichen, lieblichen Körper des Jesuskindes, der durch die Wendung von der Mutter zum kleinen Engel seine ganze Fläche darbietet, spielt das voll ausgegossene Licht; es erzittert gleichsam im durchsichtigen Fleisch und übt für sich allein einen Zauber aus. Alle Wirkung beruht auf der völlig harmlosen Erscheinung eines anmuthigen Zugs des Menschenlebens; die hohe und besondere Bedeutung, welche die göttliche Mutter mit dem Kinde hat und welcher Ausdruck zu geben Rafael z. B. noch bemüht ist, ist hier ganz zurückgetreten. Wir werden später sehen, wie hierin einer der tiefen Unterschiede liegt, welche sich zwischen Correggio und dem Meister von Urbino finden; und für diesen Unterschied ist eines der bezeichnendsten Beispiele gerade diese Madonna del latte. An das Sinnliche streift der Reiz dieser zartgebauten Frau, die noch das Weiche und Duftige der ersten Jugendblüte hat und in dem süßen Lächeln, in der etwas unbestimmten Anmuth ihrer Züge eine unendliche Fähigkeit für alles Glück des Lebens verräth. Von dem correggesken Typus der Madonnen, der zu diesem Eindruck wesentlich beiträgt, wird noch in der Charakteristik des Meisters die Rede sein, wie auch von dem Spiel des Lichts und Helldunkels, das diese Wirkung vollendet.

In Folge der Bewunderung, welche diese kleinen Madonnenbilder Correggio's immer gefunden haben, sind seit dem 17. Jahrhundert mancherlei Nachahmungen oder ähnliche in seiner Art behandelte Kompositionen in Umlauf gekommen, die man für ächt ausgegeben, ohne daß auch nur für Eine der Beweis vorläge, daß sie von dem Meister wirklich herrühre. Vielmehr läßt sich von der weitaus größten Anzahl mit Sicherheit annehmen, daß sie mit Correggio nicht

das Mindeste zu schaffen haben. Zum Theil sind sie nicht einmal in seinem Stile ausgeführt und verdanken dann ihre Bezeichnung der Begierde von Sammlern einen Correggio zu besitzen, wenn das unbekannte in ihrem Besitze befindliche Bild auch nur nothdürftig nach der einen oder anderen Seite an den Maler erinnert. Zur Mehrzahl sind diese Tafeln jetzt verschollen und nur noch durch Stiche bekannt[133]). Auch wagt man nicht mehr so leichthin wie früher Bilder, die einige Verwandtschaft mit dem Meister zeigen, ihm zuzuschreiben. Gerade das hervorragende, entschiedene Gepräge von Correggio's Eigenthümlichkeit macht, seit sich die Kennerschaft mehr ausgebreitet hat, Täuschungen weit weniger möglich, und noch eher tauchen neuerdings Bilder auf, welche Anspruch auf Rafael machen, als solche mit dem Namen Correggio's. Zudem sind Gemälde von ihm, welche nicht in ganz festen Händen sich befinden, meines Wissens kaum vorhanden; auf den großen Versteigerungen im Hôtel Drouot zu Paris, wo noch in jüngster Zeit ächte und vortreffliche Werke von Meistern ersten Rangs mehrfach unter den Hammer kamen — gleich wie wenn sie jetzt auf der Wanderung wären unter den rasch wechselnden Größen der Finanzwelt —, ist seit Jahren, von einem einzigen geringfügigen Fall abgesehen, kein Correggio aufgetreten. Uebrigens hindert dies Alles nicht, daß sich auch neuerdings noch in manchen Galerien sogenannte Correggio's finden, die mit unserem Meister niemals in Berührung gestanden haben.

Von den Madonnenbildern, welche das Motiv der Mutterliebe mehr oder minder naiv und liebenswürdig behandeln und schon deshalb zum Theil als correggesk erscheinen, mag hier nur eines erwähnt werden, das sich im Besitze des Marchese Cesare Campori zu Modena befindet und von einzelnen Kennern für ein ächtes Bild gehalten wird: Die Jungfrau ist dem Kinde, das eben erwacht scheint und ihr zu-

---

133) Verzeichniß b) No. 117—130.

lächelt, behülflich aus seinen Linnen sich loszuwinden. Eine Art Gegenstück zu jener anderen Madonna, welche im Begriffe ist das Kind anzukleiden (Madonna della Cesta)[134].

In früheren Zeiten dagegen, namentlich im 18. Jahrhundert und noch am Beginne des unsrigen, sind mit keinem Meister so viel Täuschungen und Fälschungen vorgekommen, als mit Correggio. Neue Werke von seiner Hand wollte man um jeden Preis entdecken und wußte man selbst da zu finden, wo eingestandner Maßen keine sein sollten. Eines der merkwürdigsten Beispiele dieser Art, das die Kunstgeschichte überhaupt kennt, ist die von Morghen als ächt gestochene Charitas, deren seltsame Geschichte das Verzeichniß der Werke erzählen wird[135].

Neben diesen Darstellungen von durchweg heiterem Charakter sollen noch zwei Gemälde, welche ernste und schmerzliche Momente der Geschichte Christi behandeln, in demselben Zeitraume von 1519—1521 entstanden sein. Das Eine stellt Christus vor Pilatus vor (Ecce Homo). Daß sich ein solches Bild zu Parma und zwar im Hause der Grafen Prati befunden, ergibt sich unzweifelhaft aus dem Stiche von Agostino Caracci aus dem Jahre 1587[136]; auch bezeugt Scannelli, daß es um die Mitte des 17. Jahrhunderts noch im Besitze jener Familie war[137]. Welch hohen Werth man frühzeitig dem Gemälde beilegte, erhellt schon aus der Bewunderung der Caracci; von Agostino gestochen, wurde es zudem von Lodovico kopirt. Diese Kopie ist in der Londoner Nationalgalerie. Allein auch das Original soll, wie man allgemein annahm, in diese übergegangen sein; nur selten hat man bisher die Aechtheit des Bildes bezweifelt[138].

---

134) Verzeichniß b) No. 14.

135) Verzeichniß b) No. 104.

136) S. das Verzeichniß der Stiche.

137) A. a. O. S. 78.

138) Viardot, Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique. Paris 1843. p. 231.

Für dieselbe sprechen aber die äußeren Zeugnisse keineswegs unbedingt, und die Geschichte des Werkes, genau verfolgt, ergibt eher das Gegentheil[139]. Darnach ist das Londoner Bild nur eine Wiederholung (?) des längst verschollenen Originals oder noch wahrscheinlicher alte Kopie. Allerdings eine so vortreffliche, daß auch Waagen und Mündler in ihr den Meister und dessen Behandlung zu erkennen vermeinten; denn die etwas flaue Modellirung im Körper Christi mochte auf Rechnung von Verputzungen und Uebermalungen kommen.

Durchaus bezeichnend ist für unseren Meister die Art und Weise, wie er hier den schmerzvollen Moment aus der Leidensgeschichte dargestellt hat. Der Raum ist von den lebensgroßen Halbfiguren ganz ausgefüllt, aber auch in dem engen Rahmen der Vorgang voll ausgesprochen, die ihm zu Grunde liegende Empfindung zu ergreifendem Ausdruck gebracht. Vor der fast ganz von vorn gesehenen Gestalt Christi mit entblößtem Oberleib und gebundenen Händen ist Maria, von der nur das Antlitz und ein Theil des Oberkörpers sichtbar, ohnmächtig niedergesunken, gehalten von Magdalena, deren Gesicht über ihrem Haupte hervorsieht; dahinter einerseits aus einem Fenster schauend Pilatus, dessen auf Christus deutende Handbewegung seine geringe Theilnahme zu erkennen gibt, auf der anderen Seite im Profil der Kopf eines Kriegsknechtes. Die Einfachheit der geschlossenen Komposition, welche in der maßvollen Geberde und Bewegungen der wenigen Figuren doch Alles zu geben weiß, ist nicht ohne Größe. Nur den göttlichen Beruf Christi, die siegreiche Ergebung in sein Leiden, welche diesem Hergange seine religiöse Bedeutung verleiht, würde man hier vergebens suchen. Es ist schlechtweg ein schweres menschliches Schicksal, tief und ohne Rückhalt empfunden, aber mit Fassung und edlem Schmerz getragen, sowie seine Wirkung auf eine liebende Frauenseele dargestellt. Das Leiden selbst ist versinnlicht, nicht der

---

139) Verzeichniß a) No. 40.

Sieg darüber. Allein die weiche Tiefe des Ausdrucks, die den Schmerz in ein schönes Maß einfassende Milde beruhigt die Empfindung des Beschauers und erhebt sie so auf rein menschlichem Wege in das Ideale. Inniges Gefühl findet Waagen selbst in den gebundenen Händen Jesu kundgegeben. Die Hauptwirkung indeß beruht auch hier wieder auf der jugendlichen Madonna, der vornehmste Reiz auf der fast zauberischen Anmuth, mit der sie vom Schmerze überwältigt, doch ehe dieser das zarte Gefäß bricht, bewußtlos zusammensinkt. Auch ist die Gruppe der Maria und Magdalena am besten erhalten, und sie macht noch am ehsten den Eindruck des Originals. „Diese Maria, so schrieb mir Mündler, von einer jugendlich reizenden weiblichen Gestalt (der Magdalena) unterstützt, ist ein unerreichtes Meisterstück. Nie und nirgends ist ein Antlitz, aus dem jeder Blutstropfen sich zurückzieht, Hände die plötzlich krampfhaft erstarren, das in Bewußtlosigkeit momentan erstorbene Leben — dies Alles ohne die geringste Uebertreibung, ohne Haschen nach Effekt, ohne irgend unkünstlerisches Beachten von Zufälligkeiten — in ergreifenderer Weise dargestellt worden". Ganz ähnlich urtheilt Waagen, der besonders die Natürlichkeit der Darstellung hervorhebt. „Noch scheinen ihre Lippen vom Weinen zu erzittern, aber schon sind die Winkel des unwillkürlich geöffneten Mundes erstarrt; die gewölbten Augenlider sind im Begriff die sich schließenden Augen zu bedecken; die Hände, die eben noch festgehalten hatten, lassen gerade die Balustrade (welche sie von Jesus trennt) los". In der nur zum Theil sichtbaren Magdalena ist das zarteste Mitgefühl ausgedrückt. Diese ungezwungene Verbindung voller Natürlichkeit, auch in der Schilderung des Schmerzes, mit zarter Schönheit der Erscheinung, welche Uebermaß und Verzerrung ausschließen, gehört zu den ächten Eigenschaften des Meisters. — Der ernsten Stimmung entspricht das kräftige und tiefe Kolorit; die Blässe der Maria ist noch hervorgehoben durch den Kontrast mit dem tiefblauen Tuch, welches ihr Haupt umhüllt. — Ohne Frage fiel das Original

in die Zeit der vollen Reife. Doch da diese mit dem sechsundzwanzigsten Jahre des Künstlers schon eingetreten war, so mag es immerhin in das Jahr 1520 gesetzt werden, wie auch Waagen mit Pungileoni annimmt.

Später dagegen scheint mir das andere Gemälde aus der Leidensgeschichte Jesu zu fallen, das meisthin ebenfalls in diese Periode gesetzt wird: Christi Gebet im Garten von Gethsemane (in kleinem Format). Einer alten Ueberlieferung zufolge, die sich zuerst bei Lomazzo [140]) findet, soll der Meister das Bild für einen (oder seinen) Apotheker an Zahlungs Statt für eine Schuld von 4 oder 5 Scudi gemalt haben; eine Erzählung, die sich auch bei Scannelli findet, aber nicht viel glaubwürdiger klingt, als die Mährchen von der Armuth des Malers. Zudem, mußte Correggio einen Apotheker entschädigen, so war es doch sicher derjenige in seiner Vaterstadt oder in seiner neuen Heimat Parma; auch sagt Lomazzo an einer anderen Stelle, daß Correggio den »Christo orante nell' orto« „in seiner Stadt" gemalt habe. Nun sah aber Vasari das fragliche Bild weder an dem einen, noch an dem anderen Orte, sondern in Reggio, wo sich auch die berühmte Nacht befand. Uebrigens finden sich auch Andeutungen über ein ganz anderes Herkommen des Gemäldes [141]). Gegenwärtig befindet sich das kleine Bild im Besitze der Erben des Herzogs von Wellington zu London in Apsleyhouse.

Der schmerzliche Vorgang ist hier eigenthümlich verklärt und gemildert durch die Beleuchtung, in welche Correggio ihn setzte. Ueber die Gestalt Jesu, welche in weißem Kleid und blauem Mantel links im Vordergrunde kniet, ergießt sich vom Himmel aus ein Lichtstrahl, der sich derart in ihm sammelt, daß von ihm selbst wieder alles Licht auszugehen scheint; insbesondere auf den tröstenden über ihm schweben-

---

140) Idea del Tempio etc. (1589). p. 115.

141) S. die Geschichte desselben im Verzeichniß a) No. 27.

den Engel, welcher mit der Rechten auf das unten liegende Kreuz mit der Dornenkrone deutet und die Linke nach oben erhebt. Hell leuchtend hebt sich diese Gruppe von dem dunklen Grunde ab, darin das Auge erst allmälig die baumreiche hügelige Landschaft, die schlafenden Jünger und ganz in der Ferne die herbeieilenden Kriegsknechte entdeckt. Ueberall spricht sich, auch in dem schwebenden, aus der umgebenden Tiefe weich sich lösenden Lichte, die Innigkeit einer eindringenden, aber gemilderten, nicht in das Erschütternde gesteigerten Empfindung aus. Auch in Jesu ist der Schmerz, der Seelenkampf durch den Zug der Ergebung gemäßigt. Voll tiefen Gefühls ist das aufwärts gewendete Haupt; schon verklärt es sich durch die Ruhe der Entsagung, wie auch in den ausgebreiteten Händen der Gedanke ausgedrückt ist der Unterwerfung unter den göttlichen Willen. Den eigentlichen Moment des Kampfes hat Correggio vermieden; bezeichnend dafür ist, daß er auch den Becher, den in den meisten Darstellungen dieses Gegenstandes der Engel bringt, dem seinigen nicht in die Hand gegeben hat. Mit diesem geschmacklosen Symbol wußte seine einfach menschliche Auffassung nichts anzufangen. Ueberhaupt hat auch hier wieder der Zauber der malerischen Erscheinung das Stoffliche des Vorgangs, die religiöse Bedeutung des Momentes ganz aufgezehrt. Von großer fast miniaturartiger Vollendung ist die Ausführung: was natürlich Anlaß gab die Gewissenhaftigkeit des Künstlers um so mehr zu bewundern, als er um so geringen Preis das Bild gemalt haben sollte.

Nicht bloß ist in dem Bilde das Helldunkel in jener vollkommenen Weise ausgebildet, die den Hauptwerken des Meisters eigenthümlich ist; sondern es findet sich darin jene merkwürdige Steigerung desselben, welche aus dem Kontrast einer intensiven, im Bilde selber gegebenen Beleuchtung mit dem rings ausgebreiteten Dunkel und der feinen Abtönung aller Dinge in diesem sich ergibt. Hierin ist dieses Bild demjenigen Der Nacht, von dem später die Rede sein wird, nahe ver-

wandt; weshalb ich es der Zeit nach mehr in die Nähe des letzteren, etwa um 1525, als ein Vorgänger desselben, rücken möchte. Jedenfalls ist diese Ausbildung des Helldunkels, welche die ganze malerische Wirkung beherrscht, in die reifste Periode von Correggio's Schaffen zu setzen. Daß unser Bild nicht viel früher als Die Nacht entstanden ist, dafür mag auch der Umstand sprechen, daß es für einen Einwohner von Reggio gemalt worden: desselben Ortes, wo dem Meister Die Nacht bestellt wurde. Es ist recht wol denkbar, daß der Auftraggeber der letzteren jenes kleine Gemälde gekannt, daran seine Freude gehabt und den Wunsch gefaßt hätte ein in mancher Hinsicht ähnliches zu besitzen.

Von jeher galt das kleine Bild für ein Meisterwerk Correggio's. Eben daß es bei so kleinem Umfange so ausdrucksvoll, von so großer Wirkung ist, das haben gleichsehr in alter Zeit Vasari und Lomazzo[142]) wie neuerdings Mengs und Waagen bewundert. Vasari nennt das Bild das köstlichste und schönste Werk (mit kleinen Figuren), das man von dem Meister sehen könnte, und die Darstellung des Lichtes, die er besonders hervorhebt, so ähnlich der Wahrheit, daß es sich besser nicht vorstellen und ausdrücken lasse. Er beschreibt dann das Gemälde und findet, daß in dem kleinen Raume der ganze Gegenstand wol verstanden und ausgesprochen sei. Auch Waagen fand von allen ihm bekannten Schilderungen des Herganges diese die schönste; er glaube kaum, daß es ein anderes Beispiel gebe von so viel Kunst, die in so kleinem Umfange enthalten sei[143]).

Noch wird in das Jahr 1520 eine Kreuztragung (in der Akademie zu Parma) gesetzt, die öfters unserem Meister zugeschrieben worden. Doch rührt sie sicher nicht von ihm her[144]).

---

142) Trattato etc. (1584) S. 171.
143) Treasures etc. II. 275.
144) Verzeichniß b) No. 28.

Sehen wir auf die Arbeiten Correggio's zurück, welche in den Zeitraum von 1519—1521 fallen sollen und wol zum guten Theil auch fallen: so finden wir auch in den kleineren Werken den Meister, der seiner großen Aufgabe in S. Giovanni gewachsen und für sie vollkommen ausgerüstet war. Er beherrschte seine Kunst im Großen wie im Kleinen; und nun sollte sich zeigen, daß er den Charakter, den er mit merkwürdiger Kraft und Sicherheit in ihr ausprägte, ebenso gut der Kirchenkuppel anzupassen wußte, als dem miniaturartigen Gemälde.

Sechstes Kapitel.

Die Malereien in San Giovanni zu Parma.

Die Fresken in der Kuppel und in der Tribune. — Uebersiedelung nach Parma (1522). — Die Altartafeln in San Giovanni: Das Martyrium der heil. Placidus und Flavia und Die Pietà.

Hatte Correggio schon 1519, bald nach den Malereien in S. Paolo, eine kleinere Arbeit — von den erwähnten zweifelhaften Werken abgesehen — für die Benediktiner von S. Giovanni in Parma ausgeführt: so übernahm er nun, laut Kontrakt vom 6. Juli 1520, die Ausmalung der Kuppel und der über der Nische des Chors befindlichen Halbkuppel in der Kirche. Der Vertrag selber ist uns nicht erhalten, sondern nur die verschiedenen Zahlungsbelege für die von Correggio gelieferte Arbeit von Pungileoni aus den Klosterbüchern mitgetheilt. Darnach erhielt der Meister schon an jenem 6. Juli 30 Dukaten Vorausbezahlung, am 23. Januar 1524 dagegen den letzten Rest der mit ihm ausbedungenen Summe mit 27 Dukaten. Man hat gewöhnlich nach einer Notiz des Pater Maurizio Zappata aus dem Jahre 1690 [145]) angenommen, daß der Meister für jene sämmtlichen Malereien 472 Golddukaten empfangen habe. Es heißt daselbst: „Ich sah in dem »libro berettino« unter dem Datum von 1524 bis 1536 auf Fol. 11

[145]) Handschrift in der Bibliothek zu Parma: Memorie cavate da' libri del Monastero di S. Giovanni.

eine genaue Nachweisung, daß die ganze Ausgabe für die Malereien des Antonio da Correggio in der Kuppel, am Fries, in den Bogen, an den Pfeilern und an jedem anderen Orte des Hauptschiffes [146]) sich auf 472 Golddukaten belief". Was unter dem libro berettino gemeint ist, wird aus der Stelle nicht deutlich; jedenfalls war dies Buch oder Verzeichniß schon zu Zeiten Tiraboschi's, welcher jene Bemerkung Zappata's anführt, nicht mehr aufzufinden. Wahrscheinlich ist, daß Zappata falsch las, 472 statt 272, oder im Abschreiben sich irrte; denn etwa anzunehmen, daß jene Summe noch den Lohn für andere Malereien Correggio's in S. Giovanni in sich begriffen hätte, ist keinerlei Grund vorhanden. Die in der Kirche heute noch vorhandenen Rechnungsbelege, in dem »Giornale« und dem »Libro Mastro« (Hauptbuche) zweimal aufgestellt, einmal je nach den verschiedenen Zahlungen, welche der Meister allmälig erhalten, das andere Mal nach den Summen, die für die einzelnen Arbeiten ausbedungen worden, ergeben beide Male die Summe von 272 Dukaten.

In der That scheint Correggio, Alles in Allem gerechnet, nicht mehr bekommen zu haben. Davon fielen 130 und nochmals 65 Dukaten auf die Ausmalung und Verzierung der Kuppel; 5 auf Bereitung des Goldes für den Fries und die Profile derselben; 6 auf die dekorative Arbeit an den Pfeilern, insbesondere die in Kandelabern bestehenden Verzierungen; und 66 auf den ringsumlaufenden Fries und sonstige Ornamentation. Wahrscheinlich war in den ersten 130 Dukaten der Lohn für die Malerei in der Halbkuppel der Tribune mit einbegriffen. Die ganze Summe war bescheiden, wol schon in Anbetracht des jungen, erst nur in kleineren Kreisen gekannten Meisters; doch hat z. B. Rafael für seine Leitung des Baues von St. Peter nicht mehr als 300 Golddukaten jährlich erhalten, eine Bezahlung, die bei dem

---

146) »Nave maggiore«. Bisweilen ward darunter auch der Chor verstanden, zu welchem dann Zappata die Kuppel mitgerechnet hätte.

Unterschied in der Stellung beider Künstler doch jene andere allzuweit abzustehen scheint. Nach dem Münzfuße von 1269 wären diese 272 Dukaten etwa gleich 820 — 850 Gulden südd. Währung, würden aber heutigen Tages bei dem veränderten Metallwerthe etwa einer Summe von 5000 Gulden entsprechen. Für eine nachträgliche Arbeit am äußeren Umgange des Chors [147]) empfing dann Correggio noch am 25. Oktober 1525 56 Lire. Auf einen Golddukaten wurden in Parma damals 5 Lire gerechnet. Außerdem scheint der Meister, während er in San Giovanni beschäftigt war, seinen Unterhalt vom Kloster bezogen, d. h. auf dessen Kosten gelebt zu haben. So nimmt wenigstens ohne Weiteres Tiraboschi an, der sich grundlose Vermuthungen nicht leicht zu Schulden kommen läßt. Eine derartige Ergänzung der an den Künstler zu zahlenden Summe kommt damals, namentlich in kleineren Verhältnissen, nicht selten vor. Doch daß Correggio auch seine Wohnung im Kloster gehabt habe, wie Tiraboschi für wahrscheinlich hält, ist wol nur für die Zeit denkbar, die er allein in Parma zubrachte, während seine Familie noch in der Heimat blieb. Sobald er mit der Gattin und dem kürzlich geborenen Söhnlein nach Parma, um dort seinen bleibenden Aufenthalt zu nehmen, hinüberzog, mußte er natürlich seinen eigenen Wohnsitz haben. Pungileoni weiß sogar anzugeben (ich kann nicht sagen, aus welcher Quelle), wo sich derselbe befand: in dem Stadttheil Pescara, in der Nachbarschaft von San Giovanni. Allein Lebensmittel und allerlei Vorräthe mag der Meister auch dann noch vom Kloster fortbezogen haben. Wir werden noch sehen, daß er öfter zu den Zahlungen für die ihm bestellten Gemälde solche Zuschüsse in Naturalien empfing. Keineswegs ein Zeichen, wie schon bemerkt, daß er sich in dürftigen Umständen befand; wol aber daß sein Leben in bürgerlichen Kreisen und Gewohnheiten verlief.

---

[147]) »Per la pittura fatta al Choro all' intorno p. di fuori«, d. h. wol an einer Rundmauer, die innerhalb der Kirche den Chor umgab.

Merkwürdig ist, daß Correggio nach einem der Zahlungsbelege vom 28. April 1521 auch ein junges Füllen im Werthe von 8 Dukaten erhielt; wahrscheinlich, da er damals seine Familie noch in der Vaterstadt hatte, zur Erleichterung seiner Hin- und Herreisen zwischen Parma und Correggio.

Da die erste Zahlung schon am 6. Juli 1520 von den Benediktinern geleistet wurde, so nahm wol der Meister bald darauf die große Arbeit in Angriff, d. h. natürlich nicht mit der Ausführung selbst, sondern mit den Entwürfen. Denn vorerst nur mit diesen beschäftigt, fand er noch Muße zu jenen Tafelbildern, deren wir einige ungefähr in diese Zeit haben setzen müssen. Wie viel Zeit er dann auf das ganze Werk in der Kirche verwendet hat, läßt sich nicht genau bestimmen. Doch scheint es, daß er bis zum Januar 1523 die Ausmalung der Kuppel in der Hauptsache vollendet hatte, da ihm bis zum 23. jenes Monats schon über 130 Dukaten ausgezahlt waren. Dabei erlitt die Arbeit verschiedene Unterbrechungen, namentlich ehe sein ganzes Hauswesen nach Parma übergesiedelt war. Auch durch den 1521 über diese Stadt hereinbrechenden Krieg soll nach Pungileoni die Ausführung sich verzögert haben. Dabei macht der Biograph die etwas sonderbare Voraussetzung, Correggio habe jenes im April erhaltene Füllen sich erbeten, um damit, als Parma von den Franzosen besetzt wurde, vor den Kriegsunruhen (die übrigens erst im August begannen) nach Hause zu flüchten, wo er alsdann bis zum wiederhergestellten Frieden verweilt habe. Kaum glaublich. Allein daß der Meister im Sommer 1521 wirklich in der Heimat war, erhellt schon aus dem Ausstellungsdatum der Mitgift, das wie bemerkt in eben jene Zeit fällt. Im September desselben Jahres wird ihm dann sein Sohn Pomponio geboren. Damals nahm er auch in dem Prozesse über das Erbe seines Oheims einen anderen Advokaten an, und noch am 8. November finden wir ihn als Zeugen in einer notariellen Urkunde. So scheint sich sein diesmaliger Aufenthalt in Correggio bis an den Schluß des Jahres

verlängert zu haben. Eine weitere Unterbrechung hat im Herbste 1522 stattgefunden, diesmal wol nur auf kürzere Zeit. Den 14. Oktober schloß nämlich Allegri zu Reggio einen Vertrag mit einem Privatmanne ab, hinsichtlich eines diesem zu liefernden Bildes; war aber am 1. November wieder in Parma, da er an jenem Datum mit dem Prior der Benediktiner über die Bemalung des Frieses in San Giovanni übereinkam. Somit scheint Correggio zu seiner Arbeit in der Kuppel hauptsächlich die zweite Hälfte des Jahres 1521 und das Jahr 1522 verwendet zu haben, eine Zeit also von etwa anderthalb Jahren. Doch muß das Werk schon im Mai 1521 in einer die Mönche befriedigenden Weise begonnen gewesen sein, da sie dem Meister, wie wir gesehen, am 15. dieses Monats die Ehre erwiesen, ihn zum Laienmitgliede ihrer Genossenschaft zu ernennen. Im Jahre 1523 wird er dann das Uebrige gemalt haben, etwa was von den Zwickeln noch unvollendet war, den unter der Kuppel rings umlaufenden Fries und insbesondere die Halbkuppel in der Chornische. Daß er mit jenem letzten Betrage von 27 Dukaten am 23. Januar 1524 die ganze kontraktlich festgesetzte Bezahlung erhalten, besagt seine eigenhändige Quittung; darin bezeugt er, „die ganze Bezahlung und den Rest seines Lohnes für die in der besagten Kirche ausgeführte Malerei" empfangen zu haben und erklärt sich „für zufrieden und befriedigt und gänzlich bezahlt" (contento et satisfatto et integramente pagato). Eines der wenigen Schriftstücke — Antonius manu propria steht darunter —, das uns von der Hand des Künstlers erhalten ist.

Schon Ende des Jahres 1522 muß die Malerei in der Kuppel so weit vorgerückt gewesen sein, daß wenigstens ein Theil derselben nach Entfernung des Gerüstes vor den Augen der Kirchenbesucher offen lag. Das läßt sich mit ziemlicher Sicherheit aus dem Umstande abnehmen, daß der Meister im November jenes Jahres einen neuen großen Auftrag für die Hauptkirche der Stadt, den Dom, erhielt. Einen solchen werden ihm die Domgeistlichen gewiß nicht ertheilt haben, bevor sie eines guten

Ergebnisses der Arbeiten in San Giovanni versichert waren. Daher muß sich über dieselben nicht bloß bei den Benediktinern, sondern auch in weiteren Kreisen zu Parma ein nicht gewöhnlicher Beifall damals kundgegeben haben; es war also wol von der Kuppel die Malerei in der eigentlichen Wölbung schon sichtbar.

In dem Künstler wird spätestens dieser neue Auftrag den Entschluß gereift haben, ganz und gar mit seiner Familie in Parma sich niederzulassen. Die Uebersiedelung setzt Pungileoni in das Frühjahr 1523, nachdem der Prozeß mit den Verwandten seiner Frau geschlichtet und ihm deren Besitzthum ausgeliefert war. Allein es zeigt sich kein Grund anzunehmen, daß er so spät erst Frau und Kind ganz zu sich habe kommen lassen. Vielmehr in der zweiten Hälfte des Jahres 1522 in Parma vollauf beschäftigt und mit Aussicht auf weitere große Arbeiten, hat er sich dort wol schon damals mit der Familie häuslich eingerichtet. In Beziehung und Berührung mit der nahen Vaterstadt blieb er natürlich immer.

Ein großer Theil dieser Malereien in San Giovanni ist erhalten, aber in üblem Zustande. Vielleicht sind von den großen Fresko-Werken des Cinquecento, soweit sie überhaupt noch vorhanden sind, keine so sehr vernachlässigt, so schutzlos den zerstörenden Zufällen der Zeit, dem Staub und der Feuchtigkeit überlassen worden, als die Kuppelgemälde Correggio's in San Giovanni und im Dome. Wie gleichgültig sich dagegen bald nach Ableben des Meisters die Parmesaner verhielten, haben wir schon gesehen; das scheint auch später nicht anders geworden zu sein, als diese Schätze von den Caracci gleichsam neu entdeckt waren und bis in die jüngste Zeit Gegenstände des Studiums und der Bewunderung geblieben sind. Neuerdings sind wenigstens, ehe sie ganz zu Grunde gehen, die Kompositionen durch die Aquarelle von

Toschi (in der Pinakothek von Parma) und die darnach ausgeführten Stiche in treuer und würdiger Form erhalten. [143])

Von eigenthümlicher Erfindung ist die Ausmalung der Kuppel. Sie ist nicht, wie sonst die Freskomalereien jener Zeit, architektonisch in Felder abgetheilt, was übrigens auch bei der Kuppelform seine besonderen Schwierigkeiten hätte. Eine einzige Darstellung erfüllt vielmehr den ganzen Raum. Es ist Christi Himmelfahrt im Beisein der auf Wolken sitzenden Apostel, das ganze als Vision des unter ihnen befindlichen greisen Johannes gedacht. Nur eine mäßige Anzahl von Figuren, in kolossalem Maßstab, ist auf die große Kuppelfläche vertheilt. Eine klare Wirkung, eine deutliche Erscheinung des Ganzen und seiner verschiedenen Theile waren nur auf diese Weise möglich; um so mehr als die Kuppel, ohne Lanterne, kein direktes Licht hat und nur von vier tiefer liegenden Seitenfenstern erhellt wird. Hier konnte die Malerei nur durch eine große Einfachheit der Anordnung und durch ihr eigenes Licht zu ihrem Rechte kommen. Christus schwebt zwischen lichten Wolken, deren Ränder von einer Unzahl von Engelsköpfen gleichsam eingesäumt sind, wie von himmlischem Glanze verklärt aufwärts. Tiefer, wo die Kuppel sich erweitert, in der mannigfaltigsten Weise ihm zugewendet, sitzen zu je Zweien gruppirt in den ungebundensten Wendungen die Apostel auf Wolken, umgaukelt von Engeln oder vielmehr Knaben-Genien, die auf und zwischen den Wolken ihr fröhliches kindisches Spiel treiben und die ernsten Gestalten über ihnen schwebend zu tragen scheinen.

In der That ist hier Wenig oder Nichts mehr von dem feierlichen Ernst des religiösen Kultus, von der Weihe des christlichen Gotteshauses, welche die Darstellungen der älteren Meister zu wahren suchten. Vielmehr ist das Ganze eine Verherrlichung freibewegter, von den Fesseln der Schwere gelöster leiblicher Schönheit, die nur gesteigert wird durch

---

[143]) Verzeichniß der Stiche No 111—124.

den Ausdruck erhöhter Erregheit des inneren Lebens. Darauf hatte es auch Correggio besonders angelegt. Im Raume schwebend bis zu völliger Täuschung sollten die Gestalten erscheinen; daher auch die Verschiebung der Körper dargestellt ist, wie wenn sie wirklich von unten gesehen aufwärts sich bewegten. Hier ist vollständig und mit kühner Meisterschaft jene Verkürzung aus der Untensicht (»di sotto in su«) durchgeführt, deren erste ausgebildete Beispiele Mantegna und ungefähr gleichzeitig mit ihm Melozzo gegeben und deren Gesetze, wie früher bemerkt, Correggio unzweifelhaft an den Werken des Ersteren studirt hatte. Keine Frage: dieser Schein leiblicher Natürlichkeit war da nicht recht am Platze, wo es sich um die Verklärung des Lebens in einem idealen Momente handelte. Allzu sehr tritt in der Christusgestalt, in den auseinandergestreckten Armen, in den aufwärts gezogenen Beinen, welche die Knie fast unmittelbar unter dem Leibe erscheinen lassen, die bloß körperliche Bewegung hervor, die fast an den Seiltänzer erinnert; zugleich kommt so in den Ausdruck des Affekts eine Erregtheit, welche der hohen Feierlichkeit des Vorgangs widerstreitet. Die Apostel, weniger ekstatisch, nur als begeisterte Zuschauer geschildert, haben ebendeßhalb eine schönere Wirkung. Unläugbar ist in ihnen die Darstellung edler hoher Männlichkeit dem Meister gelungen. Freilich sind auch sie nicht ganz freizusprechen von einer bis zur Virtuosität gehenden Beweglichkeit und mannigfaltigen Vielwendigkeit der Glieder. Ueberdies hier gleichfalls keine Spur mehr von der hergebrachten Würde kirchlicher Typen, wenig von dem Ausdruck religiöser Stille und Innerlichkeit. Allein die Empfindung einer die Seele tief ergreifenden Theilnahme, einer begeisterten Erregtheit, die in einzelnen Gestalten bis zur Verzückung geht, ist doch höchst lebendig ausgesprochen und gibt der bewegten Schönheit der Körper ein geistiges Element. Fast durchaus nackt sind die Apostel gebildet; die wenigen Gewandstücke, welche einzelne Theile mehr umspielen als verhüllen, heben nur noch mehr die Körperformen hervor. Eine Neuerung, darin sich Cor-

reggio von der kirchlichen Ueberlieferung ebenso unbefangen lossagt, als er willkürlich in den Malereien von San Paolo mit den Gestalten der antiken Mythologie umgegangen war. Vollends ist im Spiel der Genien der Charakter des Religiösen und Feierlichen aufgegeben; für sie ist der ganze Vorgang nur eine Gelegenheit zu ausgelassener Kinderlust, die von der Gelenkigkeit der reizenden Glieder den vollsten Gebrauch macht. Sie reiten auf den Wolken, balgen sich damit, schweben bald darüber, bald darunter, scheinen sie zu tragen oder von ihnen getragen zu werden und spielen dahinter Versteckens. Nach moderner Vorstellung ließe sich fast sagen, sie sind der Humor von der Sache; denn sie sind dahinter gekommen, daß all das religiös-ekstatische Wesen hier nur noch Spiel und Schein der Schönheit ist. Ein solcher Gedanke lag natürlich unserem Meister fern; aber eine daran streifende Freiheit der Empfindung liegt doch hinter dieser Darstellung.

Zu seiner vollen Wirkung kommt das Ganze erst durch das überall hindringende, Alles umschwebende Licht. Vom hellen Grunde lösen sich, selber wieder leuchtend, die Gestalten ab; alle Schatten sind ihrerseits wieder erhellt und durchleuchtet. Auf den vollen warmen Tonmassen der letzteren, namentlich in den Fleischpartieen, beruht zu nicht geringem Theile die Kraft und Deutlichkeit der Wirkung. Wesentlich ist überhaupt in dieser der feine warme Schimmer der nackten Körper; welche unendliche Fähigkeit der menschliche Leib hat, das Licht in sich aufzunehmen, in sich fortwirken, erzittern und wieder aus sich leuchten zu lassen, hat kein Maler besser gewußt, keiner mit größerer Meisterschaft versinnlicht, als Correggio. Denn die Anschauung der Venezianer, welche im Fleische besonders die warme Lokalfarbe, die eigene oft in's Tiefe spielende Glut hervorhebt, ist eine wesentlich andere. Ueberall ist zugleich das Licht gemildert, noch in seiner höchsten Kraft zart abgetönt, wie andrerseits das tiefste Dunkel noch in sich selber wiederzuleuchten scheint. Das Helldunkel, das den Male-

reien Correggio's einen so eigenthümlichen Reiz verleiht, ist hier mit dem feinsten Verständniß zu seiner höchsten Ausbildung gebracht. Damit hängt eng zusammen das körperhafte Hervortreten der Figuren, ihre Rundung, ihr Zurückgehen in die Tiefe, ihr täuschendes Schweben im Raume, das Mengs mit vollem Rechte bei keinem anderen Meister so ausgesprochen fand.

Dergestalt geht auch hier die Darstellung bis zu voller Deutlichkeit, bis zum realen Schein des Lebens, während sie doch andrerseits ganz überirdisch, Phantasiegebilde, Märchen ist. Noch entschiedener sind die Gesetze des architektonischen Raums aufgehoben, als in den Malereien von S. Paolo. Alles geht in der Luft vor, dem Himmel zu, auf Wolken, welche allein eine Art von Basis für die Figuren bilden; in Wahrheit ist die Kuppel weggedacht, und ein Himmel mit zauberischen Gestalten schaut in die Kirche. Bekanntlich ist diese Behandlung der Kirchenmalereien, insbesondere der Ausschmückung der Kuppeln, zum bestimmenden Muster für das 17. und 18. Jahrhundert geworden. Man hat diese Anschauung, welche sich der monumentalen Verbindung mit der Architektur überhebt, unbedingt verworfen; nicht ganz mit Recht. Die Kuppel hat einen ganz anderen Charakter als die horizontale Begrenzung; sie ist der Vorstellung des Himmelsgewölbes nicht fremd und will den Eindruck des frei schwebenden Abschlusses hervorbringen. Dies bildet dann die Malerei, allerdings auf eigene Hand, weiter aus und öffnet nun, die Steinschranken sprengend, die Kirche in die lichte Luft, für die gleichsam eindringende Schaar der himmlischen Gestalten. Damit gibt sie freilich die Ruhe und Feierlichkeit architektonischer Anordnung preis und entfesselt ihre Figuren zu jener jubelnden Bewegtheit, die der gemessenen Strenge der eigentlich kirchlichen Kunst widerstreitet.

Erklärlich, daß jenes Werk die verschiedenste Beurtheilung erfahren. Neben fast abfälliger Kritik, die sich neuerdings aus dem Standpunkte moderner Anforderungen an den geistigen Inhalt der

Darstellung hat vernehmen lassen[149]), die begeisterte Bewunderung früherer Zeitalter, welche sich unbefangen dem Eindruck hingegeben. Für letztere sind die Worte von De Brosses bezeichnend, der um die Mitte des letzten Jahrhunderts, seiner Zeit ein geschätzter Kenner, seine italienische Reise machte: „Diese Malerei besteht nur aus zwölf wunderbaren Figuren, die, mit unerhörter Kühnheit gezeichnet, mit so perspektivischer Richtigkeit plafonniren (von unten nach oben gesehen sind), daß sie nicht Ihresgleichen haben. Unter diesen gigantischen Gestalten haben einige in Wirklichkeit nicht mehr als zwei Fuß Höhe, und doch sieht man sie von der Fußsohle bis zum Scheitel, wie wenn sie wahrhaft in der Luft schwebten"[150]). Und daran knüpft De Brosses die Bemerkung: „Correggio hat vor Rafael den Vorzug, niemals ein Muster zur Nachahmung gehabt zu haben u. s. f., kurz alles seiner eigenen Erfindung zu verdanken und der hinreißenden Schönheit seines Genius." Es ist Eine Stimme von Vielen; man bewunderte ohne Rückhalt diese reale Lebendigkeit der Darstellung, weil man an die heilige Bedeutung derselben keine Ansprüche erhob und zugleich den Zauber ihrer lichten Schönheit empfand. Doch hat man jene Verkürzungen, welche den Oberkörper hinter den unedleren Theilen verstecken, von verschiedenen Seiten dem Meister zum Vorwurf gemacht; und daß er es darin allerdings zu weit getrieben, werden wir näher an dem Kuppelbilde des Domes sehen. Eins aber bleibt ihm auch dabei unbestritten: die volle Meisterschaft, womit er die Form in jeder Hinsicht beherrschte.

Man hat für solche Meisterschaft, welche alle möglichen Bewegungen und Wendungen des Köpers, auch die kühnsten, mit der größten Sicherheit darzustellen weiß, nach einem Vorbilde gesucht, dessen unmittelbares Studium Correggio dazu verholfen hätte. Mengs ver-

---

149) S. Burckhardt, Cicerone. 2. Aufl. Leipzig 1869. SS. 964. 969.

150) Lettres historiques et critiques sur l'Italie. Paris an VII. III. 375.

wies auf Michelangelo und setzte ohne Weiteres voraus, daß von dessen Werken in der Sistina unser Meister eine solche Anregung empfangen habe. Dabei war, wie wir uns erinnern, von vornherein angenommen, daß Correggio in Rom gewesen. Allein von letzterem Irrthum abgesehen, so zeigt sich schon in dem Prinzip der Verkürzung eine ganz andere Anschauung, als Michelangelo hatte. Dieser strebt niemals an was unserem Meister eine Hauptbedingung der malerischen Darstellung ist: die Figuren nämlich aus dem Augenpunkte des Beschauers zu verkürzen, um die täuschende Wirkung der Realität zu erreichen. Und überhaupt ist Correggio's Weise, die Schönheit der menschlichen Form zum Ausdruck zu bringen, eine verschiedene. Michelangelo braucht zu seinen Gestaltungen wuchtige, gewaltige Naturen, deren körperliches Leben auf's Höchste und mit überraschender Wahrheit durchgebildet ist, die aber immer von einem tiefernsten Willen, von einem fast tragischen Heldengeiste beherrscht erscheinen. Correggio dagegen gibt auch da, wo er in's Große trachtet, den ihm eigenthümlichen Charakter schwebender Leichtigkeit, ja eines beweglichen Spiels der Glieder nicht auf. Zudem bedingt die Anschauungsweise des Florentiners eine Festigkeit der Formerscheinung, welche an die Plastik erinnert, während der Lombarde zwar Form und Bewegung sehr deutlich ausspricht, aber im Schimmer von Licht und Luft zugleich ihre Strenge mildert. Aehnlich sind sie sich darin, daß Beide ihre Meisterschaft zu einer Freiheit der Darstellung führt, welche bisweilen bis zur Willkür geht, indem sie an dem bloß körperlichen Reiz ungewohnter Bewegungen ihre Freude haben und mehr darin leisten, als zum Ausdruck der Sache erforderlich ist. Beide aber sind zu ihrer Meisterschaft auf selbständigem Wege, d. h. unabhängig von einander, gelangt, indem Jeder die Kunstweise fortbildete, welche ihm seine Vorgänger überlieferten. — Andrerseits hat man ein unmittelbares Vorbild für Correggio in Melozzo da Forli finden wollen. Nicht bloß im Allgemeinen, wovon schon die Rede war; sondern insbesondere für

seine Kuppelmalerei von San Giovanni in Melozzo's Fresken in der Kirche SS. Apostoli zu Rom. Auch hier war — in einer Halbkuppel — die Himmelfahrt Christi im Chor der Cherubim, im Beisein der emporschauenden Apostel und im Jubel musizirender Engel dargestellt. Wie Richardson berichtet, behauptete insbesondere der Maler Benedetto Luti, der sich vielfach mit Correggio beschäftigte, daß derselbe einige Apostel Melozzo's geradezu kopirt habe. Es war die überraschende Aehnlichkeit der Verkürzungen aus der Untensicht, was diese Meinung veranlaßte. Was von diesem angeblichen Einflusse des Melozzo auf Correggio zu halten, haben wir früher gesehen; überdies hat der strenge und mit umbrischen Zügen gemischte Charakter dieses Meisters nichts mit Correggio gemein.

Das Kuppelgemälde erhält seinen Abschluß in den vier Darstellungen an den Zwickeln oder Pendentifs der Kuppel. In jeder ein Evangelist mit einem Kirchenvater: Lukas mit dem heil. Ambrosius, Matthäus mit dem heil. Hieronymus, Johannes mit dem heil. Augustinus, Markus mit dem heil. Gregor, alle gleichfalls auf Wolken sitzend. Auch diese Gestalten sind so verkürzt, wie wenn sie von unten in den Zwickeln wie an ihrem wirklichen Platze gesehen wären, und scheinen langsam aufwärts zu schweben. Allein sie sind weit ruhiger, in Bewegung und Geberden maßvoller gehalten, auch zum Unterschiede von den Aposteln in faltenreiche Gewänder gehüllt. Sie bilden gleichsam die Vermittler mit der in der Kirche versammelten Gemeinde; von dem Vorgange über ihnen scheinen sie zu der christlichen Lehre begeistert zu werden, welche sie mit dem Ausdruck tiefer Theilnahme und sinnender Betrachtung in die heiligen Bücher niederlegen. Es sind edle Gestalten, denen Würde und Größe zu verleihen dem Meister gelungen ist. In ihnen beruhigt sich und verklingt gleichsam die schwungvolle Erregtheit des Ganzen. An fröhlichen Genien-Knaben aber fehlt es auch hier nicht; lustig tummeln sie sich zwischen den Wolken bis zu den die Zwickel begränzenden Archivolten oder treiben

gar ihr loses Spiel mit den Attributen der Evangelisten und Kirchenväter.

Der unter der Kuppel umlaufende Fries endlich, von vier runden Fenstern durchschnitten, zeigt in anmuthiger Verzierung die Thiere der Evangelisten mit spielenden Putten zwischen Kränzen, Bändern und Laubgewinden. Hier bewies Correggio, daß er sich auch auf architektonische, rythmisch gemessene Ornamentation in einer wirksamen Mischung von Arabesken und Figuren wol verstand. Wenn er sie dennoch in seinen monumentalen Werken so selten anwendete, so bekundet dies nur jene Eigenthümlichkeit seiner Anschauung, welche die Malerei nicht mehr der Architektur einordnete, sondern die Ausstattung der Räume in eine selbständige malerische Darstellung zusammenfaßte. Auch der übrige grau in grau gemalte Ornamentenschmuck der Kirche rührt in der Hauptsache, d. h. in der Zeichnung von Correggio her; insbesondere der rings umlaufende Fries, die Kandelaber-Verzierungen der Pilaster und die Arabesken an den Archivolten. Der Fries wird von Genien gebildet, welche sich je zu Zweien um Opferaltäre gruppiren. Die Ausführung dieser Dekoration wird den Schülern Correggio's, dem Francesco Maria Rondani und einem Meister Torelli zugeschrieben; daß aber wenigstens der Entwurf unserem Meister angehört, bezeugt das Ausgabebuch im Archiv des Klosters, darin nach Vertrag Correggio's mit dem Prior Basilio vom Allerheiligen-Tage des Jahres 1522 für „den Fries rings um den Körper der Kirche, die Pilaster und Archivolten miteinbegriffen" eine Bezahlung von 66 Dukaten festgesetzt ist [151]). In den Arabesken und

[151]) Auch fanden sich unter den Zeichnungen, welche Vasari gesammelt hatte, Skizzen zu jenen im Friese befindlichen Genien in Rothstift, welche dem Meister mit aller Bestimmtheit zugeschrieben wurden und deren das Kabinet Richardson (Richardson, Description etc. II. 657—662) noch einige zu besitzen behauptete. Indessen ist den Zeichnungen Correggio's, welche Vasari besaß, überhaupt nicht zu trauen; wenigstens bestritt Mariette, dessen Urtheil in den meisten Fällen von Gewicht ist, die Aechtheit derjenigen zur Domkuppel, welche in seine Sammlung übergegangen waren.

im Charakter der Komposition lehnen sich diese Verzierungen an antike Vorbilder, namentlich an Motive von Basreliefs an, jedoch in der freien Weise, welche wir schon bei den Malereien von S. Paolo kennen gelernt haben. Doch sind sie verschieden von jener Ornamentation der Renaissance, die insbesondere in Rom von Rafael und seiner Schule ausgebildet wurde; auch hierin zeigt sich, wie wenig Correggio von römischen Einflüssen bestimmt war. Weit mehr erinnern sie an die Verzierungsweise nach dem Vorgange Alberti's und Mantegna's, von welcher sich in Mantua heute noch Spuren finden.

Des Meisters Malerei in der Halbkuppel der Tribune ist daselbst nicht mehr erhalten. Als sich im Laufe des 16. Jahrhunderts die Kirche für die wachsende Gemeinde zu eng erwies, der Chor verlängert werden sollte und daher die alte Tribune abgebrochen wurde, um an ihrer Stelle einen geräumigen Chor der Kirche anzufügen, versuchte man das Bild von der Mauer loszulösen; allein der Versuch mißlang, nur die Hauptgruppe erhielt sich nothdürftig und befindet sich gegenwärtig in der Bibliothek zu Parma[152]). Doch wurde vor dem Abbruch fast die ganze Darstellung von Annibale und Agostino Caracci in der Hauptsache kopirt[153]), dann an der neuen Halbkuppel von Cesare Aretusi, so treu er es vermochte, wiederholt (vollendet von Ercole Pio und Gio. Ant. Paganino). Es ist die Krönung der Maria, inmitten von Heiligen und Engeln; die Heiligen geschildert als tief erregte Zeugen der Handlung, deren Bedeutung Maria selber mit leidenschaftlicher Innigkeit zu empfinden scheint; die Genien aber die Mittelgruppe in festlichem Jubel wie umflatternd, bei Spiel und Musik vom Genuß der Seligkeit wie von einem Wirbel ergriffen. Diese Schilderung der anmuthigsten Lust ist indessen von einer gewissen Geziertheit nicht freizusprechen. Zu gutem Theil mag das auf

---

152) Verzeichniß a) No. 3 a und Bruchstücke a) No. 3 b und c.

153) Die Kopien des Annibale mit der Hauptgruppe, zwei große Gemälde, befinden sich gegenwärtig im Museum zu Neapel.

Rechnung der Nachahmung kommen; allein schon in den Geberden, die doch Correggio's Erfindung sind, spricht sich eine heftige, fast nervöse Empfindung aus, ebenso in den Bewegungen eine den Körper zu ungewöhnlich wendende Lebhaftigkeit. Auch der Haltung der Madonna, so reizend sie ist, gebricht es an Einfachheit, dem krönenden Christus an Würde. Es ist eben dieser Vorstellung eine religiöse oder vielmehr kirchliche Bedeutung eigen, die sich nicht umgehen, nicht in's Rein-Menschliche oder in eine freie Idealwelt auflösen ließ. Die feierliche Ruhe der Anordnung, die hier am Platze gewesen wäre und die Correggio selber in einem seiner ersten Werke, in der Madonna des heil. Franziskus, zu einem schönen Ausdruck gebracht hatte, war längst von ihm aufgegeben. Das Leben in seiner vollsten Empfindung zu schildern, mitten in seinem Erguß gleichsam aus der Seele in die Erscheinung und daher in jener Bewegtheit, darin sich beide gegenseitig durchdringen, das war die eigentliche Aufgabe seiner Kunst geworden.

Noch malte er in Fresko in derselben Kirche den Evangelisten Johannes — schreibend, das Buch auf dem Schooße, in freier schöner Haltung, mit begeisterter Wendung des Kopfes noch oben — in einer Lünette über der Thüre die zum Kreuzgang des Klosters führt. In dieser Gestalt, sowie in jenen der Evangelisten und Kirchenväter (in den Zwickeln) haben Einige, insbesondere Mengs, rafaelische Einflüsse entdecken wollen, weil sie das Maß der schönen Bewegung, der edle und mehr gehaltene Rythmus der Formen, die stilvolle Gewandung an den Meister von Urbino erinnerten. Allein hier ist keine andere Verwandtschaft, als sich öfters zwischen den Werken hervorragender Meister einer ausgebildeten Epoche findet, die eben, weil sie die ganze Kunst ihrer Zeit zusammenfassen und zu ihrer Höhe bringen, bei aller Verschiedenheit manche Züge gemeinsam haben und auszutauschen scheinen. —

Außer den Fresken in der Kirche S. Giovanni malte Correggio

für eine Kapelle derselben noch zwei Altarbilder. Nach der Versicherung des Pater Resta wäre ihm auch die Ausführung des Gemäldes für den Hauptaltar zugedacht gewesen, dieselbe jedoch der Kosten halber unterblieben. In der That hat die Kirche seit dem 16. Jahrhundert kein Hauptaltarbild besessen; allein wir wissen, daß den Aussagen Resta's nicht zu trauen ist. Besaß er doch gleichfalls zu dem in Aussicht genommenen Gemälde den angeblichen Entwurf, der dann in das Kabinet Richardson übergegangen sein soll; was aber von diesen Zeichnungen im Besitze Resta's zu halten, ist schon früher bemerkt.

Jene Kapelle war von dem Benediktiner Don Placido del Bono, dem Beichtvater Paul's III., gegründet und es ist nicht unwahrscheinlich, daß von diesem auch die beiden Altartafeln bestellt wurden. Wenigstens ist kaum denkbar, daß sich Correggio aus eigenem Antriebe den Gegenstand der einen als Vorwurf gewählt haben sollte. Beide befinden sich jetzt in der Galerie zu Parma. Die eine stellt das Märtyrerthum der heil. Placidus und Flavia vor, die andere eine Pietà (beide auf einer Art von grobem Tafelleinen gemalt). Bezeichnend ist, wie der Meister in jenem Marterbilde die blutige Katastrophe behandelt hat. Die Legende meldet, daß Placidus, der Sohn des Patriziers Tertullus, früh von dem heil. Benedikt von Nursia für das Evangelium gewonnen und herangebildet, dann für Ausbreitung desselben thätig, zu diesem Zwecke nach Messina zog und dort ein Kloster gründete. Ihm folgten, von gleichem christlichem Eifer getrieben, die Schwester Flavia, die Gebrüder Eutychius und Viktorinus. Bald aber landete ein Schiff mit arabischen Horden, welche das Land verwüsteten und den Christen einen entsetzlichen Tod bereiteten. Diesen galt es zu schildern, um den Schutzheiligen des Stifters Don Placido zu verherrlichen. Correggio wählte daher den Moment, da Placidus und Flavia unter den Henkerstreichen zusammensinken, nachdem Eutychius und Viktorinus schon gefallen sind. Allein so vortrefflich die Malerei ist: man sieht sofort, daß hier der Meister

nicht auf seinem Felde war. Die Henkersknechte — in einem Phantasiekostüm, das ihre Formen kräftig heraushebt — thun ihre Arbeit wie ein gewohntes Geschäft, und die Heiligen erleiden ihr Schicksal wie ein gewöhnliches Erlebniß, mit dem Ausdruck seliger Ergebung, wie wenn kein Schmerz sie berührte. Mit durchbohrter Brust und geöffneten Armen scheint Flavia den letzten Todesstoß ruhig zu erwarten, das Antlitz entzückt nach oben gewendet, während Placidus mit klaffender Halswunde unbeirrt dem zweiten Schlage entgegensieht; rechts, in den Rahmen hineingehend, die beiden Rümpfe und Köpfe der schon Enthaupteten. Die Doppelhandlung, die das Bild fast in zwei ganz gleiche Hälften theilt, zersplittert die Komposition; wodurch schon die Wirkung geschwächt ist. Doch schien, was der Anordnung fehlte, die gesteigerte Kraft des Ausdrucks ersetzen zu können; durch den Kontrast mit dem gräulichsten Untergang konnte der Ausdruck übermenschlicher Verklärung doppelt wirksam sein. Hier aber zeigte sich, daß dem Künstler die eigenthümlich christliche Empfindung, der fromme Aufschwung der Seele mitten in der Abtödtung des Fleisches, ganz und gar fremd war. Offenbar war es ihm nicht darum zu thun, die Innigkeit eines Glaubenseifers, der auch die Vernichtung überwindet, ergreifend zu schildern; nichts in seiner Natur trieb ihn dazu, noch lag es überhaupt in seinen Mitteln. Auch hier ist dem Maler die Schönheit der Erscheinung die Hauptsache; in reicher anmuthiger Landschaft läßt er die tragische Szene spielen, und über der schönen Flavia, deren Haupt am wallenden Haar der Henker zurückzieht, schwebt mit Palme und Kranz ein lieblicher Engel. Nur noch mehr tritt die Schönheit hervor durch den Gegensatz des Todesstreichs, der dies blühende Leben trifft. Allein läugnen läßt sich nicht, daß hier für die Empfindung ein Mangel bleibt und der Widerstreit dieser Schönheit mit der gräßlichen Vernichtung, der sie hülflos anheimfällt, ungelöst bleibt. Auch darin übrigens, in dieser Schilderung von Tod und Pein christlicher Märtyrer, ist Correggio zum Vorbild für die

spätere Kunst geworden, sofern diese gleichfalls im Moment der Zerstörung und des Untergangs die Schönheit der Formen erst recht spielen ließ. Nur suchte sie zugleich, indem sie in der Strömung der Gegenreformation sich bewegte, mit dem verzückten Ausdruck leidenschaftlicher Frömmigkeit mitten im Schmerze einen besonderen Effekt zu erzielen. — Bewunderswerth ist wieder die malerische Durchführung; auch im Einzelnen von großer Wirkung, so z. B. wie sich die Gestalt des von hinten gesehenen Henkers vom hellblauen Grunde hell abhebt. Dabei ist an sich der Zusammenklang der lebhaften und doch durchaus mild gehaltenen Farbentöne vom größten Reiz. Auch die Schattenpartieen wirken licht und heben die Form voll heraus; es ist wieder dieser Zauber der Gestalten, welche im Lichte schweben, in diesem feinen Elemente zu athmen, sich zu bewegen scheinen.

Auch die andere Vorstellung, die der Pietà, entsprach nicht ganz dem Talente Correggio's. Das Bild behandelt nicht sowol den Leichnam Jesu im Schoße der Maria als vielmehr den auf die Kreuzabnahme unmittelbar folgenden Moment. Den Ausdruck eines tieferen Seelenleidens, eines tragischen Vorgangs, der die Betroffenen noch heftig erschüttert, aber doch schon in der Gegenkraft des duldenden Geistes ein Gegengewicht findet, vermochte der Meister nicht ganz zu treffen. Correggio geht hier umgekehrt in der naturwahren Darstellung des Schmerzes, insbesondere seiner physischen Wirkungen im Einzelnen zu weit, wie z. B. in dem Krampf der Hände und Füße am Leichnam Jesu. Auch im Ausdruck der inneren Empfindung ist hier nicht überall das rechte Maß gehalten. Völlig preisgegeben erscheint die weinende Magdalena zu Füßen des Heilands ihrem Schmerze; übertrieben, zerwühlend, geradezu entstellend ist der Jammer auch in den Köpfen der beiden anderen zu Häupten des Heilands klagenden Gestalten (wovon die eine Johannes) ausgeprägt. Von schöner Wirkung ist dagegen die ohnmächtig hinsinkende Madonna, an deren Kniee der Leichnam des Sohnes gelehnt ist, ergreifend der Kontrast dieses

zurücktretenden Lebens, der schwindenden Seele, welche den Leib zu verlassen scheint, mit der völligen Entseelung der Gestalt Christi; auch der Ausdruck des überstandenen Leidens im Kopfe des letzteren edel und still. Im Mittelgrunde, wieder in reicher Landschaft, der Balken des Kreuzes mit der Leiter, welche Joseph von Arimathia herabsteigt. Malerisch ist auch dieses Bild vollendet und in dem leuchtenden Zusammenspiel der Töne, darin die aufgehellten Schatten die lichten Stellen nur noch mehr herausheben, von nicht geringerer Wirkung [154].

Diese Kreuzabnahme zeigt deutlich, in welchen Schranken Correggio's Talent beschlossen war. Die Hauptgruppe der Maria mit dem Heiland, ergänzt durch die im Mittelgrunde angedeutete Szene, hinterläßt einen reinen und tiefen Eindruck. Denn hier ist es nicht der Moment des höchsten Schmerzes selber, den der Maler schildert, sondern die ergreifende, aber zur Ruhe zurückgekehrte Auflösung des Lebens, welche den Seele und Leib erschütternden Kampf der Vernichtung hinter sich hat. Dieses Schwinden des Lebens, das dem heftigsten Leiden unmittelbar wie süße Ermattung folgt und den Körper in der letzten Bewegung der ausathmenden Seele zeigt — das hat Correggio nicht minder wahr und anziehend zu versinnlichen gewußt, als das in Lust und Freude voll empfundene Leben. Allein das Leiden in seiner ungebrochenen Kraft, den schlagenden Moment der Vernichtung können seine Gestalten nicht ertragen. Ueberwältigt werden sie vom Schmerze und unterliegen ihm willenlos; ohne Widerstand trifft der Sturm diese reizvollen nur zum Lebensgenuß geschaffenen Wesen und bricht sie. Schon die Köpfe haben den großen Schnitt nicht, der Schmerz und Leiden überdauern kann. Und was sonst den anmuthigen Geschöpfen des Malers einen so zwingenden Zug gibt, ihre bis zur Gegenwart heraustretende Natürlichkeit: gerade dies schlägt hier zu ihrem Nachtheile aus. Der Darstellung eines äußersten Schmerzes

---

154) Verzeichniß a) No. 9 und 10.

weicht Correggio gerne aus; sobald er sie aber unternimmt, treibt er den Ausdruck bis zur realistischen Wahrheit, die selbst die Entstellung der Formen nicht scheut. Und so steigt der Meister, der eigentlich nur im Zauberreiche der Phantasie oder einer verklärten Sinnlichkeit heimisch scheint, plötzlich in eine Wirklichkeit herab, die von kleiner und gewöhnlicher Natur nicht frei ist.

Auch dieser Realismus in der Darstellung des Schmerzes ist auf die spätere Kunst übergegangen. Nicht bloß auf die naturalistische Richtung derselben, welche schon aus eigenem Antrieb auf die Ausbildung dieses Zuges sich verlegte; sondern auch auf die Manieristen und die Akademiker, welche neben der Schönheit der Formen die Natürlichkeit des Ausdrucks sich zur Aufgabe setzten. Thränen und ein weinendes Frauengesicht so natürlich als möglich und doch zugleich noch anmuthig darzustellen, das galt ihnen für meisterhaft. Diese im Grunde unmögliche Vereinigung meinten sie auch in Correggio, insbesondere in der Magdalena der Pietà zu finden. Daher das überschwängliche und schwülstige Lob, damit Scannelli diese Figur, „die anmuthig weinende", deren klagende Stimme man zu hören glaube, überschüttet. Ihm zufolge soll auch Guercino da Cento, seiner Zeit einer der angesehensten Meister, erklärt haben: „diese Magdalena des Correggio ist ein Wunder ohne Gleichen in der Kunst, und sie weint wahrhaftig ohne die geringste Entstellung des Gesichtes". In der Realität des die Seele erschütternden Ausdrucks haben diese Meister den großen Vorgänger noch zu überbieten getrachtet; allein blieb Correggio wenigstens innerhalb der Natur, so gingen sie bis zur Verzerrung fort, die ihre Wirkung um so mehr verfehlt, als sie doch noch eine gewisse Anmuth der Formen festhalten wollen und damit die baarste Nüchternheit der Empfindung verrathen.

Siebentes Kapitel.

Die Domkuppel zu Parma. Correggio als Bildhauer und Architekt.

Zwei kleinere Freskobilder: Verkündigung und Madonna della Scala. — Auftrag für den Dom. Ausmalung der Kuppel. — Correggio's Kenntnisse in der Plastik und Architektur.

Während Correggio in S. Giovanni beschäftigt war, führte er außer jenen Bildern, wahrscheinlich um das Jahr 1520, in Parma noch zwei kleinere Freskogemälde aus. Das eine ist eine Verkündigung, ursprünglich in einer Lünette der alten Kirche der Annunziazione [155]), später, als diese 1546 unter dem Herzog Pier Luigi Farnese zerstört wurde, um an ihrer Stelle ein Kastell zu erbauen, in die innere Vorhalle der neuen Kirche S. Annunziata eingesetzt. Dort befindet sich das Bild heute noch, aber in ziemlich schlimmem Zustande, da es, wahrscheinlich zu früh an der frischen Mauer befestigt, durch Feuchtigkeit sehr gelitten hat. Fast ist nur noch die Komposition zu erkennen, während zu Tiraboschi's Zeiten wenigstens der Kopf der Maria noch gut erhalten war. Noch ist übrigens die „wunderbare Schönheit", welche Tiraboschi ihm zuspricht, nicht ganz erloschen. Der

155) Nicht in S. Francesco, wie Vasari irrthümlich berichtet.

Erzengel scheint eben vom Himmel herab und aus einer Wolke der sich beugenden Madonna entgegen zu schweben; von sprechendem Ausdruck sind das lichte Antlitz, der zum Reden geöffnete Mund und die verkündende Geberde. Auf der Wolke wieder vier leicht bewegte Genien, wovon Einer mit der Lilie, während zwei andere im Schatten der Fittige des Erzengels ihr loses frohes Spiel treiben. Von besonderem Reiz aber ist Maria, von einer süßen Befangenheit in ihrer doppelten Bewegung: an ihrem Betpulte kniend und halb in holder Verschämtheit abwehrend, halb doch wieder, die Hand auf der beklemmten Brust, liebevoll und sehnsüchtig dem Engel sich zuwendend. Die zierliche Bewegung der beiden Figuren läßt sich in späteren Bildern des gleichen Inhalts öfters wiederfinden. Ueber die Veranlassung des Bildes ist keine Nachricht überliefert [156].

Besser erhalten ist das andere Gemälde: Maria mit dem auf ihrem Schooße kauernden Kinde, gen. Madonna della Scala, beide in liebkosender Haltung (überlebensgroß). Es befand sich wahrscheinlich über dem östlichen Thore der Stadt, welches Porta Romana hieß, entweder an der äußeren Mauer oder in einem Zimmer, welches zum Thorgebäude gehörte, bei der Kirche S. Michele dall' Arco. Vasari sah es noch, wie aus seinen Worten hervorgeht, an dem alten Platze „über dem Thore". Bei baulichen Veränderungen, welche unter dem Papste Paul III. 1555 mit jener Kirche und demzufolge auch mit der Mauer vorgenommen wurden, ließ man des verehrten Bildes halber die Mauer, darauf es gemalt war, stehen und machte sie zur Rückwand eines daran gebauten Kirchleins. Da das Bild ziemlich hoch angebracht gewesen, wurde auch der Bau erhöht und Stufen errichtet, um hinaufzuführen: woher der Name Madonna della Scala. Im Jahre 1812 wurde das Kirchlein eingerissen, und nun das Gemälde mit großer Sorgfalt durch den Baumeister Pietro Bicchieri von

---

[156] Verzeichniß a) No. 5.

der Mauer abgelöst und mit Erlaubniß des französischen Präfekten in die Akademie gebracht. — Es trägt doch auch mannigfache Spuren der Beschädigung; so insbesondere durch die Anheftung von Weihgeschenken, die es sich als öffentliches Kultusbild gefallen lassen mußte, wie z. B. das Aufsetzen einer silbernen Krone, welche Maria sogar noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts trug. — Das zärtliche Spiel von Mutter und Kind, ihr liebevolles lächelndes Sich-zuneigen ist hier in wenigen ausdrucksvollen Zügen auf die anziehendste Weise versinnlicht. Vasari lobt an dem Bilde insbesondere das anmuthige Kolorit bei der Freskobehandlung und fügt bei, daß es namentlich von den fremden Reisenden, die sonst Nichts von Correggio kannten und also hier den Meister zuerst kennen lernten, auf's Höchste bewundert wurde. Das scheint doch anzudeuten, daß sich das Bild an der Außenwand der Stadtmauer befand [157]), wie die Worte Vasari's — sopra una porta — streng genommen bezeugen, und mithin dem von dieser Seite Herankommenden sofort sichtbar war. Daß aber Correggio die Aufgabe zufiel an dieser Stelle, wie zum Schutze der Stadt und zum Empfang der Eintretenden, die Madonna zu malen, das beweist, zu welchem Ansehen er damals in Parma gelangt war.

Wie es ihm auch späterhin daselbst gegangen sein mag: daß er zu jener Zeit, da er die Malereien in San Giovanni ihrer Vollendung entgegenführte, als Meister eine höchst ehrenvolle Stellung in der Stadt einnahm, dafür bietet sich noch ein anderes und bedeutsameres Anzeichen. Im Herbste des Jahres 1522 erhielt er nämlich von dem Kapitel des Doms zu Parma den Auftrag, den gesammten Chor (mit der Chorkapelle) und die Kuppel der Kirche auszumalen. Correggio scheint diese Arbeit erst einige Jahre später, nachdem er mit der anderen in San Giovanni zu Ende war, begonnen zu haben; eine Anzahl von Oelbildern, welche wir später betrachten, ist noch vorher entstanden.

---

157) Verzeichniß a) No. 6.

Der mit den Geistlichen und Bauvorstehern der Kathedrale abgeschlossene Vertrag ist vom 3. November 1522. Er bestimmt, daß »Antonio de Corrigia« Alles was zum Chor gehöre und die Kuppel nebst Bögen und Pfeilern, nebst Gewölben und Nischen, jedoch mit Ausschluß der umlaufenden Kapellen, mit Malereien zu schmücken habe, deren Gegenstände ihm gegeben würden und welche die Natur, die Bronze oder den Marmor nachzuahmen hätten, „je nachdem es der Ort und die Bestimmung des Baues, sowie die Schicklichkeit (ragione) und die Schönheit der Malerei selber verlangen". Dagegen machen sich die Bauvorsteher anheischig dem Meister Antonio 100 Dukaten zur Verzierung dieser Malereien (wahrscheinlich mit Gold) und zum Lohn für besagte Malerei 1000 Dukaten in Gold zu geben, auch die Gerüste herzustellen und den Bewurf der Mauer auf ihre Kosten zu besorgen. Von Seiten Correggio's ist dazu bemerkt: nachdem er sich die Arbeit, um welche es sich handle, angesehen, könne er dieselbe zur Ehre des Ortes und zu ihrer (d. h. der Besteller sowol als des Malers) eigenen Ehre nicht für weniger als für 1000 Dukaten übernehmen; wobei er sich außer den übrigen Nebenerfordernissen noch eine große Kammer oder geschlossene Kapelle zur Anfertigung der Zeichnungen ausbedung. Die Satzwendung, welche vom Lohne spricht, läßt eigentlich auf eine höhere Forderung schließen, als die Besteller zugestanden; und in der That findet sich in dem zu Parma noch vorhandenen Schriftstück von der Hand des Meisters die Summe von 1200 Dukaten angegeben, aber ausgestrichen und darüber 1000 gesetzt. Man scheint also während des Vertragsabschlusses noch nicht ganz einig gewesen zu sein, Correggio jedoch am letzten Ende nachgegeben zu haben. Oder es fand ein Ausgleich statt. Bei Tiraboschi findet sich die Wendung, [158]) daß der Maler 1200 Dukaten im Gan-

[158]) Er entnahm dieselbe einer früheren Veröffentlichung des Vertrags durch Affò, Vita del Pittore Franc. Mazzola, detto Il Parmigianino. Parma 1781. p. 30.

zen verlangte, wobei er sich verpflichtete deren 100 auf den Goldgebrauch bei der Ausführung zu verwenden; daß man aber übereinkam ihm 1000 Dukaten für seine ganze Arbeit zu geben und außerdem 100 für jenen Zweck auszubezahlen. Man verständigte sich also, indem Correggio 100 Dukaten von seiner Forderung nachließ. Uebrigens war die ausgemachte Summe für jene Zeit bedeutend und überstieg weit den von den Mönchen zu San Giovanni gezahlten Lohn; nach den heutigen Verhältnissen würde sie einer Summe von etwa 10000 Thlrn. entsprechen.

Eine solche Forderung von Seiten Correggio's beweist, daß er sich seines Werthes vollkommen bewußt geworden, wie andererseits das Zugeständniß der Summe mit einem nur kleinen Abzug die Anerkennung bezeugt, die er damals als vorzüglicher Meister in Parma gefunden. Nach dem Vorgange der größeren Städte, dem Beispiele von Rom und Florenz, betrachtete das Kapitel die würdige Ausschmückung des Dom's als eine Sache von Wichtigkeit; das erhellt auch aus den weiteren Aufträgen, mit denen die Geistlichen zur sonstigen Ausstattung der Kirche die besten Maler zu Parma betrauten. Ebenfalls im November 1522 wurden deßhalb mit Parmigianino, Franc. Maria Rondani, Michelangelo Anselmi, im Dezember mit Alessandro Araldi die Verträge ausgefertigt. Der Letztere war weit älter als Correggio; dagegen die drei anderen jüngeren Künstler sich ihm angeschlossen hatten und mehr oder minder in seiner Weise zu arbeiten suchten. Wie diesem aber die Hauptaufgabe zugefallen, so war er auch der Hauptmeister. Wir werden sehen, daß Correggio eine Schule im strengen Sinne des Wortes nicht gebildet hat und nicht bilden konnte; aber er fand Anhänger und Nachahmer, und die jüngeren Talente des Landes entwickelten sich unter seinem Einflusse. Letzterer fand offenbar schon um jene Zeit statt und gibt einen neuen Beweis von der Bedeutung, welche der Maler in dem Gebiete seiner Wirksamkeit erlangt

hatte. Daß aber unter solchen Umständen von einem Kampf mit der Armuth nicht die Rede sein konnte, erhellt nun auf's Neue.

Den 29. September 1526 erhielt Correggio von den Bauvorstehern 76 Dukaten als Rest zur Zahlung des ersten Viertels der bedungenen Summe, das nach dem Aktenstück 275 Dukaten, oder den Dukaten zu 5 Lire und 7 Soldi gerechnet, 1400 Lire betrug.[159] Er hatte also schon verher 189 Dukaten empfangen, doch wol frühestens im Jahre 1526 mit der Arbeit begonnen; denn es war, wie sich auch aus einem anderen Vertrage zur Ausmalung derselben Kirche ergibt,[160] gebräuchlich ein Viertel dem Meister zu zahlen, ehe er „das Gerüste bestieg und die Arbeit begann." Das zweite Viertel wurde ihm erst am 17. November 1530 zu seinem vollen Betrage eingehändigt, indem ihm damals als Rest der zweiten 275 Dukaten 175, oder, den Dukaten diesmal zu sechs Lire gerechnet, 1050 Lire[161] angewiesen wurden. Im Jahre 1530 werden daher die Malereien in der Kuppel so ziemlich vollendet gewesen sein. Zur Ausführung derjenigen im Chore kam es gar nicht; weßhalb Correggio die Arbeit liegen ließ oder vielmehr nur zur einen Hälfte vollzog, werden wir später sehen. Noch schienen übrigens die Geistlichen der Kathedrale auf die Vollendung zu hoffen; denn erst nach dem Tode des Malers machten sie an seine Erben auf eine Entschädigung von 140 Lire Anspruch, weil Correggio gestorben, ohne das Werk in der Kuppel ganz zu vollenden.[162] Der Meister erhielt also für seine im Dom ausgeführten Fresken, diese 140 Lire gleich ungefähr 23 Dukaten abgerechnet, 527 Dukaten; da aber wahrscheinlich jene kleine Summe nicht zurückgezahlt wurde, in Wahrheit 550 Duka-

---

159) Tiraboschi berechnet den Betrag nach Affò auf 1471 Parmeser Lireu und 5 Soldi.

160) Vertrag mit Giorgio Gandini, genannt del Grano, vom 19. Mai 1536, zur Ausmalung des Chors, zu welcher Correggio nicht gekommen war.

161) Nicht 1500, wie Martini angibt.

162) Dies erhellt, nach dem Bericht Pungileoni's, aus den Schuldbüchern der Kirche von 1549 auf 1550.

ten.[163]) Eine Summe, die den Bedingungen des ursprünglichen Vertrags wol zu entsprechen schien, da nur die eine Hälfte der Arbeit gethan war. Daß die Bauvorsteher für die andere Hälfte noch auf Correggio warteten, geht auch aus dem Vertrage mit Giorgio Gandini, gen. del Grano hervor, darin sie diesem die Ausmalung des Chors (»Capella maggiore«) übertrugen; er ist erst nach dem Tode Correggio's, am 19. Mai 1536, ausgestellt. Mit diesem Meister wurde die Arbeit um 350 Goldscudi ausbedungen (der Scudo war gleich dem Dukaten); um einen weit geringeren Preis also, als den man Correggio zugestanden hatte.

Weit mehr noch als die von San Giovanni haben die Kuppelfresken des Doms gelitten und kaum sind sie noch erkennbar. Schon im 18. Jahrhundert klagten die reisenden Kunstfreunde, daß nicht Eine Figur mehr ganz erhalten sei. Nach Ratti's Bericht waren sie nicht bloß vom Kerzenqualm, sondern in Folge eines Diebstahls der kupfernen Dachplatten insbesondere noch durch eindringende Feuchtigkeit beschädigt worden. Daß man sie gerade davor gleich Anfangs zu schützen gesucht hatte, erhellt aus zwei noch erhaltenen Schriftstücken vom 27. März 1533 und 29. November 1538, wonach schon damals die Kuppel mit einer Bedeckung von Kupfer und Blei versehen wurde.

Der Gegenstand des Kuppelbildes ist diesmal die Himmelfahrt Mariä. In seinem höchsten Momente schildert Correggio den Vorgang: wie wenn die Jungfrau, nicht getragen sowol als leicht emporgeschwungen von lichten Wolken und zahllosen Genien, eben anlangte in den weit geöffneten Himmel und hier wieder empfangen würde vom Jubel der Engel- und Heiligen-Schaaren. Ihr entgegen schwebt in der kühnsten Bewegung der Erzengel Gabriel, rings um ihn leerer lichter Raum, wie wenn er aus unendlicher Höhe, aus einem schranken-

---

163) Nicht 350, wie Förster zur Uebersetzung des Vasari III. I. 64 und nach ihm Guhl, Künstlerbriefe I. 157, irrthümlich angeben.

losen Lichtmeer herabkäme. Von allen Seiten umströmt beide in fessellosem Reigen jauchzend und musizirend ein zahlloses Engelheer, das durch die Lüfte in den freiesten Wendungen der Körper sich schwingt, wie in beflügelnder, die Glieder lösender Lust. Unten im breiteren Ring der Kuppel, vor einer Art Brüstung, welche zugleich einen umlaufenden Sockel der Kuppel zu bilden scheint, in ruhigerer Haltung die Apostel zwischen den Fenstern, meistens zu Zweien gruppirt und begeistert aufschauend zu dem himmlischen Vorgang. Hinter ihnen auf dem oberen Gesims der Brüstung, in den mannigfaltigsten Stellungen und Lagen, wieder Genien im zarten Uebergangsalter vom Knaben zum Jüngling, die gleich dienenden Begleitern und wie im Vorhof des Paradieses Wolgerüche aus Schaalen gießen, Weihrauchgefäße schwingen und Kandelaber halten. Endlich in den vier Zwickeln der Kuppel die vier Schutzheiligen von Parma, Johannes der Täufer, Thomas, Hilarius und Bernhard, sie ebenfalls auf Wolken von Genien aufwärts getragen, nur in leiserer Bewegung wie wenn sie langsam dem Himmel zuzögen. Und so erscheint das Ganze wie ein gewaltiger Flug nach oben, der die ganze Heerschaar der christlichen Welt in seligem Taumel von der Erde losgelöst hat, in immer kühneren Zügen aufwärts führt und endlich in ein strahlendes Lichtmeer vor dem Auge wie vergehen läßt.

Die Meisterschaft, mit welcher in dieser Darstellung die größten Schwierigkeiten — schon diejenigen der Zeichnung auf der gewölbten Fläche — fast spielend überwunden sind, hat von jeher und namentlich im 17. und 18. Jahrhundert die lebhafteste Bewunderung erregt. Hier sei zusammengefaßt, meint schon Scannelli,[164]) was sonst die besten Meister nur vereinzelt gegeben hätten; wie eine göttliche Idee habe der einzige Antonio Allegri zum Ausdruck gebracht, was doch von einem menschlichen Gedanken ausgegangen sei. Mengs nannte diese

---

[164]) A. a. O. pp. 18 und 19.

Kuppel die schönste von allen, welche je gemalt worden, und d'Agincourt fand in ihr ein unerreichtes Vorbild. Sie ist zugleich, mehr noch wie die Kuppel von San Giovanni, auf die Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts von großem Einfluß gewesen. Schon die Caracci hatten hiezu die bestimmende Anregung gegeben, und was die Künstler an diesem Werke hinriß, hat gleich Annibale am besten ausgesprochen. „Ich blieb starr vor Erstaunen, so schrieb er am 18. April 1580 von Parma aus an Lodovico, als ich ein so großes Werk sah, so wol verstanden in allen Dingen, so trefflich von unten nach oben (di sotto in su) gesehen, mit so strenger Richtigkeit, und doch zugleich mit so feinem Sinn und soviel Anmuth und einem Kolorit ausgeführt, das wahrhaft wie Fleisch ist". Das war es, was die Künstler so sehr anzog: die Verbindung eines allseitigen Verständnisses und Könnens mit einem solchen Reiz und dieser Leichtigkeit, dieser vollkommenen, schrankenlosen Freiheit der Darstellung.

Mit dem letzteren Zuge hängt freilich noch eine andere Eigenschaft zusammen, die in der nachfolgenden Kunst und namentlich in derjenigen des 18. Jahrhunderts eine sehr weittragende Wirkung gehabt hat. Jene Freiheit war zugleich die Loslösung von der letzten kirchlichen Strenge und Feierlichkeit, welche von der Malerei noch um 1500 war festgehalten worden. Wenn auch alle diese Gestalten mit begeistertem Schwung zum Himmel aufschweben: es ist doch die vollste, unbefangene Lebenslust, welche sie bewegt. Es ist bezeichnend, daß sie das Gewölbe zu sprengen scheinen und aus den Kirchenmauern in die fröhliche Luft hinausstreben. Auch bannt keine fromme Schranke mehr die leichtbeweglichen Glieder, und die Gewänder, welche sie bauschig umflattern, verhüllen sie nicht, sondern erhöhen nur durch den Kontrast den Zauber des nackten schwellenden Fleisches. Correggio war dergestalt — neben Michelangelo, aber noch entschiedener — der Erste, welcher der Kunst ganz freie Bahn eröffnete. Er nahm ihr, im buchstäblichen Sinne des Wortes, die letzten Bande von den Händen und

Füßen, auch die des kirchlichen Uebereinkommens; und nun schwebten und gaukelten ihre Geschöpfe, die der Erdenlast ohnedem enthoben waren, indem sie der gelösten Glieder in tausend Wendungen sich freuten, in allen Höhen und Tiefen. Diesem Muth und Uebermuth des Lebens entsprach vollkommen ihr Ausströmen in die ungemessene Weite des Himmels, wo sie gleichsam unter- und emportauchten in einem Meere von Licht und Luft, deren endloses Wechselspiel den schönen Gestalten doppelten Zauber verlieh. Was die Kunst als letztes Ziel sich setzt schien nun erreicht. Diese volle ungefesselte Schönheit eines weltlichen Lebens in seinem farben- und lichtvollen Schein, aller stofflichen Schwere und Noth entledigt, sie übte auf eine spätere Zeit, die Künstler wie das Publikum, eine hinreißende Gewalt aus.

Allein zeigte sich hier Correggio's Kunst in ihrer höchsten Ausbildung: so traten auch um so schärfer die Mängel hervor, welche seine Anschauung mit sich brachte. Dies Zauberreich von schwebenden Gestalten sollte erscheinen, wie wenn es der Beschauer wirklich über sich sähe; das System der von unten nach oben gesehenen Figuren ist hier bis zu seinen letzten Folgen getrieben. Von diesen himmlischen Wesen erblickt man zunächst fast nur heftig bewegte Beine und Füße; auch die Madonna, das aufwärts gewendete Antlitz nicht ausgenommen, stark verkürzt. Fast überall sind die unteren Glieder weit zur Brust hinaufgezogen, und daher der edle schlanke Wuchs des Oberkörpers verdeckt. So ist der Fluß und Zusammenhang der einzelnen Gestalt gleichsam durchschnitten; bei den figurenreichen und gedrängten Gruppen, die zudem auf das Freieste bewegt sind, erscheinen Arme und Beine dieser luftigen Geschöpfe derart ineinandergeschoben und gekreuzt, daß sie kaum noch zu entwirren sind. Das ist früh bemerkt worden und hat zu jenem Märchen Anlaß gegeben, ein Theil der Parmesaner habe mit einem Witzwort, das zuerst ein Maurerlehrling aufgebracht, dies Durcheinander von Gliedern scharf getadelt: Correggio habe in der Domkuppel nichts anderes gemalt als ein Frosch-

gericht (guazzetto di rane). Sogar weitere Folgen hat man später der Anekdote gegeben; so erzählt De La Lande in seiner Italienischen Reise (1765 und 1766), daß der Meister, um eben jenem Vorwurfe zu begegnen, die Figuren in der Kuppel von S. Giovanni weit größer, geringer an Zahl und übersichtlicher gehalten habe. Wir wissen aber, daß diese Malereien jenen im Dome vorangehen. Auch wußte die Sage zu berichten, die Domherren seien mit dem Werke so unzufrieden gewesen, daß sie es noch vor seiner Vollendung hätten herabschlagen wollen; als aber Tizian im Gefolge Karl's V. durch Correggio gekommen (was in das Jahr 1530 zu setzen wäre) und gebeten worden sei sich die Malerei anzusehen, da habe er, ganz entzückt davon, die Geistlichen sofort belehrt, wie sehr sie sich getäuscht hätten. Das wurde auch noch in anderer Wendung erzählt: Tizian habe die Parmesaner auf die Schönheit ihrer Domkuppel erst aufmerksam machen müssen und dabei ausgerufen: „Wenn Ihr sie mit Gold ausfüllt, so habt Ihr nicht bezahlt was sie werth ist". Aechte Künstler-Anekdoten, wenn auch wahr sein mag, daß Tizian die Fresken gesehen und bewundert und andrerseits die Parmesaner nicht sehr davon erbaut gewesen.

Undenkbar wäre nämlich nicht, daß die Parmesaner, sei es aus kirchlichen Bedenken oder aus jenem hausbackenen Sinn, den ihnen Annibale Caracci eigens zuschreibt, an jenem ungewohnten Gliederspiel und der kühnen ganz neuen Darstellung des heiligen Gegenstandes Anstoß genommen und demzufolge auch das Domkapitel dem Maler ein gewisses Mißfallen bezeugt hätte. Wenigstens scheint es zwischen beiden, wie wir noch sehen werden, wirklich zu Mißhelligkeiten gekommen zu sein. Doch fehlt uns bestimmtere Nachricht, ob sich diese auf die Malerei selber bezogen oder vielleicht nur auf gewisse Modalitäten der Ausführung, darüber sich die Parteien nicht verständigen konnten.

Hinsichtlich der monumentalen Anordnung ist diese Kuppel ebenso

behandelt, wie diejenige von S. Giovanni. Auch hier das Durchbrechen des architektonischen Raums und seine Erweiterung gleichsam zum Himmelsgewölbe; dies jubelnde Gestaltenheer schwingt sich in eine schrankenlose Höhe auf. Auch die Anordnung zeigt eine gewisse Aehnlichkeit; nur ist hier noch ein mächtigeres Fluthen und Strömen der frei schwebenden Figuren. Zudem ging in dieser Malerei Correggio, soweit es möglich war, noch weiter in der Bewegtheit der einzelnen Gruppen und Gestalten. Das zeigt sich auch in den Aposteln und Genien an dem unteren Umlauf der Kuppel, deren Theilnahme an dem Vorgange der Himmelfahrt doch nur ein festliches und begeistertes Beiwohnen sein soll. Heftig erregt das verzückte Emporschauen die Apostel, nicht bloß im Ausdruck der Köpfe, sondern auch die Körper, und läßt frei ihre losen Gewänder flattern; und die geschmeidigen Glieder in allen möglichen Wendungen schwingend, verrichten die Genienknaben ihr Opferamt. Ueberhaupt geht in der Kühnheit der Darstellung diese Kuppel noch über diejenige von S. Giovanni hinaus. Nicht mehr, wie dort, mit verhältnißmäßig wenigen kolossalen Figuren suchte der Meister eine große Wirkung zu erreichen, sondern mit den jubelnden Massen der Engel und Heiligen, mit den Himmelsschaaren, welche Maria begleiten und empfangen und unzählbar sich ausbreiten, während ganz allein in der Mitte des unendlichen Lichtraums der Erzengel ihr entgegenschwebt. Auf deutliche Unterscheidung der Figuren und Gruppen mußte hier (in dem großen Mittelbilde) von vornherein verzichtet werden, und das sicher hat mit zu jenem Vorwurf des Froschgerichts den Anlaß gegeben. Hier mußte die Wirkung, ganz malerisch, durch die Licht- und Tonmassen erzielt werden, während das Auge aus dem taumelnden Chor der Hunderte von schönen Gestalten bald die eine bald die andere zu seinem Ergötzen sich aussuchen mag. Denn kein Zweifel: die Anmuth, die Natürlichkeit dieser schwebenden jugendlichen Körper fordert dazu heraus, und die verschiedenartigsten Wendungen beschäftigen den Blick. Daher denn auch hier der Widerstreit

der bis zum vollen Schein der Realität getriebenen leiblichen Erscheinung mit dem idealen Charakter der Vorstellung um so schärfer an den Tag tritt. Zu täuschender Sinnlichkeit schwellen und runden sich die Formen, und einen fast berauschenden Eindruck machen in ihrer kühnen Bewegung die schimmernden Glieder.

Allein der Zauber des Lichtes, der sie umspielt, gibt ihnen ihre reine Schönheit zurück. Noch heute, so verdorben das Bild ist, hat es dadurch seine größte Wirkung. Dies Leuchten und Scheinen aller Gestalten auf hellem Grunde, das auch im Dunkel noch wiederzitternde und in seinem wechselnden Flusse die Gruppen verbindende Licht: das erst vollendet hier, wie in S. Giovanni, die Darstellung. Es ist wie wenn in diesem leuchtenden Fleisch das Blut pulsirte, und das Licht, in das Dunkel hineinschimmernd und es durchdringend, über die Körper die Wärme des Lebens gösse. Unläugbar, auch in diesem malerischen Schein ist ein sinnlicher Zug. Allein diese lichtgetränkten Formen haben zugleich alles Stoffliche und alle Begierde abgestreift, und die ausgelassene Lust der Bewegung ist geklärt und gemildert in dem reinen Fluß des über alle Gestalten ergossenen Aethers.

Und dann, die lauterste Freude und Seligkeit ist in dem Chor der Genien und Engel, in diesen blühenden Knabengestalten, welche mit der Schönheit unvergänglicher Jugend die unbefangenste Lebenslust verbinden. „Unsagbare Heiterkeit und Lachen des Paradieses", wie der einzige Antonio es habe ausdrücken können, fand schon Scannelli in der Domkuppel [165]), und Annibale Caracci schrieb an Lodovico: „Die Genien Correggio's athmen, leben und lachen mit einer Anmuth und Wahrheit, daß man mit ihnen lachen und sich freuen muß". In der That, nie sind Mädchen und Knaben so natürlich und doch fast geschlechtslos, so voll momentanen Lebens und doch in idealer Jugend

---

165) A. a. O. p. 276: .... allegrezza indicibile, e riso di Paradiso, che il solo Antonio per ogni parte, ed in ogni tempo allegro ha saputo sopra d'ogni altro esprimere a maraviglia.

und Gesundheit, nie so hinreißend geschildert worden. Nicht minder reizend als die noch unberührten Körper, frei von jeder kümmerlichen Zierlichkeit, sind die lockigen Köpfe mit dem unendlich behaglichen kindlichen Ausdruck. Lauter Götterkinder und doch anspruchslos im heiteren Spiel ihres weltlichen Daseins aufgegangen. Hier, in den Kindern und den holden Geschöpfen der reifenden Jugend, ist Correggio im Ausdruck naiver, sinnlich froher und doch reiner Empfindung freier und größer als irgend ein Meister.

Daß ihm verhältnißmäßig das Erhabene und Feierliche weit weniger gelingt, zeigen im Gegensatz dazu die Apostel. Ihr bewegtes Gebahren verträgt sich nicht mit der gemessenen Ruhe, die ihnen der Meister doch lassen möchte, und in ihren mannigfachen Wendungen, halb dem Himmel, halb der Erde zu, fehlt ihrer Größe wie der Kühnheit ihrer Bewegungen die Einfachheit.

Die Domkuppel hat Veranlassung zu der interessanten Frage gegeben, wie weit Correggio auch Bildhauer gewesen sei. Der täuschende Schein nämlich, zu dem die Figuren rund und körperhaft hervortreten, ist nicht bloß erreicht durch das vollendete Verständniß der Verkürzung und Modellirung, sondern insbesondere noch durch die meisterhafte Beobachtung der Wirkung im Wechselspiel von Licht und Schatten. Nach der Natur konnte dies der schwierigen und schwebenden Stellungen halber nicht beobachtet sein. Andererseits erscheint es unmöglich, aus der bloßen Kenntniß des Körpers heraus und ohne weitere Hülfsmittel diese auf das kühnste bewegten Figuren zu bilden. Der Gedanke lag nahe, Correggio habe sich dieselben aus Thon geformt und dann in das Licht das er brauchte gesetzt. Dies bedingte allerdings eine genaue Kenntniß der plastischen Kunst. Daher kam man auf die Vermuthung — denn mehr ist es nicht —, daß unser Meister mit dem bekannten Bildner Begarelli von Modena, der auch in Parma gearbeitet hat, näher bekannt gewesen, und daß beide sich

gegenseitig unterstützt hätten. Meines Wissens hat zuerst Scannelli [166]) von einem solchen Verhältnisse berichtet, ohne übrigens den Namen des Begarelli zu nennen; auch spricht er nur wie von einem Gerüchte: Correggio habe sich von seinem Freunde, der in jenen Tagen die Bildhauerkunst übte, kleine Modelle verschafft; dadurch oder durch ähnliche Mittel sei sein Talent befähigt worden die vortrefflichste Malerei auszuführen u. s. w. Bald darauf hat Lod. Vedriani in seinen kurzen Biografien Modeneser Künstler diesen Zug weiter ausgebildet; ob auf Grund einer Ueberlieferung oder aus eigener Zuthat, ist nicht abzusehen. [167]) Correggio sei daran verzweifelt in der Kuppel des Doms mit der Menge der entworfenen Figuren zu Stande zu kommen; denn unmöglich, Männer, Frauen und Kinder den Stellungen anzupassen, die er für seine Verkürzungen bedurfte. Da habe ihn Begarelli ermuthigt und ihm alle Figuren mit den nöthigen Geberden, Zügen und Bewegungen so wol gebildet, daß Correggio sie habe (in der richtigen Verkürzung und im rechten Lichte) malen können und „derart wunderbar unterstützt zur Unsterblichkeit aufgestiegen" sei. Ja, nach Vedriani wäre auch der umlaufende Fries, d. h. wol die Genien mit den Kandelabern hinter den Aposteln, erst von Begarelli in Thon geformt und darnach von Correggio gemalt worden. Die Irrthümlichkeit dieser Aussage aufzuweisen, wäre überflüssig; wer nicht in allen diesen Figuren nicht bloß der Erfindung nach sondern auch in der Durchbildung der Formen und Stellungen sofort den ausgesprochenen Charakter Correggio's erkennt, der hat kein Auge für den Meister. Vedriani scheint es vor Allem darum zu thun gewesen zu sein, seinen Landsmann zu verherrlichen, der übrigens ein vortrefflicher Thonbildner war. Nicht möglich bloß sondern auch wahrscheinlich, daß Begarelli dem Maler mit seinem plastischen Geschick bei der Verfertigung von Modellen zur

---

166) A. a. O. p. 275.

167) Raccolta de' Pittori, Scultori et Architetti Modonesi. Modona 1662. p. 50.

Hand war; aber sicher nur nach dessen Angabe und unter dessen Leitung. Man hat dann noch weitere Züge hinzugefügt, welche eine nahe Beziehung zwischen Bildhauer und Maler bezeugen sollten. Correggio soll selber in Thon und für Begarelli gearbeitet haben, und drei der Statuen, daraus dessen Kreuzabnahme (jetzt in San Domenico zu Modena befindlich) besteht, von der Hand unseres Meisters sein. Auch diese Angabe scheint aus Vedriani zu stammen; später erwähnt noch Richardson diese Figuren aus Thon als Werke Correggio's, bestimmt sie näher als Maria am Fuße des Kreuzes von den Frauen gehalten und fügt hinzu, daß sie weit vorzüglicher seien, als die Statuen Begarelli's.[168]) Als die ganze Gruppe von ihren ursprünglichen Platze entfernt wurde, wollte man sogar in der Achselhöhle des Hieronymus die eingegrabenen beiden Buchstaben A A entdeckt haben, wonach also auch diese Figur von der Hand des Malers hätte sein müssen.[169]) Indessen diese Aussage ist nicht verbürgt; zudem schreibt der gleichzeitige Chronist Lanzilotto das ganze Werk ohne Weiteres dem Begarelli zu, und in Wahrheit sind in den verschiedenen Figuren zweierlei Hände nicht zu erkennen. Die beiden A A finden sich an jener Stelle nicht oder nicht mehr; allerdings aber, wie Borghi, der Restaurator der Gruppe fand, dasselbe Zeichen auf dem Buche des Hieronymus. Ist dem so, so bleibt doch die Deutung immer eine zweifelhafte. Das Zusammenarbeiten der beiden Meister ist noch weiterhin öfters behauptet worden; auch Cicognara und Mengs haben angenommen, daß Begarelli in der Anfertigung von Modellen zur Kuppelmalerei unserem Meister geholfen habe.

Alle diese Zeugnisse gehen freilich auf die ungewisse Aussage Scannelli's zurück und haben daher keine beweisende Kraft. Doch wie man sich auch das Verhältniß der beiden Künstler denken mag: eine

---

168) Description etc. II. 675.
169) Pungileoni, a. a. O. II. 195.

Verwandtschaft zwischen ihnen ist nicht zu verkennen. Begarelli ist als Plastiker in der Formgebung strenger und bestimmter; aber er hat das Bewegte wie Correggio und einen ähnlichen Zug der Anmuth. Sie haben sich wol persönlich gekannt; Begarelli hat — allerdings später erst, soweit die darauf bezüglichen Urkunden erhalten sind — viel in Parma gearbeitet und in demselben Dormitorium von San Giovanni, wo Correggio in einer kleinen Kuppel den heil. Benedikt gemalt haben soll, in den Ecken des Kreuzgewölbes vier Statuen ausgeführt. Nur wird eher unser Meister auf den gleichaltrigen Begarelli Einfluß gehabt haben, als umgekehrt. Sicher hat Correggio in Thon gebildet, denn das verstanden damals fast alle Maler, und daß er bei seiner auf's Höchste ausgebildeten Meisterschaft sich der verschiedensten Hülfsmittel bediente, ist keine Frage. So hat er sich gewiß auch Modelle bereitet, und Begarelli mag ihm, da er zu seinen schwebenden Genien einer guten Anzahl bedurfte, dabei geholfen haben. Uebrigens wird berichtet, daß sich schon Mantegna solcher von ihm selber gefertigten Thonfiguren bedient habe, um die Verkürzung auf der Fläche, den Fall der Schatten, das Heraustreten der Formen im Lichte richtig wiederzugeben. Unserem Maler waren aber zu seinen kühnen schwebenden Stellungen und zur Beobachtung des darauf spielenden Lichtes dergleichen Modelle in weit höherem Grade erforderlich. Unwahrscheinlich ist dagegen, daß er zu einer Hauptgruppe des befreundeten Plastikers ganze Figuren gefertigt oder überhaupt selbständige Bildwerke in Thon ausgeführt habe. Wer ein so vollkommener Maler war, der hatte doch nur an der eigenen Kunst die rechte Freude. Und von den großen Meistern des Cinquecento war vor Allem Correggio durchaus Maler. In ihm bestimmte das Malerische auch die Anschauung der Form; und wenn er sich manche seiner Figuren erst in Thon bildete, so geschah dies eben, um seine malerische Vorstellung der Formen so vollkommen als möglich zum Ausdruck zu bringen.

Bezeichnend ist es, daß zuerst in Correggio, im Unterschiede von

Leonardo da Vinci, Michelangelo und Rafael, sich eine entschiedene Trennung der Künste vollzogen hat. Plastische und architektonische Kenntnisse hatte er sich in dem Maße erworben, wie sie damals fast jeder Meister inne hatte; allein ausgebildet, und hierin allerdings bis zur vollständigen Herrschaft über alle Mittel, hat er sich nur in der Malerei. Zu einer Erweiterung seiner Thätigkeit bot ihm der enge Kreis darin er lebte auch keine Gelegenheit. Doch ohnedem, seine ganze Natur war wie bemerkt auf das Malerische so entschieden angelegt, daß seine Vorstellungen immer wesentlich durch die malerische Ausdrucksweise bestimmt waren und nur durch sie zu ihrem vollen Rechte kamen. Er sah Alles nur als leuchtenden Schein auf der Fläche, im Spiel der helleren und dunkleren Töne. Er auch hat zuerst die Malerei von ihrer monumentalen Verbindung mit den anderen Künsten ganz losgelöst, sie ganz selbständig behandelt, und, wie wir an den Kuppeln gesehen, die Schranken und Gesetze der Architektur durchbrechen lassen.

Daß er übrigens in dieser selber, in der Baukunst, nicht unbewandert war, erhellt aus einem Dokumente, das sich in den Archiven der Kirche der Madonna, der sogenannten Steccata, zu Parma gefunden hat. Nach dieser am 26. August 1525 ausgestellten Urkunde hatte die alte „Kongregation" der Kirche siebenzehn unter den namhaftesten Künstlern des Landes, an ihrer Spitze Antonio Allegri, zu einer Berathung berufen, wie den verschiedenen Mauerrissen an der eben im Bau begriffenen Kirche und der dadurch drohenden Gefahr zu begegnen sei. In derselben Urkunde wurde unserem Meister, zugleich mit den sonst wenig gekannten Bildhauern Filippo da Gonzate und Marc' Antonio Zucchi, der Auftrag zu Theil „für den Altar der Madonna besonders schöne Ornamente" zu zeichnen. [170]) Auch jene Berufung be-

---

[170]) Ueber eine solche Zeichnung, die (nach Martini) allenfalls von Correggio herrühren könnte, s. Verz. unter c.

weist wieder, welche angesehene Stellung in der Mitte der zwanziger Jahre Correggio zu Parma einnahm.

Der Pater Resta hat dem Meister auch einen selbständigen Antheil an Bauten zu Parma insbesondere an der Kirche San Giovanni zuschreiben wollen. Natürlich ohne allen Grund; der Baumeister der Benediktinerkirche war Bernardino Ludedero. Daß Correggio sich eigens mit Architektur abgegeben, ist noch weit weniger wahrscheinlich, als daß er gemeinsam mit Begarelli plastische Werke gefertigt habe. Dazu fehlte ihm sicherlich auch die erforderliche Kenntniß und Ausbildung. Die Trennung der Künste, welche in ihm zuerst hervortrat, um dann immer entschiedener die Künstler auf ihre bestimmten Gattungen zu beschränken, bewirkte einerseits wol die letzte Entwickelung der Malerei, war aber andererseits nothwendig ein Verlust. In der architektonischen Umgebung oder Einrahmung, die einige von Correggio's Madonnenbildern haben, zeigt sich wol Verständniß der Baukunst; allein ob er im Stande gewesen wäre einen Bau zu entwerfen, ist eine andere Frage. Daß die Ausbildung des eigentlich Malerischen die architektonische Thätigkeit der Meister, wie sie sich z. B. noch bei Rafael findet, immer mehr zurückdrängte, das zeigen ja auch die Venezianer, wenn gleich dieselben bauliche Hintergründe zur Dekoration ihrer Bilder trefflich anzubringen wissen. Wie aber diese Loslösung von der Architektur auf die Malerei selber wirkte, werden wir noch später sehen.

Achtes Kapitel.

Die Altartafeln aus der Zeit der höchsten Entwickelung.

Die Nacht. — Madonna des heil. Sebastian. — Madonna della Scodella. — Madonna des heil. Hieronymus. — Madonna des heil. Georg. Die büßende Magdalena.

Seit Anfang des Jahres 1524, da Correggio seine Arbeiten in San Giovanni sämmtlich vollendet hatte, und während er in der Domkuppel beschäftigt war, malte er eine Anzahl von Oelbildern, die zu seinen schönsten Werken gehören. Zu einem derselben hatte er die Bestellung schon früher erhalten, von Alberto Pratonero zu Reggio. Der Vertrag welchen unser Meister mit diesem auf einer seiner Reisen zwischen Parma und Correggio am 10. Oktober 1522 abschloß, befindet sich noch zu Modena im Besitze des Marchese Giuseppe Campori.[171]) In diesem Schriftstück verpflichtet sich der Besteller dem Antonio da Correggio, Maler, 208 Lire alter Münze von Reggio zu geben, und zwar als Bezahlung einer Tafel, die derselbe in aller Vortrefflichkeit

[171]) Abgedruckt in: Bottari, Raccolta di Lettere etc. III. 506; Tiraboschi a. a. O. VI. 266; Pungileoni, II. 180; Guhl, Künstlerbriefe. Berlin 1853. I. 152. Ueber denselben das Schriftchen: Severino Fabriani, Lettera al padre Luigi Pungileoni sopra un autografo di Antonio Allegri riguardante la famosa tavola della Notte. Modena 1833. S. auch die Urkundenbeilage.

zu machen versprochen, und auf welcher die Geburt des Herrn mit den dazu gehörigen Figuren dargestellt sein solle, nach den Maßen und der Größe der eigenhändigen Zeichnung, welche der Meister Antonio ihm überbracht habe. Dabei findet sich der Zusatz, daß demselben am gleichen Tage 40 Lire alter Münze ausgezahlt seien, sowie von der Hand Correggio's die Empfangsbescheinigung über diese 40 Lire.

Man hat die für das Bild ausgemachte Summe außergewöhnlich niedrig gefunden, und in der That scheint sie nicht im Verhältniß zu manchen anderen Preisen zu stehen, die der Meister für seine Malereien erhielt. Bei der schwer zu hebenden Ungewißheit über den Betrag der alten Lira von Reggio hat man freilich nicht mit Bestimmtheit ausmachen können, welchen Werth nach heutigem Gelde jene Summe darstelle. Antonio Grassetti, Bibliothekar von Modena, schlug sie in einem Briefe an Gherardo Brunorio vom 29. März 1716 nach sicheren Anhaltspunkten auf etwa 50 Goldscudi an, hielt aber diese Summe keineswegs für gering, sondern meinte, daß damals kaum ein Maler von Privatleuten höher bezahlt worden sei[172]). Das ist ein Irrthum; dennoch ist jener Preis nicht allzu niedrig und würde jedenfalls einem unbekannten Meister nicht gezahlt worden sein. Zu einem ähnlichen Resultat kommt Tiraboschi, indem er einer Abhandlung des Antonioli über die Münze von Correggio folgt. Danach betrug im Jahre 1522 der Golddukaten 4 Lire, 7 Soldi und 6 Denare laufender Münze von Correggio, welche genau dieselbe war wie die sogenannte alte von Reggio; daher entsprachen jene 208 Lire 47 und einem halben Golddukaten oder Zechinen, 3 Soldi und 9 Denare. Ein solcher Preis, meint Tiraboschi, stimmte allerdings nicht zu dem Werthe, den zu seiner Zeit die Werke des Meisters hatten, stand aber doch für Correggio's eigene Zeit nicht zu sehr außer Verhältniß zu den Zahlungen, die er sonst empfing. De Brosses schlug ungefähr gleichzeitig die

172) Pungileoni, III. 187.

Summe nach dem was er zu Modena vernommen hatte auf ungefähr 600 französische Livres an [173]), und Guhl neuerdings, wie er meint nach möglichst hoher Schätzung, auf etwa 136 bis 140 preußische Thaler. Diese drei Berechnungen stimmen ziemlich überein; nur ist diejenige Guhl's eher eine mittlere als eine höchste Schätzung. Der Unterschied des heutigen Metallwerthes in Anschlag gebracht, wäre allerdings eine solche Zahlung höchstens für einen Meister von mittlerem Ansehen ausreichend. Correggio indeß, so angesehen er in seinem Kreise und unter den Genossen war, kam zeitlebens nicht zum Ruf eines Meisters, der auf außergewöhnliche Preise Anspruch machen könnte; dazu waren schon die kleinen Verhältnisse darin er lebte nicht angethan. Auch hatte er damals, als er jene Bestellung annahm, weder den neuen Auftrag für die Domkuppel noch sonstige größere Aufträge erhalten, und um so eher mochte er auch mit einem geringeren Preise zufrieden sein. Daß er dann aber mit der Ausführung nicht eilte, vielleicht eben des bescheidenen Lohnes halber, erhellt aus der späten Ablieferungszeit. Wenigstens wurde das Bild erst im Jahre 1530 in der Kapelle der Pratoneri in der Kirche San Prospero zu Reggio aufgestellt. Dies besagte eine noch zu Anfang dieses Jahrhunderts in eben jener Kapelle erhaltene Inschrift: Albertus et Gabriel Patronerii haec de Hieronymi parentis optimi sententia fieri voluerunt Ao. MDXXX. Sie bezog sich wol ebenso auf die Stiftung der Kapelle wie der Tafel.

Das Gemälde befindet sich jetzt in der Dresdener Galerie und ist unter dem Namen der Nacht bekannt [174]). Es stellt das neugeborene Christuskind unter den Hirten vor, in einer eigenthümlichen Beleuchtung, die von jeher das Bild zum Gegenstande besonderer Bewunderung gemacht hat. Der Vorgang spielt vor anbrechendem Tag,

---

173) Lettres sur l'Italie, III. 353—356.

174) S. die Geschichte des Bildes im Verzeichniß a) No. 11.

dessen erste Dämmerung sich leise am fernen Horizonte zeigt, in einem verfallenen Bau, der fast ganz gegen die Landschaft geöffnet ist. Das Knäblein, in der Krippe auf Linnen und einem Strohlager, wird von der vor ihm knieenden Maria mit beiden Armen liebevoll umfaßt, während ein älterer, ein jüngerer Hirte und eine Magd bewundernd und staunend es betrachten. Mehr im Hintergrunde Joseph mit dem Esel, noch weiter zurück schlafende Hirten; in der rechten oberen Ecke eine Schaar geflügelter, jubelnd und anbetend herabschwebender Engel. Die Figuren selber, Erfindung und Anordnung sind so einfach als möglich gehalten. Der besondere Reiz des Bildes liegt in dem Lichte, das lediglich vom Kinde ausgeht, zunächst und am hellsten den sehr anmuthigen über es gebeugten Kopf der Madonna, dann in allmäliger Abstufung die nähere Umgebung stärker, die fernere schwächer beleuchtet, bis es sich in das still umbreitete Dunkel verliert. Neu war übrigens nicht, wie man geglaubt hat, der Gedanke, vom Christuskinde Licht auf die umgebenden Figuren ausgehen zu lassen; auf dem bekannten Triptychon des Hugo Van der Goes in S. Maria Nuova zu Florenz wird z. B. auf dem Mittelbilde, das ebenfalls die Geburt Jesu darstellt, einer der im Schatten schwebenden Engel vom Glanze des Christuskindes beleuchtet. Allein diese in das Bild selber gelegte Beleuchtung ganz durchführen, das Kind als den lichtausstrahlenden Mittelpunkt fassen und dadurch den Charakter der Wirkung bestimmen: das hat zuerst Correggio und in eigenthümlicher Weise gethan. Daß ihm selber dies an seinem Werke das Wesentliche war, beweist schon die Magd, welche in höchster Ueberraschung die Hand vor das Auge führt, als ob sie den vom Christuskinde ausströmenden Glanz nicht ertragen könne. Einerlei nun, ob Correggio jenes apokryphe Evangelium (Protevangelium Jacobi) gekannt hat, wonach der heimkehrende Joseph den Neugeborenen findet und von ihm Strahlen auf das Antlitz der Mutter fallen sieht, oder ob er — wie ihm Manche sicher mit Unrecht zugemuthet haben — die Bedeutung des Christenthums habe

versinnlichen wollen: ihm war jedenfalls das malerische Spiel des Lichtes die Hauptsache. Dabei ist wol zu beachten, daß das Bild nicht zu den sogenannten Nachtstücken gehört. Seine Lichtwirkung hat nichts gemein mit den Effekten von Lampen- oder Kerzenlicht, wie sie bei den späteren Italienern und Holländern öfters vorkommen; sondern es ist ein weißlich glänzendes Licht von eigenthümlichem Charakter, wie aus einer Zauber- oder Idealwelt, das der Neugeborene auszuströmen scheint. Damit ist eine mächtige und überraschende Wirkung erreicht. Es ist ein ahnungsvolles wunderbares Aufleuchten in tiefer Dämmerung und ein allmäliges Ausklingen in die Nacht. Sehr anmuthig zudem, ein ächtes Kind, ist das zarte Knäblein in seinen Linnen, ebenso wieder die fast ausgelassen bewegten, in seinem Helldunkel halb beleuchteten Engel; vom höchsten Liebreiz das lächelnd herabgebeugte Antlitz der Maria. Allein in's Gewöhnliche, fast in's Gemeine gehen die übrigen Figuren. Der ältere Hirte ist ein ächter lombardischer Bauer, von fast plumper Art, und die Magd mit der dumm erstaunten Geberde hat alle Anzeichen ihres Standes. Von der heiligen Bedeutung des Vorganges, dem feierlichen Ernste desselben keine Spur mehr; dem täglichen Leben sind diese Menschen entnommen und in seiner niederen Gewohnheit befangen. Und gewissermaßen tritt selbst die ideale Wirkung des Licht's zurück, indem das Mädchen mit vorgehaltener Hand es äußerlich sich abwehrt.

Dies Urtheil stimmt freilich nicht ganz zu der ungemessenen Bewunderung, welche von jeher, namentlich aber im 18. Jahrhundert gerade dieses Werk Correggio's erregt hat. Zu zahllosen begeisterten Beschreibungen hat es den reisenden Kunstfreunden Anlaß gegeben. Schon Lomazzo, sonst zurückhaltend in der Anerkennung des Meisters, bezeichnet es als eines der merkwürdigsten Bilder[175]; Vasari spricht ausführlich von demselben, staunt aber nach seiner Art insbesondere

---

[175]) Trattato della Pittura. p. 219.

die Magd an, welche die Hand vor das Angesicht hält, sowie die Engel über der Hütte, die „vielmehr vom Himmel herabgeregnet als von Malerhand gemacht" zu sein schienen. Ihn zog vor Allem diese treffende Natürlichkeit der Darstellung an. Auf die späteren aber übte die Lichtwirkung einen wahrhaft hinreißenden Zauber aus. „Verzeihung, göttlicher Rafael, so ruft vor dem Bilde De Brosses, wenn keines deiner Werke mich so tief bewegt hat, als dieses hier"; ihm zufolge kommt der „Petrus im Gefängniß" im Vatikan (mit ähnlicher Beleuchtung) der Nacht nicht gleich. Auch Mengs zollt dieser die höchste Anerkennung und scheint sie allen anderen Werken des Meisters voranzustellen. Richtig bemerkt er, wie fein hier der Maler alle Mittel zur schönsten Wirkung berechnet hat; wie z. B. die starke Neigung des Angesichts der Jungfrau nothwendig war, damit das von unten darauf fallende Licht nicht die oberen Theile beschatte. In Dresden galt es gleichfalls, unter den Gemälden, welche man vom Herzog von Modena erworben, allgemein für das kostbarste und schönste. Schrieb man doch schließlich seiner Wirkung ganz wunderbare Dinge zu: bei Fackelbeleuchtung, so hieß es, entdecke man in der Dämmerung des Mittelgrundes allerlei Figuren, die sonst nicht sichtbar seien [176].

Was diese Bewunderung hervorrief, war ohne Zweifel, neben dem Liebreiz von Mutter und Kind, der Triumph der Malerei, welche die beseelende Wirkung des Lichtes nicht bloß vollkommen erreicht, sondern im Bilde selber geschaffen zu haben schien. Im Gegensatz zur Natürlichkeit des ganzen Vorgangs, zur Gewöhnlichkeit der Hirtenfiguren tritt diese märchenhafte Macht der Beleuchtung nur um so stärker hervor. Gerade der Kontrast verstärkt die Wirkung. Dazu

---

176) Dieses Märchen tritt zuerst auf bei Alf. Isacchi, Relatione intorno l'originale solemtà, translatione et miracoli della Madonna di Reggio. Mit 11 Taf. Reggio 1619. 4. Die Madonna di Reggio ist eben Die Nacht, von welcher das sehr seltene Schriftchen ausführlich handelt.

kommt der Zauber des Helldunkels, hier kräftig genug ausgesprochen, daß ihm auch ein wenig gebildetes Auge beikommen kann. Wie in eine unendliche Tiefe wird der Blick durch die allmälige Abtönung des Lichts in das Dunkel hineingezogen; mit merkwürdiger Sicherheit sind alle Gestalten und Dinge im Raum an ihren richtigen Platz gestellt. Und so erhält man die Empfindung vollständiger Wirklichkeit, während es doch eine ganz ideale überirdische Welt ist, in welche uns dieses vom Kinde ausgehende Licht einführt. Deutlich aber tritt hier zu Tage, wie Correggio auf Idealität des Ausdrucks, auf religiöse Würde der Gestalten, auf einen tiefer sie beseelenden Inhalt verzichtet, dagegen seine Menschen in voller Natürlichkeit bildet und die adelnde, erhebende Wirkung durch die malerische Behandlung des Lichts hervorbringt. Aehnlich wie in der Nacht sahen wir ihn schon in seinem Christus am Oelberg verfahren, der gleichfalls für Reggio bestimmt eine ähnliche Art der Beleuchtung zeigt. Allein so schön diese Wirkungen, so meisterhaft sie durchgeführt sind: es ist nicht mehr der Zauber einer in sich vollendeten und beseelten Erscheinung, sondern der Reiz eines gewöhnlichen aber durch besondere malerische Mittel erhöhten Naturlebens. Und eben deßhalb müssen diese Bilder manchen anderen Werken des Meisters nachstehen, darin jener Zauber rein und unbefangen erreicht ist.

Später bestellt als die Nacht, aber früher vollendet ist ein anderes Bild der Dresdener Galerie: die Madonna des heil. Sebastian. Dieser Auftrag wurde dem Maler im Jahre 1525 von der Brüderschaft des heil. Sebastian, einer Schützengilde zu Modena ertheilt; jedoch schwerlich, wie man bisweilen annahm, zur Erfüllung eines Gelübdes, das die kurz vorher von der Pest heimgesuchte Stadt gethan hätte[177]). Diese Meinung beruhte wol nur auf der Gegen-

---

[177]) Diese Ansicht vertraten Lodovico David und Mengs, sowie neuerdings noch Martini.

wart des heil. Sebastian, welcher der Heilige solcher Gelübde war; während sich diese Gegenwart einfach aus dem Namen jener Brüderschaft erklärt. Das Bild war für den 1525 vollendeten Altar der Kapelle des heil. Geminian in dem Chor des Doms zu Modena gemalt, wo es auch aufgestellt wurde[178]. Eine der schönsten Schöpfungen des Meisters. Umflossen von einem lichten warmen Schein, der allmälig in einen hellen Nebel sich abtönt, daraus zarte Engelsköpfe hervorblicken, thront Maria in leicht sitzender Stellung auf Wolken, das nackte Knäblein ganz von vorn gesehen auf dem Schooße. Wie von einem Halbkranze ist sie von Genien umgeben, die neben und unter ihr auf den Wolken ihr munteres Spiel treiben oder mit kindlich froher Andacht auf das Christkind deuten oder zu der Gruppe der Heiligen sich herabneigen. Dieser sind Drei: der nackte Sebastian, eine blühende Jünglingsgestalt, mit an den Baum gebundenen Händen, aber mit halb gewendetem Körper und verzücktem Ausdruck nach der Mutter mit dem Kinde emporblickend, zu seinen Füßen ein halb liegendes, wenig verhülltes Mädchen, als Genius gedacht mit dem Modell des Doms; auf der andern Seite der heil. Rochus, eine stämmige Figur im Pilgerkleid, sitzend im Schlafe an einen Stein gelehnt, die kräftigen Glieder in der Ruhe auf das Natürlichste gelöst; in der Mitte zwischen beiden der kahlköpfige heil. Geminian, knieend in prächtig bauschendem Bischofs-Mantel, halb der Madonna zugewendet und mit der einen Hand zu ihr hinaufdeutend; andrerseits mit Blick und Hand sich nach außen an die Gemeinde richtend. Trotz dieser doppelten Bewegung ist diese Figur die gleichgültigste; das Würdevolle mit der Erregung zu verbinden hat auch hier Correggio nicht vermocht. Sonst ist das Ganze maßvoll bewegt, und von um so größerer Wirkung das wunderbare Spiel von Licht und Helldunkel. Fast in vollem Lichte

---

178) Ueber die Geschichte und die Restauration des Bildes s. Verzeichniß a) No. 12.

und doch in etwas tieferem Ton steht das Christkind auf der glänzenden Glorie. Von ihm aus stuft das Licht sich ab in den umgebenden Gestalten und mildert sich, indem es in die beleuchteten Schatten übergeht, heller auf dem Sebastian, tiefer auf den Genien und besonders reizvoll auf dem Antlitz der Maria. Kräftig stimmen zu diesem mannigfachen Leuchten des Fleisches die breiten Massen der Lokalfarben; das rothe Kleid, der blaue Mantel der Madonna, der grüne des Geminian.

Diesem Bilde gibt die Anordnung der auf Wolken hochthronenden Madonna und der unter ihr gruppirten Heiligen eine gewisse Feierlichkeit. Doch ist auch hier in der Maria und dem munter bewegten Kinde, in den umspielenden Genien und der zu Füßen des Sebastian gelagerten Modanina der Charakter des Liebreizenden vorherrschend; und namentlich hat letztere Figur, unter diesem Namen — als Schutzengel von Modena — seit lange bekannt, immer für eines der anmuthigsten Geschöpfe Correggio's gegolten. In ihr fand Scannelli die höchste Grazie, und in ihrem Ausdruck ein so liebenswürdiges und bescheidenes Lachen, daß es jede andere Anmuth übertreffe.[179] In der That ist die Kleine, in dem zarten Uebergange vom Kinde zur Jungfrau, eines der ansprechendsten kleinen Wesen, das man sich denken kann. Von der Heiligkeit ihres Berufs hat sie keine Ahnung; sie ist voll fröhlichen unschuldigen Muthwillens und von unbewußtem Reiz durch ihre weichen reifenden Formen. Wie verschieden zeigt sich in dieser Darstellung der wie in einer Knospe noch eingehüllten Mädchenschönheit die Kunst jener Tage von der heutigen, die von diesem Motiv, gleichsam für das Gelüste eines Greises, einen zweideutigen und daher so häßlichen Gebrauch gemacht hat. Muthwillig sind auch die um die Jungfrau gaukelnden Engelsknaben, wenngleich der Eine betend die Hände faltet. Zwei davon tummeln sich auf den Wolken, wie wenn

---

179) Microcosmo, p. 290.

es ihr Spielzeug wäre, der Eine sitzt gar rittlings darauf; daher man das Bild bisweilen scherzweise und mit einem Anflug von Tadel die Reitschule genannt hat. Daß aber für dies junge Volk der heilige Vorgang eine gute Gelegenheit für Spiel und Lust abgab, wollen wir dem Maler nicht verargen.

In diese Zeit, in die Mitte und in die zweite Hälfte der zwanziger Jahre überhaupt, fallen die schönsten Werke des Meisters. So zunächst die sogenannte Madonna della Scodella, jetzt in der Galerie zu Parma. Nach Pungileoni wurde sie dem Meister im Jahre 1526 bestellt, für die Kirche des heil. Grabes (S. Sepolcro) zu Parma, und zwar aus den von Privatleuten beigesteuerten Mitteln. Ausgeführt und vollendet scheint sie Correggio erst zwischen 1527 und 1528 zu haben; so fand Pungileoni in einem Dokumente aus dem Archive von San Salvatore zu Parma. Darnach scheint die auf dem Rahmen befindliche Inschrift „19 Juni 1530" auf einem Irrthum zu beruhen oder sich vielleicht nur auf den Tag der Aufstellung zu beziehen. Daß die Bezahlung mit Hülfe von Beiträgen stattgefunden, erhellt aus dem Testamente eines Christofori Bondini, der im Jahre 1524 für das „Altarbild von S. Giuseppe" (so genannt wegen des auf dem Bilde als eine der Hauptfiguren befindlichen Joseph's) 15 Lire imperiali hinterließ; auch geht aus den Büchern des Klosters hervor, daß der Meister zu einem Theil des Preises verschiedene „Arten von Gegenständen" erhielt. [180])

Das Gemälde (fast lebensgroße Figuren) stellt die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten vor. Die heil. Jungfrau sitzt in anmuthiger Landschaft auf einem Erdstück unter einer Palme und hält seitwärts mit der einen Hand eine Schüssel (daher der Name des Bildes), um sie an einer Quelle dem am Rande im Laube kauernden Engel zu reichen oder auch spielend dem Christusknaben zu verweigern. Ihr zur

---

[180]) Die Geschichte des Bildes s. Verzeichniß a) No. 13.

Seite und etwas zurück steht Joseph auf dem hügeligen Boden mit dem einen meisterhaft verkürzten Beine höher als mit dem anderen; etwas vorgebeugt hat er mit der einen erhobenen Hand die Palmblätter herabgesenkt, um mit der anderen die gepflückte Frucht dem Kinde darzureichen. Vier bis fünf lustig verschlungene, in den Zweigen des Baumes leicht schwebende Genien scheinen ihm behülflich zu sein. Christus an den Schooß der Mutter angelehnt, halb von rückwärts gesehen, greift mit gewendetem Kopfe nach den Früchten, in der leichtesten, zierlichsten Haltung, während er mit der anderen Hand über Maria hinüber an die ihrige faßt. Mehr im Hintergrunde, zum größeren Theile von Joseph verdeckt, bindet ein Genienknabe — Engel kann man diese lebensfrohen Geschöpfe nicht heißen — das Maulthier an einen Baumstamm. Der Gedanke zu dem Bilde scheint der Legende aus einem apokryphen Evangelium [181]) entnommen, wonach der erschöpften heil. Familie der sich herabsenkende Baum seine Früchte, die trockene Erde eine Quelle bot. Correggio hat aus dieser Sage das lieblichste Idyll gemacht und den wunderbaren Vorgang durch seine Genien reizend versinnlicht: weit idealer ist hier, was Figuren und Anordnung anlangt, die heilige Szene wiedergegeben als in der „Nacht". Alles ist heiter in dem Bilde, mild erregt und wie eingetaucht in eine sonnige Stimmung; hell und leuchtend, mit den zartesten Uebergängen von Licht und Schatten heben sich die Gestalten vom dunklen Grunde der Waldlandschaft, die in einem saftigen grünbraunen Tone gehalten ist. Die Madonna ein schönes reifes braunes Weib — mehr Mädchen als Frau —, im Auge und in der holden Neigung des Kopfes voll der zärtlichsten Liebe; der blonde Christusknabe ein reizender Wildfang, ohne allen Anspruch auf eine göttliche Bedeutung, fast modern in seiner etwas schalkhaften Liebenswürdigkeit.

---

[181]) »De Infantia Salvatoris« s. Codex apocryphus Novi Testamenti, collectus a J. A. Fabricio. Hamburgi 1719. I. 187.

Auch der Joseph, dem in den meisten Malereien des Cinquecento ein gewisser mürrischer, unterwürfiger Ernst anhängt, hat hier einen frohen fast lebemännischen Zug. Correggio hat ihn befreit von jener Last einer zweideutigen Stellung und eines überflüssigen Zuschauer's, die gewöhnlich auf dieser Gestalt liegt. Alles athmet hier Genuß des Daseins und die Freude eines ungetrübten Lebens, und Spiel der Genien klingt gleichsam diese Stimmung zweckloser Lust aus. Indem bis nahe zur Realität die Lebendigkeit der Darstellung heraustritt, bleibt sie doch Märchen und beschlossen in der reinen Welt des malerischen Scheins.

Das Bild hat übrigens in der allgemeinen Harmonie des Tons gelitten, wenn es auch nicht so verdorben ist, wie früher behauptet worden; die Lasuren scheinen zum Theil abgerieben zu sein. Dennoch läßt sich, neben der hellen sonnigen Stimmung, auch der Farbenreiz noch erkennen; den es, da es noch unberührt war, in hohem Grade gehabt haben muß. Das reich blaue Gewand der Maria auf dem tiefen aber noch leuchtenden Braungrün der Bäume, das gedämpfte Grün von Joseph's Kleid auf der Luft, das hellschimmernde Chromgelb und Orange der darüber geworfenen Draperie, dazu der durchsichtige Glanz des Fleisches machen noch immer, wenn auch bei etwas gestörtem Einklang, eine herrliche Wirkung.

Gehören schon jene drei Altarbilder, auf dem Höhepunkte von Correggio's Schaffen entstanden, zu den besten Leistungen des Cinquecento: so übertrifft sie doch noch die Madonna des heil. Hieronymus. Ein Werk, darin sich die lauterste Anmuth mit einer wahrhaft hinreißenden malerischen Wirkung verbindet, und eines der größten Meisterwerke, welches die Malerei, die bildende Kunst überhaupt aufzuweisen haben. Es befindet sich jetzt ebenfalls in der Galerie zu Parma.

Bestellt war das Bild schon 1523 von einer Donna Briseide Colla von Parma, der Wittwe eines Orazio Bergonzi, um den Preis

von 400 Lire imperiali. So viel besagt wenigstens ein Bericht, der sich nach dem Zeugniß von älteren Schriftstellern im Archiv der Kirche S. Antonio Abbate zu Parma befand. Freilich war schon zu Tiraboschi's Zeiten das Schriftstück verschwunden und nicht mehr aufzutreiben; daher wir als Bürgschaft für die Existenz und Aechtheit desselben nur jenes Zeugniß haben. Doch ist kein Grund an der so bestimmten Aussage und an ihren Einzelheiten zu zweifeln. Weiterhin meldete der Bericht noch, daß die Dame, da sie an dem fertigen Werke großes Gefallen fand, dem Maler noch verschiedene Geschenke machte, die seinem Wunsche zufolge in zwei Wagen Reißbündeln, einigen Scheffeln Getreide und einem Schwein bestanden. Diese Nachricht bezeugt die Eingeschränktheit der bürgerlichen Verhältnisse, darin wenn auch keineswegs arm Correggio lebte. Ihm genügte eine solche materielle Zugabe zum ausbedungenen Lohn für eine der schönsten Arbeiten, zu einer Zeit, wo die hervorragenden Künstler, auch den Großen und Vornehmen gegenüber, eine angesehene und bevorzugte Stellung einnahmen. Uebrigens war der für das Gemälde ausgemachte Preis nicht gering; Tiraboschi berechnet ihn auf 80 Goldscudi, da damals 5 Lire auf einen Scudo gingen, was auch zum Anschlag der Zahlungen stimmt, welche Correggio für seine Fresken in S. Giovanni und im Dome empfing. Jene Summe ist fast das doppelte derjenigen, welche für Die Nacht gezahlt wurde, und gehörte schon zu den höheren Preisen, welche der Meister mit seinen Tafelbildern erzielte.

Die Zeit, da Correggio die schon 1523 an ihn ergangene Bestellung ausführte, läßt sich nur annähernd und auch dies nicht mit Bestimmtheit angeben. In seiner Ausgabe des Vasari berichtete Bottari, daß sich in Privatbesitz ein Entwurf des Gemäldes vom Jahre 1524 befinde, woraus sich also annehmen ließe, daß dieses nicht viel später entstanden sei; doch ist die Angabe sonst nicht verbürgt und bleibt daher zweifelhaft. Pungileoni vermuthet, daß das Bild etwa 1526 gemalt sei, weiß aber keine Gründe dafür anzuführen. Als die

Dame Colla am 5. April 1528 über ihr Eigenthum verfügte, vermachte sie die Tafel der genannten Kirche S. Antonio Abbate, für welche sie wol von Anfang an als ein Votivbild bestimmt gewesen und in der sie wahrscheinlich schon vor jenem Datum ihren Platz gefunden hatte. Sie wird also spätestens im Anfang des Jahres 1528 vollendet und, da nach jenem Schriftstücke der Meister sechs Monate damit zugebracht, spätestens im Jahre 1527 begonnen worden sein. Da sie aber zu den Werken der allerbesten Zeit Correggio's, welche mit 1525 etwa beginnt, in jeder Beziehung zählt und die Madonna des heil. Sebastian noch übertrifft, so glaube ich sie auch aus diesem Grunde in jene Zeit, in die Jahre 1527—1528 setzen zu müssen. Zudem wird Briseide jene Verfügung getroffen haben, bald nachdem das Bild in der Kirche aufgestellt gewesen, und dieses gleich nach der Vollendung dahin gebracht worden sein [182]).

Unter einem an Baumzweigen zeltartig ausgespannten rothen Tuche sitzt in blühender Landschaft Maria (lebensgroße Figur), das nackte Christkind im Arme. Zu ihrer Linken in halb kniender Stellung Magdalena, an das Kind, dessen Händchen in ihrem Haare spielt, sich anschmiegend, das Haupt auf seinen Fuß herabgeneigt, den sie leicht mit der Hand stützt, wie um ihn zu küssen; hinter ihr ein Knabe am Salbgefäß riechend. Auf der anderen Seite der Jungfrau und dem Kinde zugewendet der heil. Hieronymus, eine kräftige Gestalt mit langem Barte, nur mit einem um die Lenden geschlungenen Tuche bekleidet, in der Linken ein Buch haltend, das ein zwischen ihm und der Madonna hervorsehender Engel ebenfalls erfaßt hat und worauf der Christusknabe deutet.

Man sieht, die Erfindung ist unbedeutend, die Komposition ziemlich einfach und nur in der Bewegung eigenthümlich. Und doch ist dieses Bild, selbst mit den ersten Meisterwerken von Rafael und

---

182) Die Geschichte des Bildes s. Verzeichniß a) No. 14.

Michelangelo gemessen, immer von durchgreifender und tief fesselnder Wirkung. Besonders diesem Werke gegenüber spricht Annibale Caracci in seinem Briefe an Lodovico seine hohe Bewunderung des Correggio aus; indem er es mit der heil. Caecilia des Rafael vergleicht, die er kurz vorher gesehen hatte, findet er den Paulus auf diesem Gemälde, der ihm zuerst als ein Wunder erschienen sei, neben jenem „schönen Greise", dem heil. Hieronymus, geradezu hölzern und hart. Denn dieser sei groß und anmuthig zugleich, und darauf komme es an. Das ist freilich über das Maß hinausgegangen; diesem Hieronymus fehlt doch Manches von dem feierlichen Ernst männlicher Würde, der seine Größe ausmachen soll, Charakter und Haltung streifen schon an's Zopfige oder vielmehr man merkt das Vorbild, das in den heftig erregten und aufgebauschten Heiligen der Barockmaler vergröbert wiederkehrt. Der Hieronymus ist eigentlich das Schwächste an dem Bilde. Für Annibale machte unzweifelhaft die Flüssigkeit der Glieder, die Mannigfaltigkeit der Bewegung auch den Reiz dieser Gestalt aus, dann besonders die Meisterschaft, damit sie gemalt ist. Bemerkte doch schon Vasari, wie sehr dieser „mit staunenswerther Manier" gemalte Hieronymus von den Künstlern bewundert wurde. Allein indem Caracci diese Gestalt hervorhob, weil er auch in ihr das Leichte und Anmuthige der correggesken Art fand, war es doch eigentlich der Zauber des ganzen Bildes, der auf ihn wirkte. Und der ist in Wahrheit so groß, daß man der etwaigen Mängel gar nicht achten mag. Das darüber ausgegossene Licht, überall hindringend, auch die tiefen Schatten noch aufhellend, das Dunkel auflösend, die reichen Lokalfarben insbesondere der Gewänder glanzvoll (bisweilen fast mit übergroßer Kraft) heraushebend und doch wieder in den lichten schimmernden Ton des Ganzen überleitend: diese Lichtwirkung ist so gewaltig, von so wunderbarer Wahrheit, daß man dem Bilde mit vollem Rechte den Namen: „Der Tag" gegeben hat. Der volle klare Tag scheint aus ihm und zwar mit seinem schönsten Lichte; der Name würde

passen, auch wenn Correggio sein Gegenstück, Die Nacht, nicht gemalt hätte. Und die Wirkung ist diesmal um so größer, als von allen Werken des Meisters dieses das besterhaltene ist und uns den Zauber vergegenwärtigt, den seine Bilder in ihrem ursprünglichen Zustande gehabt haben.

Was aber den Eindruck vollendet, das ist der Einklang, darin mit diesem Lichte die Anmuth der weiblichen Figuren, des Christkindes und der Engel steht, auch vom Meister selber in keinem seiner Bilder übertroffen. Im Knäblein, das wie reitend auf Maria's Arm sitzt, volle Heiterkeit, kindlicher Uebermuth des Lebens in den lieblichen Formen, darauf das Helldunkel für sich schon ein zauberisches Spiel treibt; in der Maria der holdeste Ausdruck seliger Empfindung. Doch das Alles tritt zurück gegen den unsagbaren Liebreiz der Magdalena. Selbst wer von Rom kommt und noch die Sinne erfüllt hat von den großen Eindrücken, die er dort empfangen, von den mannigfaltigen Schöpfungen, welche dort auf ihrem günstigsten Boden und in ihrer höchsten Blüte die Malerei getrieben hat: der staunt vor diesem Bilde, tief ergriffen von der hinreißenden Anmuth dieser Gestalt. Und wessen Auge dabei unbefangen ist, der sagt sich: das ist die Blüte der Malerei, und Schöneres ist nie gemalt worden. Kein Bild des Cinquecento, auch die sixtinische Madonna nicht, hat diese eigenthümliche, zugleich tief anziehende und überwältigende Wirkung. Und vielleicht ist uns aus der Antike kein Erzeugniß griechischer Plastik von solcher Schönheit und solcher Vollendung erhalten, als hier auf ihrem Felde die Malerei, die Kunst der Neuzeit, erreicht hat. Wer da Bedenken hegen, vergleichen und erwägen wollte, daß hier weder die Tiefe Leonardo's, noch das harmonische Gleichmaß Rafael's, noch die Gewalt Michelangelo's sei, und diese Anmuth eine Schönheit kleinerer Art darstelle: dem ist für das wahre Wesen der Kunst das Auge verschlossen. Der begreift überhaupt nicht, daß in dieser lebenswarmen Mischung von Seele und Sinnlichkeit, in dieser von Licht und Ton

ganz verklärten Erscheinung die höchste Blüte des Malerischen liegt. Und wie überall, wo sie das Höchste erreicht, so ist auch hier die Kunst ganz eigenthümlich. Das Verhältniß Correggio's zur Antike werden wir später betrachten; allein schon hier erweist sich, daß er, obwol von derselben berührt, von ihren bestimmenden Einflüssen weit freier als die Florentiner und Römer geblieben ist. Seine Magdalena hat nichts mehr von der Antike, weder im Schnitt und Ausdruck des Kopfes, noch in der bewegten Haltung, noch in der Gewandung, die in breiten, voll herabwallenden Massen behandelt ist. Antik ist an ihr nur, wenn man das Wort im weiteren Sinne nimmt, das Freie, Flüssige der Gestaltung, die keine Härte zurückläßt, jedes Detail in das Leben der Form auflöst und frei von jedem Zwang der Realität doch den mächtigen Zug der Natur hat. Modern aber im besten Sinne ist diese wie hingegossene Gestalt, mit dem langwallenden, ihrem Nacken sich anschmeichelnden Haar von zauberischem Blond, voll Liebe und Reiz an das Christkind sich schmiegend, im Angesicht stille Lebensfreude und ein träumerisches Versenktsein in das Glück dieser Stunde. Wie dabei die ganze Figur im Lichte schwebt und selber leuchtet, wie erst dadurch die Wirkung sich vollendet, das läßt sich nicht beschreiben.

Als die Blüte der Malerei ist übrigens diese Magdalena schon früher angesehen worden. So sagt Mengs: „Obgleich das ganze Gemälde wunderbar ist, so übertrifft doch der Kopf der Magdalena alles Uebrige an Schönheit, und wol läßt sich sagen, daß wer ihn nicht gesehen hat, nicht weiß, wie weit die Kunst der Malerei es bringen kann". Nach seiner eklektischen Art findet er dann darin alle eigenthümlichen Vorzüge des Rafael, des Tizian, des Giorgione, des Van Dyck, Guido Reni und Paolo Veronese — obwol mit einer solchen Mischung natürlich nichts gethan wäre —, außerdem aber jene Zartheit und Anmuth, „welche allein der große Correggio besitzt und die kein Anderer jemals nachzuahmen vermocht hat". Und wie De Brosses vor der Nacht, so rief Algarotti vor der Magdalena aus: „Verzeihe mir der Geist Ra-

fael's, wenn ich vor dieser Malerei ihm die Treue breche und versucht bin dem Correggio zuzuflüstern: „Du allein entzückst mich". In diesem Jahrhundert hat es schon der Engländer Wilkie, einer der begabtesten Maler der Zeit und ein tüchtiger Kenner, ausgesprochen: „Die Magdalena ist als Charakter, Farbe und Ausdruck das Vollkommenste nicht bloß von Correggio's Werken, sondern von der Malerei überhaupt".

Nicht unwesentlich trägt zu dem Eindruck des Ganzen die vollendete Ausführung bei, die Freiheit und Meisterschaft der dem Maler eigenen Behandlung. Sehr richtig hat in dieser Hinsicht Mengs das Werk beurtheilt: kein anderes Gemälde zeige neben einer solchen Impastirung und einem so starken Auftrag eine solche Durchsichtigkeit sowie diese Feinheit und Mannigfaltigkeit der Halbtöne; zugleich seien die Farben wie ineinander verschmolzen. Diese gleichmäßige und doch nicht geglättete Behandlung, in den hellen Fleischtönen dünner, in den tiefen Lokalfarben stärker impastirt, welche, überall saftig und breit, das Ganze wie in Einem Gusse vollendet, nirgends an materielle Hülfsmittel, noch an technische Fertigkeit erinnert und doch durchweg ihren eigenen Charakter und die volle Freiheit der Hand bewahrt: sie zeigt uns in Correggio die italienische Malerei auf ihrer höchsten Stufe. Hier beherrscht sie alle Mittel und erhöht mit deren Handhabung, mit der Art des Vortrags den Zauber der malerischen Wirkung, ohne über die künstlerische Grenze hinaus den falschen Reiz der Virtuosität zu haben.

Ich schließe hier noch die übrigen Werke Correggio's aus der heiligen Sage an, über deren Entstehungszeit wir keinerlei Kunde und kaum eine Vermuthung haben. Zunächst die Madonna des heil. Georg, jetzt in der Dresdner Galerie [183]). Bestellt war das Bild (nach Vasari und Tiraboschi) von der Brüderschaft San Pietro Mar-

183) Verzeichniß a) No. 15.

tire in Modena, in deren Kirche es bis 1649 verblieb. Damit stimmt auch, daß darauf der heil. Petrus Martyr als Vermittler für die Gemeinde dargestellt ist. Falsch jedenfalls ist, daß, wie man bisweilen angegeben findet, die Tafel für die Pfarrkirche S. Giorgio di Rio bei Correggio bestimmt gewesen sei. Pungileoni hält für wahrscheinlich, daß sie 1531 oder 1532 gemalt worden, weil nach einem Bericht in der Chronik des Lancilotto die Brüderschaft in jenem Zeitraume „ihre Schule" (was damals Oratorium bedeutete) malen ließ. Doch ist diese Vermuthung ebenso wenig beglaubigt, als jene Ueberlieferung, der zufolge S. Georg das Bildniß des Correggio und die übrigen Heiligen die seiner Kinder sein sollten. Letzteres schon deßhalb unmöglich, weil es in Widerspruch steht mit dem, was wir Näheres von seiner Familie wissen.

Das Bild ist diesmal, feierlicher als sonst bei Correggio, in einer architektonischen Einfassung angeordnet, in einer hallenartigen Kapelle von reichen Renaissance-Formen, welche dem Grunde zu durch den rundbogigen Eingang eine heitere sonnige Landschaft hereinsehen läßt. Diese Einrahmung soll mit der gemalten Architektur der umgebenden Mauer im Zusammenhang gestanden haben (zufolge Mengs, nach einer im Besitze Mariette's befindlichen Handzeichnung), so daß das Bild in diese bauliche Umgebung täuschend wie an seinen Platz eingefügt schien. Maria sitzt mit dem Kinde, in starker Verkürzung aus der Untensicht, auf einem hohen Throne, dessen reich ornamentirtes Postament allein sichtbar ist, derart daß sie in der Mitte des geöffneten Bogens von der hellen Luft des Grundes sich abhebt. Ihr zur Seite stehen zu Füßen des Thrones links im Vordergrunde der Ritter Georg in schimmernder Rüstung, die seine kräftigen Formen hervorhebt, das eine Bein auf den Kopf des Drachen gestützt, hinter ihm Petrus Martyr, der Jungfrau zugewendet und auf die Gemeinde hinausweisend; rechts im Vordergrunde der jugendliche Johannes der Täufer, nur mit dem Fell bekleidet, hinter ihm der

greise Geminian, im Begriff von den Schultern eines Engelknaben das Modell der Kirche zu nehmen, darnach das nackte Christkind begehrend seine Aermchen streckt. Die fröhlichen Engel oder Genien sind diesmal ganz auf die Erde verwiesen. Ihrer zwei sind vorn am Sockel des Postaments, neben dem heil. Georg, unter Scherz und Jubel damit beschäftigt, einem Dritten den Riesenhelm des Ritters aufzusetzen, während ein Vierter, ganz im Vordergrunde und in der Mitte, Anstrengungen macht dessen Schwert zu ziehen. Aehnlich spielen die Putten mit den Waffen des macedonischen Königs auf der schönen Darstellung der Hochzeit Alexander's mit Roxane in der Villa Farnese zu Rom; was hier Sodoma als heitere Episode dem antiken Stoffe beifügte, das gestattete sich Correggio ohne Weiteres mit dem heiligen Gegenstande. Indessen ganz wollte dieser seine lustigen Kinder auch in der Höhe nicht missen; er brachte deren zwei plastisch an, als wenn sie aus Stein wären, oben in den Ecken der Architektur, als Träger des Kuppelansatzes, der mit einem Flechtband, mit Blättern und Früchten darüber, verziert ist; auch vor den Genien selbst spannen sich Blumenfestons von Bogen zu Bogen. Seinen alten Erinnerungen aus der Schule des Mantegna scheint der Maler diesen heiteren plastischen und architektonischen Schmuck entnommen zu haben. Eine solche Geniusstatue ist auch an dem Postament des Thrones sichtbar. Gar anmuthig verbindet sich so mit dem Leben sein ornamentaler Widerschein in der Architektur, und das Ganze erhält einen reichen festlichen Charakter, wie er sonst Correggio's Altartafeln, bei ihrer idyllischen landschaftlichen Umgebung, nicht eigen ist. Auch im Uebrigen hat das Bild, sowol durch die Anordnung als durch das Vorwalten der männlichen Charaktere, eine bei dem Meister seltene Feierlichkeit.

Uebrigens hat es durch Restauration gelitten und, wenn ihm auch die leuchtende Wirkung geblieben ist, doch viel von der harmonischen Ruhe des Tons verloren, die es sicher ursprünglich hatte. Schon deßhalb läßt

sich in die schrankenlose Bewunderung, welche neuerdings diesem Werke Correggio's zumeist zu Theil geworden, nicht unbedingt einstimmen. Zudem fehlt den Männergestalten, die hier eine so große Rolle spielen, das Beseelende eines tieferen Lebensinhaltes, der stille ahnungsvolle Ernst, den wir von solchen Figuren in diesem Momente ihres idealen Daseins erwarten. Die Schönheit, welche sie je nach den Bedingungen ihrer verschiedenen Lebensalter kennzeichnet, ist von einer gewissen Gleichgültigkeit nicht freizusprechen: zwischen der Gemeinde und der Madonna sollen sie die Vermittler bilden, allein es bewegt sie nur eine äußerliche Theilnahme, und von ihrem heiligen Beruf scheinen sie nur mäßig ergriffen. Hier verräth sich deutlich, welch kühles Verhältniß Correggio zu den christlichen Stoffen und ihrem religiösen Inhalte einnahm; ein Zug, auf den wir zurückkommen werden. In anderen Altartafeln des Meisters ist er insofern weniger fühlbar, als er in ihnen die Erscheinung der Madonna zwischen den Heiligen wie einen allgemein-menschlichen Vorgang in idealer Welt behandelte und dabei unbefangen die höchste Anmuth des weiblichen Wesens zu schildern vermochte. Hier aber treten die Männercharaktere bedeutsam hervor, und doch fehlt ihnen innerliche Bedeutung. An sich ist der heil. Georg von einer edlen männlichen Anmuth; aber dem harmlosen Ausdruck, der schönen siegbewußten Stellung läßt sich weiter nichts abgewinnen. Am meisten fällt Johannes auf, eben erst zum Jüngling reifend, von fast weiblicher Weichheit und Rundung der Glieder und sinnlichem Schmelze des Fleisches; fast lockend sehen die schwellenden Formen des Schenkels aus dem lose umgehängten, pelzgefütterten, rothbraunen Gewand. — Von ächtem Reiz sind dagegen wieder die spielenden Genienknaben, sowol der lose Uebermuth der kleinen Waffenträger als der mehr ruhig gehaltene Putto mit der Kirche, ein Geschöpf von der lieblichsten Natürlichkeit. Diese Putti machten, wie Scannelli berichtet, das Entzücken des Guido Reni aus. Als ihn zu Bologna in seiner Werkstatt Modeneser Herren aufsuchten,

da frug er, ob jene Putten groß geworden wären und sich noch auf jener Tafel des S. Pietro Martire befänden, wo er sie gelassen habe; denn lebendig und von beseeltem Fleisch seien sie ihm erschienen, so daß er kaum glauben könnte, sie seien Kinder geblieben, und er sich gerne auf's Neue davon überzeugen möchte. Außerdem ist auf ihren zarten Körpern das Spiel des Helldunkels, der lichten Schatten und Halbtöne vom größten Zauber; wie vergeistigt ist das Leben des Fleisches in diesem feinen Hauch des Lichtes. — Sehr anmuthig ist auch das seitwärts geneigte mädchenhafte Haupt der Maria, wenngleich die Verkürzung eine seltsame Schwellung einzelner Formen herbeigeführt hat. Ihrer Gestalt ist übrigens die Verkürzung nicht förderlich gewesen; ihre Kniee berühren den Oberkörper, und so richtig dies von unten gesehen ist, im Bilde erwarten wir diese Wirkung nicht und gewöhnen uns schwer an den Schein einer solchen Verschiebung.

Endlich besitzt die Dresdner Gallerie noch die berühmte kleine Magdalena, ein Bildchen, von dessen erster Bestimmung sich keinerlei Kunde erhalten hat. Pungileoni vermuthet, daß es eines der letzten Werke des Meisters sei und in das Jahr 1533 falle, bringt aber dafür keinen Beweis bei; doch macht die Sicherheit, die fertige Meisterschaft der Behandlung wahrscheinlich, daß es aus der spätern Zeit von Correggio's Schaffen stamme. Es befand sich lange im Besitze der Herzoge von Modena und wurde von diesen als ein kostbares Gut gehütet und in hohen Ehren gehalten, daher es wol so vortrefflich erhalten ist [184]). Das kleine Gemälde, das manche Kenner nicht anstanden für das Meisterwerk des Künstlers zu erklären, zeichnet sich sowol durch die Anmuth der Darstellung als den Schmelz der Behandlung und die feine Vollendung aus. Mengs sagt von ihm, daß es alle Schönheiten in sich schließe, „die sich in der Malerei nur denken lassen, durch den Fleiß, damit es ausgeführt ist, durch die Im-

---

[184]) Ueber alte Kopien und die Geschichte des Bildes s. Verzeichniß a) No. 28.

pastirung, die Weichheit, die Anmuth und das Verständniß des Helldunkels;" und endlich „sind die anderen Bilder Correggio's vorzüglich, so ist dieses wunderbar". Die schöne Büßerin liegt mit aufgelöstem goldigen Haar in einer Höhle unter dunkelem Laubwerk, ganz eingeschlossen von heimlicher Stille; mit dem einen gebogenen Arm stützt sie das Haupt, der andere umfaßt das Buch, das auf dem Boden liegt und darin sie liest, mit sinnend träumerischem Ausdruck in dem etwas gesenkten Gesichte. Fast die ganze Gestalt umhüllt ein tiefblaues, dunkelleuchtendes Gewand; nur die reizenden Füße sehen hervor und die üppige Brust, welche das Buch fast berührt, mit den glänzenden Armen. Von der feinsten Wirkung ist das schimmernde, aus der dunkeln Umgebung zart sich hebende Fleisch, insbesondere der milde Schein des Angesichtes, das im Halbschatten liegend von dem Widerschein erleuchtet wird, der vom Arme und dem Buche ausgeht. Von Reue und Schmerz ist in den höchst anmuthigen Zügen wenig zu spüren; vielmehr hat ein still glückliches Ausruhen, dem sich höchstens die leise träumerische Wehmuth der Einsamkeit beimischt, diese Glieder gelöst und die Seele zu sinnender Betrachtung gesammelt. Eine Schönheit, die wol nur für eine Weile auf die Welt verzichtet hat und deren Zauber in dieser Abgeschiedenheit und ahnungsvollen Stille der Natur um so stärker wirkt, als er unbewußt erscheint. Nichts ist versäumt der Erscheinung den höchsten Reiz zu geben, alles Einzelne vollendet, wie denn Mengs die Darstellung der Haare nicht genug bewundern konnte; die Behandlung satt und leuchtend, tief und klar zugleich wie Emailmalerei. Das Bildchen ist auf Kupfer; und zwar sei, wie Einige behauptet haben, die Fläche vergoldet oder versilbert (?) gewesen, um der Färbung eine größere Durchsichtigkeit und höhere Leuchtkraft zu geben. Ein Verfahren, das der Maler auch sonst noch angewendet haben soll [185]).

---

[185]) Die Romantiker waren es, welche an der Wende unseres Jahrhunderts in dieser Gestalt die hinreißende Wirkung der Malerei Correggio's gleichsam auf's

Neben der Madonna entsprach insbesondere die liebliche Figur der Magdalena dem Talente des Meisters. Der leise sinnliche Zug, der ihrer reizvollen Erscheinung auch in der Buße noch beigemischt ist,

---

Neue entdeckten, als jene Zeit — mit fast leidenschaftlichem Rückschlag gegen das Rokoko — an dem streng und kühl verstandenen Muster der Antike und in einer einseitig „klassischen" Kunstbetrachtung nach einem neuen Ideale suchte. Die Romantiker, das muß man ihnen lassen, damals, als sie noch nicht christlich und nicht kirchlich waren, wußten das Schöne zu fassen, wo sie es fanden; und ihnen entsprach die vollendete Schönheit unseres Meisters um so mehr, als sie mit dem unumwundenen Schein eines vollen wenngleich geklärten sinnlichen Lebens den geheimen Neigungen des romantischen Geistes entgegenkam. Vollends die Magdalena. Die Beschreibung, welche von dem Gemälde W. Schlegel gibt, der sich auf solche Schilderungen etwas zu gute that, sowie das Sonett, das er beifügt, wird man noch heutzutage mit Interesse lesen und etwas von dem Zauber des Bildes darin wiederfinden. In dem Gespräch „Die Gemälde" (Athenäum, Berlin 1799, II. 92) heißt es:

„Correggio hat ihr (der Magdalena) nicht Anmuth allein gegeben: nein, sie ist die eigentlich schöne Seele, die der zufällige Irrthum früher Jugendzeit nicht hat entstellen können. Unbekümmert liegt sie im tiefen Gebüsch, wahrhaft einsam, keine andre Gegenwart ahndend, als den Gegenstand ihrer ernstlichen Betrachtungen. — Sie ruht geradezu auf dem Leibe; das Licht fällt von der Linken auf ihr blondes Haupt, jedoch nicht blendend: sie ist ganz wie in der Obhut sanfter Schatten. Mit dem rechten Arm stützt sie den Kopf, die Hand greift in das weiche Haar, das um sie herausquillt, der kleine Finger ist ein wenig darin umgebogen, die andern sieht man nicht; jener thut die zarteste Wirkung. Sie weiß nichts davon, sie gedenkt ihrer Reize nicht mehr. Wie sie sich zum Buche herabneigt, das sie ganz natürlich im andern Arm hält und es mit der Hand oben umfaßt, werden ihre niedergeschlagenen vollen Augenlider und langen Wimpern beschattet; man glaubt die Spur von Thränen in dem dunklen Rande zu erblicken. Sie hat geweint, heiß wie ein Kind, das von bitterm Schmerz überwältigt wurde, und nun anfängt sich ebenso kindlich zu beruhigen. Darauf deutet auch der holdselige Mund; es ist eine Bewegung darin, die in Frieden übergeht. Wie rein und verschmolzen sind die übrigen Züge und das edle Oval des Antlitzes! Rechts wallen die schönen Haare in ihrer Fülle herunter. Schultern und Arme sind bis zum Busen unbedeckt, aber wie sittsam! Das dunkelblaue Gewand geht über den Kopf, daß eben ein schmaler Streif davon sichtbar wird, und ist von hinten herum, unter den Armen hin, leicht bis zu den Füßen zusammengeschlagen. Ein bescheidner Umriß den Rücken hinab zeichnet sich in den dunklen Hintergrund, die weißen Füße erhellen die grüne Finsterniß ein wenig. Wie sanft der Boden sie zu tragen scheint! Sie kann nicht anders liegen, es ist nichts zurecht gemachtes an der ganzen Gestalt, nicht der leiseste Anspruch".

verbunden mit der tiefen Erregung des Seelenlebens, welche diese Gestalt kennzeichnet, gibt ihr überhaupt einen vorwiegend malerischen

---

Das Sonett:

In unbewahrter Jugend frischer Blüthe
Riß Magdalenen ihre Schönheit hin;
Den edlen Geist berückt ein weicher Sinn,
Daß sie in ungeweihten Flammen glühte.

Sie hört den Heiland und die ernste Güte,
Die aus ihm spricht, wird ihres Heils Beginn.
Zu seinen Füßen sinkt die Sünderin,
Mit tief zerriss'nem schmachtenden Gemüthe.

Entblößt vom Schmucke liebt sie nun, allein,
Den Arm gelehnt an blaß geweinte Wangen,
Betrachtungen der Buße nachzuhangen.

Ja, fromme Huldin! flieh in Wüsteneyn,
Verbirg der Welt den Anblick Deiner Schmerzen:
Denn sonst bethört noch Deine Reu die Herzen.

Man kann nicht läugnen, daß diese Verse die Stimmung des Bildes wiedergeben, wenn auch nach romantischer Weise W. Schlegel mehr vergangenen Schmerz in die schöne Büßerin hineindichtet, als der Maler sehen läßt. — Auch die Madonnen des heil. Georg und des heil. Sebastian sowie die Nacht berührt das Gespräch, und hier bekundet W. Schlegel ein richtiges Verständniß für den Reiz, den die Bilder insbesondere durch das Licht haben. Freilich geht ihm, wie er selbst bekennt und die Zeit es mit sich brachte, die tiefere Kenntniß und Schätzung der malerischen Behandlung ab. Die Wirkung des Kontrastes in der Nacht sagte ihm besonders zu. Er bemerkt: „So scheint mir in seiner Nacht das Licht ganz einzig gemacht, um die Armuth und Einfalt der umgebenden Gegenstände wunderbar zu erleuchten". Auch hier sucht er die Stimmung in einem Sonett wiederzugeben:

Christi Geburt.

Mein süßes Kindlein, wüßt' ich Dein zu pflegen!
Ich bin noch matt, doch ruh' am Busen warm;
Die Nacht ist dunkel, klein die Hütt' und arm:
Sie mußten Dich in diese Krippe legen.

So sprach Maria; draußen rief's dagegen:
Laßt uns hinein, wir wollen keinen Harm!
Uns wies hieher der Engel froher Schwarm,
Verkündigend den neugebornen Segen.

Das Dach empfängt sie, und ein göttlich Licht,
Wie um ihn her die frommen Hirten treten,
Entstrahlt des Heilands kleinem Angesicht.

Sie stehn, sie schaun, sie jubeln, preisen, beten;
Der Jungfrau mütterliche Seel' erfüllt
Sich mit dem Gotte, den ihr Schooß enthüllt.

Charakter, und kein Meister hat diesen so vollendet zum Ausdruck zu bringen gewußt, als Correggio. Bekanntlich spielt die Magdalena namentlich in der Malerei des 17. Jahrhunderts eine große Rolle; in der ganzen Anzahl der schönen Büßerinnen dieser Zeit lassen sich die Einflüsse der correggesken Anschauung verfolgen.

Auch hat der Meister selber die Magdalena öfters dargestellt. In der Madonna des heil. Hieronymus bezeichnet, wie wir gesehen, diese Figur gerade die höchste Blüte seiner Kunst; im Noli me tangere, im Ecce Homo und in der Kreuzabnahme findet sie sich gleichfalls. Allein auch als selbständigen Gegenstand des Bildes hat er sie sonst noch behandelt, wenn gleich einige dieser nun verschollenen Magdalenen ihm fälschlich zugeschrieben worden [186]. Von einer — die also sicher sein Werk war — berichtet die schon genannte Veronica Gambara in einem Briefe vom 3. September 1528 an Beatrice d'Este von Mantua: „Ich würde glauben, mich gegen Eure Herrlichkeit zu verfehlen, wenn ich nicht Einiges über das Meisterwerk der Malerei mittheilte, das unser Antonio Allegri eben jetzt vollendet hat, da ich weiß, daß Eure Herrlichkeit, die sich vortrefflich auf solche Dinge versteht, daran Freude haben wird. Das Bild stellt die Magdalena in der Wüste vor, in eine düstere Höhle geflüchtet, um Buße zu thun: sie knieet von der rechten Seite, mit verschränkten zum Himmel erhobenen Händen, um Vergebung für ihre Sünden zu erflehen; ihre schöne Haltung, der Ausdruck des edlen lebhaften Schmerzes, ihr höchst reizendes Gesicht machen sie bewundernswerth, so daß jeder erstaunt wer

---

Bemerkenswerth ist noch, daß damals W. Schlegel den Werth der heiligen Stoffe für den Künstler treffend geschätzt hat. Er betrachtete es als einen unendlichen Vortheil „einen bestimmten mythischen Kreis zu haben", und „die göttlichen Personen des Glaubens" hatten ihm zu jener Zeit keine weitere Bedeutung als „schöne freie Dichtung" für den Maler und Poeten zu sein — was sie im Grunde für Correggio auch nur waren. Später lauteten bekanntlich die romantischen Ansichten ganz anders.

[186]) Verzeichniß b) No. 97—99.

sie erblickt. In diesem Werk hat er alles Erhabene der Kunst, darin er großer Meister ist, ausgesprochen". Hier also eine Magdalena in der Bewegtheit ihres tief erschütterten Gemüthes. Dies übrigens die einzige Nachricht, welche uns von dem Werke erhalten ist; es ist verschollen. Denn eine Magdalena in ähnlicher Anordnung und Stellung, welche neben ächten Werken des Meisters und ebenfalls ihm zugeschrieben aus der Sammlung des Herzogs von Bracciano (Livio Odescalchi) zu Rom in die Galerie Orleans überging und jetzt meines Wissens gleichfalls verschollen ist, war jedenfalls unächt und zeigt schon im Stiche einen der Weise Correggio's nur verwandten Charakter [187].

Der Brief ist ein interessantes Zeugniß für die Theilnahme, welche die Arbeiten und Erfolge des Künstlers auch bei seinen Herren in der Heimat fanden. Das Bild war wol in Parma gemalt, wo sich der Meister zur Ausmalung der Domkuppel im Jahre 1528 befand, Veronica aber verweilte damals, bevor sie nach Bologna ging, noch in Correggio. Daß diese Magdalena für sie gemalt gewesen, ist nach dem Wortlaut des Briefes nicht anzunehmen. Ueber die persönlichen Beziehungen des Meisters zu der begabten Frau, die ihrerzeit neben der Vittoria Colonna als Dichterin „fast den Männern" gleich gestellt wurde, fehlt leider jede beglaubigte Kunde. Daß er vielleicht in seiner Jugend einige Räume ihres Palastes mit Malereien geschmückt habe, aber diese Vermuthung in keiner Weise sich erhärten läßt, ist schon früher erwähnt. Später scheint er kaum für sie beschäftigt gewesen zu sein, auch fand sich in dem Inventar, das nach ihrem Tode von ihrer Hinterlassenschaft ausgestellt wurde, kein Werk von seiner Hand angeführt. Doch werden wir bald sehen, daß sie ihm höchst wahrscheinlich einige bedeutende Aufträge verschaffte, welche in die letzten Jahre seines Lebens fallen: ein Beweis, daß wenigstens ihr Interesse an dem „großen Meister" tief und nachhaltig und sie mit ihm in einer gewissen Berührung geblieben war.

---

[187] Verzeichniß b) No. 97.

Neuntes Kapitel.

Rückkehr in die Heimat und neue Thätigkeit.

Letzte Erlebnisse in Parma. Tod der Gattin. Rückkehr nach Correggio (1530). — Beziehungen zur Fürstin Veronica Gambara und zum Hofe von Mantua. — Die Bestellung für Kaiser Karl V.

Neben den religiösen Stoffen hat Correggio öfters und namentlich in seiner spätern Zeit mythologische Vorwürfe behandelt, wie er ja damit auch seine Laufbahn in Parma begonnen hatte, Gemälde, in denen sich seine Eigenthümlichkeit und Meisterschaft nicht minder kennzeichnen. Doch ehe wir uns damit beschäftigen, haben wir einen Blick auf seine letzten Lebensjahre und Schicksale zu werfen, denen die Hauptwerke dieser Gattung der Zeit nach sehr nahe stehen.

Es scheint, daß Correggio, nachdem er seine Malerei in der Domkuppel zum größeren Theil vollendet hatte, des Aufenthaltes in Parma überdrüssig zu werden begann. Zweierlei mag daran Schuld gewesen sein: die kühle Aufnahme jenes Werkes seitens der Parmesaner und namentlich der Tod seiner Frau. Jene boshafte Vergleichung mit einem Froschgericht ist wie bemerkt sicher ein Märchen gewesen. Allein daß das Domkapitel aus was für Gründen immer an jener Arbeit Manches auszusetzen wußte, das erhellt fast unzweifelhaft aus einem Briefe des Malers Bernardino Gatti, genannt Sojaro, der, ein Zeitgenosse Allegri's, von Manchen für seinen Schüler gehalten wird,

jedenfalls aber in seiner Manier gemalt hat. Gatti, von der Brüderschaft der Marienkirche, der sogenannten Steccata in Parma, aufgefordert in der letzteren Malereien auszuführen, besorgte von Seiten der Besteller allerhand Willkür und übertriebene Ansprüche und suchte sich dagegen zu schützen, indem er in dem Briefe an Einen derselben Namens Damiano Cocconi daran erinnerte, wie viel Herbes und Ungerechtes hinsichtlich der Fresken im Dome dem Correggio zugefügt worden. Daß es zwischen diesem und seinen Auftraggebern zu Mißhelligkeiten gekommen, war also stadtbekannt.

Einerlei nun, ob dies Verhältniß durch eine tadelnde Kritik der nahezu vollendeten Kuppel von Seiten des Domkapitels oder etwa durch Differenzen hinsichtlich der weiteren Ausführung getrübt war: die Lust an der Arbeit war dem Meister jedenfalls verdorben. Mit der Ausmalung der Kuppel war erst die Hälfte ungefähr der von ihm übernommenen Arbeit gethan; auf die andere Hälfte scheint er aus freien Stücken und eigenem Antrieb verzichtet zu haben. Denn die Geistlichen schienen noch wie früher bemerkt zu hoffen, daß er sich zur Fortsetzung der Malerei verstehen würde, da sie den Anspruch auf 140 Lire Entschädigung, den sie wegen eines kleinen an der Kuppel noch fehlenden Stückes Arbeit zu haben meinten, erst nach seinem Tode erhoben. Nicht einmal die Malerei in der Kuppel hatte also Correggio ganz vollenden wollen, obwol so wenig fehlte, daß sich der Mangel oder die fremde beendigende Hand nicht erkennen lassen. In seiner Natur lag ein solches Abspringen sicher nicht, alle seine Werke scheinen wie in einem Gusse vollendet und sind auf das Sorgsamste durchgeführt. Die Dombestellung muß ihm gründlich verleidet gewesen sein. Und da ihm Lomazzo nachrühmt, daß er gegen Tadel durchaus nicht empfindlich gewesen, so müssen die geistlichen Herren, um ihn so weit zu bringen, arg an ihm genergelt haben. Dazu mochte dann freilich kommen, daß die Parmesaner dieser neuen Malerei wenig abzugewinnen wußten. Parma nahm an der großen Kunstbewegung,

welche damals dem Leben in den italienischen Hauptstädten und selbst in kleineren Orten einen so entschiedenen Charakter aufprägte, nur geringen Antheil, und seine Bewohner waren in der Empfänglichkeit für das Künstlerische sicher zurückgeblieben. Die Stumpfsinnigkeit, welche an ihnen Annibale Caracci am Ende des 16. Jahrhunderts rügte, mochte von altem Datum und schon unserem Meister fühlbar gewesen sein. Wir haben gesehen, daß er zu Parma seit Anfang der zwanziger Jahre in immer steigendem Ansehen stand; allein diese Anerkennung muß man sich auf die kunstverständigen und kunstliebenden Kreise beschränkt denken. Schien doch die Menge, als 1580 Annibale an seinen Vetter jene von der Bewunderung des Meisters erfüllten Briefe schrieb, von diesem kaum noch Kunde zu haben; einem Untergange gleich erschien ja dem Annibale sein Schicksal in diesem Lande, „wo er nicht gekannt war" und das vorher der Briefsteller „alles guten Geschmackes baar" nennt. Das waren nicht bloß Nachklänge der Sage, sondern bestimmte Eindrücke, darin sich Caracci nicht täuschen konnte. Zwar bewies uns die Madonna della Scala, daß das Ansehen Correggio's auch in weitere Kreise gedrungen war. Allein von seiner Kunst und Meisterschaft verstand die Masse der Parmesaner gewiß nicht viel; zu dem kühnen, jubelnd gedrängten Gestaltenheer der Domkuppel mag sie erst rathlos und offenen Mundes, dann nergelnd und schmälend aufgeschaut haben. War dem so und hatte zudem eine Art Rückschlag in der allgemeinen Werthschätzung stattgefunden: so ist begreiflich, daß der Meister, der Arbeit im Dome überdrüssig, auch dem ferneren Aufenthalte in Parma abgeneigt war.

Diesen aber mochte ihn mehr noch der Tod seiner Gattin verleidet haben, der gegen Ende der zwanziger Jahre, wahrscheinlich bald nach 1528 und in Parma eintrat. Daß sie in der ersten Hälfte des Jahres 1528 noch lebte, ergibt sich aus zwei Urkunden vom 20. und 22. März, darin sie noch unter den Lebenden angeführt ist. Zugleich

erhellt daraus, daß das Ehepaar nach wie vor seinen Wohnsitz in Parma hatte; in jenen Urkunden vertritt Pellegrino, der Vater unseres Antonio, in der Heimat Correggio die Interessen von dessen Frau Hieronyma. Der Prozeß, den diese mit ihren Verwandten führte, war nicht lange vorher durch Vergleich geschlichtet worden, und nun trat in jenem ersten Dokumente vom 20. März die Gegenpartei gegen Bezahlung noch einige Morgen Landes ab. Auch dies ein Zeugniß für den steigenden Wolstand der Familie. Von der Hieronyma aber ist seitdem nirgends mehr die Rede, und da von ihrem Tode in den Kirchenbüchern von Correggio keine Spur sich findet, spricht auch dies für ihr Ableben in Parma, und zwar vor 1530.

Denn noch vor Schluß dieses Jahres, kaum nachdem er für seine Bemalung der Domkuppel die zweite Zahlungsrate erhalten, scheint unser Meister nach Correggio zurückgekehrt zu sein, um dort sich wieder anzusiedeln und den Rest seines Lebens zu verbringen. Offenbar hatte im Mai jenes Jahres die Rückkehr noch nicht stattgefunden; denn am 13. Mai 1530 vermiethete der Vater Pellegrino, augenscheinlich für den abwesenden Sohn, ein im Borgo Nuovo bei der Kirche S. Francesco gelegenes Haus, das bei der Schlichtung des Prozesses wahrscheinlich an die Gattin Antonio's gefallen war, um jährlich 12 Lire an die Eheleute Giovanni und Lucia Merlini (wol Verwandte der Frau). Schon am 29. November 1530 kaufte aber Antonio selbst in der Heimat ein Grundstück von der Lucrezia Pusterla von Mantua, der Wittwe eines Giovanni Cattania von Correggio, um 195 Scudi und 10 Soldi. Es waren wol die Ersparnisse seiner Arbeiten zu Parma, und insbesondere der neuesten im Dome, welche er auf diese Weise als sicheren Erwerb und Vermögenszuwachs anlegte. Im Februar 1531 befand er sich wieder in Parma, aber nur vorübergehend, um mit den Bauvorstehern des Doms eine nicht näher bezeichnete Angelegenheit zu ordnen. 1532 finden wir ihn in Cor-

reggio zweimal als Zeugen aufgeführt, den 26. Oktober und 28. Dezember; ebenso 1533 den 7. und 15. Januar. Am 8. September 1533 kaufte er dann von Neuem einige Acker Landes. Am 24. Januar 1534 endlich wurde ihm die Ehre zu Theil Zeuge bei der Ausstellung der Mitgift von 20,000 Goldscudi zu sein, welche Clara von Correggio, die Tochter des Gian-Francesco, des damaligen Herrn des Ländchens, zu ihrer Vermälung mit Ippolito Gambara erhielt.

Diese Reihe von Zeugnissen bestätigt, daß seit Ende des Jahres 1530 Correggio von Neuem seinen Aufenthalt in der Heimat genommen hatte. Wahrscheinlich wohnte er dort im eigenen Hause, welches wol das vom Oheim ererbte war. Wenigstens verkaufte sein Sohn Pomponio im Dezember 1550 um den damals nicht unbeträchtlichen Preis von 109 Goldscudi ein Haus, das in der alten Vorstadt, im Borgo Vecchio lag und auf das Freie hinaussehend einerseits an die Stadtmauer andrerseits an die „öffentliche Straße" grenzte, in der Gegend, welche zu Tiraboschi's Zeiten »Le cà rotte« hieß. Es ist anzunehmen, daß Pomponio das Haus vom Vater geerbt und dieser darin gewohnt hatte, während das der Gattin zugefallene Haus wol vermiethet blieb. Denn daß Pomponio selber, den wir als schlechten Wirthschafter noch kennen lernen werden jenes Haus gekauft, ist kaum wahrscheinlich. Der Künstler, der also damals zwei Häuser sowie verschiedene Grundstücke besaß, lebte offenbar in guten Verhältnissen.

Als Correggio diese neue Uebersiedelung bewerkstelligte, war er noch bei jungen Jahren, im besten Mannesalter; und dennoch sieht diese Heimkehr in das kleine Landstädtchen einer Abkehr von der Welt gleich, einem Rückzug aus dem größeren Wirkungskreise, den er in Parma gefunden hatte. Wer mag entscheiden, ob ihn Mißmuth über die letzten Erlebnisse daselbst, Widerwille gegen die äußeren Schwierigkeiten, die mit umfassenden Aufträgen immer verbunden sind, ob ihn vielmehr die Trauer um die verlorene Gattin und sein genügsamer Sinn so früh in die Heimath zurücktrieben? Haben wir doch nicht

einmal Kenntniß von seinem körperlichen Befinden, von der Widerstandskraft seiner physischen Natur; um wie viel weniger noch vom Wechsel seiner Gemüthszustände, seiner inneren Stimmungen. Wol aber ist uns aus den Umrißlinien seines Lebens und dem Charakter seiner Arbeiten klar geworden, daß er, darin ganz ungleich seinen ebenbürtigen Genossen, den Leonardo, Rafael und Michelangelo, nicht in's Weite und Große hinausstrebte. Sondern ganz erfüllt von dem was er in engerem Umkreise zu schaffen vermochte und im Einklang damit, fand er sein Genügen an einem stillen, in heimlichen Grenzen eingefriedeten Dasein. Von seinem Naturell, seinem Gemüthe, wie es in den Werken sich offenbart, ist nicht denkbar, daß es in einem wenn auch mäßigen Bruch mit der Welt sich getrübt hätte. Er hatte gar nichts von dem in die Tiefe greifenden, bis zum Zwiespalt fortschreitenden Wesen des Michelangelo. Und mir scheint, dieses heitere Gleichmaß der Seele wird er sich immer mehr oder minder gewahrt, mit ihr auch in den Hemmnissen und Störungen des realen Lebens leicht sich zurechtgefunden haben. Eben deßhalb war es natürlich, daß er einer Lage auswich, die leicht Verdrießlichkeiten mit sich zog, und wieder einlenkte in den stilleren Fluß des Daseins, der ihm allein behaglich war und ihm in seiner Lust des Gestaltens den freien Gebrauch der Kräfte ließ. In Correggio fand er diese Ruhe wieder, die ihm Parma vielleicht nicht mehr gönnte. Und daß seine Schaffenskraft ungebrochen, daß sie noch den vollen frohen Zug hatte, der ihre besten Erzeugnisse kennzeichnet, daß beweisen überzeugend jene Werke, welche wir in diese letzten Jahre zu setzen allen Grund haben. Nicht minder deutlich bekunden sie die heiterste Lebensauffassung dessen der sie hervorbrachte, seine unbefangene Hingabe an eine Natur, deren glückliche Sinnlichkeit schmerz- und kampflos und eben deßhalb ideal ist.

Auch seine Arbeitslust wie seine Arbeitskraft waren ungeschwächt, unverkümmert. Zwar eine größere Anzahl von Werken scheint in den letzten vier oder fünf Jahren vor seinem Tode nicht entstanden zu sein;

was ja ohnedem bei der Sorgfalt, mit der er alle Gemälde vollendete, auch seine staunenswerthe Meisterschaft in Anschlag gebracht, nicht möglich war. Allein zugegeben, daß in seine frühere Zeit eine reichere Thätigkeit fällt, so bezeugen doch die Werke dieser letzten Periode, wie vortrefflich er die neugewonnene Muße für neue künstlerische Aufgaben zu benutzen verstand.

Nur von zweien dieser Werke haben wir nähere Kunde über Entstehung und Anlaß. Entweder noch in Parma, kurz bevor er es verließ, oder in Correggio bald nach der Heimkehr muß er sie gemalt haben. Diese allerdings weit gegriffene Zeitbestimmung läßt sich aus den Nachrichten entnehmen, die über die Gelegenheit ihrer Entstehung überliefert sind und große Wahrscheinlichkeit für sich haben. Vasari erzählt: „Unter anderen von seinen Werken sind zwei Gemälde, welche er in Mantua für den Herzog Federigo II. fertigte, der sie dem Kaiser schicken wollte: eines solchen Fürsten wahrlich würdige Dinge.“ Diese Notiz hatte Vasari wahrscheinlich von Giulio Romano, der bekanntlich vom Herzoge viel beschäftigt, lange in Mantua sich aufhielt; sie erscheint daher glaubwürdig. Mengs bemerkt dazu, Vasari berichte, daß der Herzog die beiden Gemälde dem Kaiser Karl V. bei Gelegenheit seiner Krönung im Jahre 1530 zum Geschenk machen wollte. Diese nähere Bestimmung findet sich bei Vasari nicht; sie ist ihm von Mengs untergeschoben. Allein erfunden war sie von Mengs auch nicht; sie beruhte vielmehr auf einer seit lange umlaufenden Ueberlieferung. Dieselbe meldete auch, daß Giulio Romano, als es sich darum handelte, für ein solches Ehrengeschenk einen tüchtigen Meister zu finden, unseren Antonio dem Herzoge empfohlen habe. Zweifelhaft bleibt, ob gerade zur Krönungsfeier die Bilder dem Kaiser bestimmt gewesen. Pungileoni setzt sie vielmehr später, in das Jahr 1532 und nimmt also an, daß sie nachträglich, etwa als Erinnerung an den Mantuaner Aufenthalt des Kaisers, diesem von Federigo II. übergeben worden wären. In der That ist wenig wahrscheinlich, daß die Gemälde so

rechtzeitig hätten bestellt werden können, um gerade zur Krönung einzutreffen, und glaubhafter ist, daß erst gelegentlich oder in Folge derselben Correggio seinen Auftrag erhielt. Oder vielmehr — in Folge der Erhebung zur Herzogswürde, mit welcher Federigo, der immer treu zum Kaiser gehalten hatte, am 8. April 1530 nach der Krönung bekleidet wurde. Als dann Karl V. Mantua im Jahre 1532 wieder besuchte, mag er die Bilder dort zuerst, ehe sie ihm nach Deutschland geschickt wurden, gesehen haben. Daß sie aber überhaupt für den Kaiser bestimmt waren, dafür spricht auch ihr Verbleib; wir finden sie im 16. Jahrhundert in Madrid in der Sammlung eines Mannes, der als Günstling Philipps II. zum spanischen Hofe in den nächsten Beziehungen stand [188]).

Eines noch scheint mir in jener Erzählung bedenklich: des Giulio Romano Empfehlung und Vermittlung. Bei seiner Schnellfertigkeit traute sich dieser gewiß Alles selbst zu; weßhalb sollte er eine jedenfalls dankbare und rühmliche, vielleicht auch folgenreiche Aufgabe einem Anderen zuwenden? Das konnte ihm ohnedem einen Nebenbuhler zur Seite bringen, der ihm in Mantua gefährlich zu werden vermochte. Auch stand ja der Herzog mit den Venezianern, insbesondere mit Tizian — von dem er just im Jahre 1531 zwei Bilder erhielt [189]) — in mannigfacher Verbindung, und sollte es Giulio nicht sein, so lag es nahe sich an Einen von Jenen zu wenden. Weßhalb kam man gerade auf Correggio, der, seitdem er als Jüngling Mantua verlassen, allen Anzeichen nach weder zu dem Hofe der Gonzaga noch zu der Stadt selber Beziehungen hatte? Ich komme auf eine Vermuthung, welche mir die Bestellung natürlich zu erklären scheint.

---

188) Vergl. das Verzeichniß a) No. 33 und No. 34.

189) Eine Magdalena und einen Hieronymus, wie aus des Herzogs eigenen Briefen an den Meister aus demselben Jahre hervorgeht. Auch noch in den Jahren 1535 und 1539 stand er mit Tizian in Briefwechsel, um weitere Bilder von ihm zu erhalten: S. Carlo d'Arco a. a. O. II. 112 f.

Veronica Gambara stand mit den Damen des Hauses Este, deren zwei als Gemalinnen der Gonzaga an den Mantuaner Hof kamen, in freundschaftlichem Verkehr und Briefwechsel; ein Zeugniß dafür haben wir in jenem Schreiben vom 3. September 1528 an Beatrice d'Este gefunden, darin Veronica über das neueste Werk des Meisters ausführlich berichtet. Einen noch lebhafteren Antheil als Beatrice nahm Isabella von Este, welche seit 1490 an Gianfrancesco III. von Mantua vermält und Federigo's II. Mutter war, an künstlerischen Dingen. In ihrer Sammlung befanden sich nicht nur kostbare Skulpturen des Alterthums sowie der neueren Zeit, sondern auch Malereien der besten Meister ihrer Epoche; darunter zwei Werke von Correggio, von denen noch die Rede sein wird. Wie sehr überhaupt Isabella schon frühzeitig thätig war, sich Bilder von den hervorragenden zeitgenössischen Künstlern zu verschaffen, haben wir früher gesehen; daß dann später die befreundete Gambara sie auf Correggio aufmerksam machte, läßt sich fast mit Sicherheit annehmen. Am Mantuaner Hofe war also der Meister auf diesem Umwege doch bekannt geworden. Unter diesen Verhältnissen und bei der Bewunderung, welche Veronica für Correggio an den Tag legt, bei dem Stolze, damit sie ihn „den Unsrigen" nennt, liegt der Gedanke sehr nahe, daß durch ihre Vermittlung vom Herren von Mantua der Meister jene Aufträge erhielt. Wir wissen, daß sie 1529 und noch einen Theil des Jahres 1530 in Bologna sich aufgehalten; ihr Bruder Uberto war Statthalter daselbst, von Clemens VII. zu dieser Stelle berufen. Es heißt auch, sie habe sich nach Bologna begeben, um der Krönung Karl's V. dort beizuwohnen; jedenfalls stand sie diesem nicht ferne, da ihr anderer Bruder Brunoro Kammerherr und General im Dienste des Kaisers war. In Bologna war ihr Haus der Sammelplatz hervorragender Männer, insbesondere der Literatur; es war eine Akademie, erzählt ein jüngerer Zeitgenosse [190]),

---

[190]) Rinaldo Corso in der schon angeführten Lebensskizze der Fürstin.

wo sich jeden Tag die Bembo, Capello, Molza und Mauro, und wer immer von berühmten Männern von ganz Europa dem kaiserlichen und päpstlichen Hofe gefolgt war, sich einfanden, um mit ihr Fragen von hohem Interesse zu besprechen. Ihr Haus war der Mittelpunkt des geistigen Lebens und wol auch eine Art Hof für die fürstlichen Gäste. Kein Zweifel, daß sie hier schon mit Karl V. zusammengetroffen. Allein mehr noch; der Kaiser scheint ihr zugesagt zu haben auf seiner Rückreise nach Deutschland bei ihr in Correggio sich aufzuhalten. In der That berichtet Tiraboschi nach älteren Quellen [191]), daß Veronica, nach der Heimat zurückgekehrt, dort Karl V. auf seiner Durchreise (Ende März 1530) bei sich empfangen und bewirthet habe; er soll zwei Tage geblieben sein. Was freilich sonst noch erzählt wird, daß nämlich die Fürstin, nachdem sie jene Zusage erhalten, flugs nach Hause gereist sei und den Palast außerhalb der Stadt, der Karl V. beherbergen sollte, durch Correggio mit Malereien habe schmücken lassen, hat sich uns früher schon als baare Fabel erwiesen. Auch das scheint unverbürgt — Tiraboschi wenigstens weiß nichts davon — daß der Kaiser im Jahre 1532 seinen Besuch bei Veronica wiederholt habe und diesmal einige Tage länger geblieben sei; ein zweiter Besuch, an den sich allerlei Vermuthungen anknüpfen ließen über ein Zusammentreffen unseres Meisters mit dem Kaiser und über Bestellungen, welche jener am Ende seiner Laufbahn von dem großen Fürsten noch erhalten —, wenn er nur erwiesen wäre.

Während jenes ersten Besuches, der nicht zweifelhaft ist, war Correggio gar nicht in der Heimat. Allein recht wol wäre denkbar, daß Veronica, sei es jetzt sei es schon in Bologna, die Aufmerksamkeit des hohen Gastes auf den einheimischen Künstler gelenkt hätte und in Folge dessen den Herzog Federigo bedeuten lassen konnte, daß dem Kaiser zwei Bilder von Correggio besonders genehm sein würden. Diese Vermu-

---

191) Storia della Letteratura Italiana. Modena 1786. VIII. III. 48.

thung hat gewiß viel für sich. Doch wie es sich damit auch verhalten meg: daß Veronica jene Bestellung dem Meister verschafft oder sie wenigstens angeregt habe, ist jedenfalls weit wahrscheinlicher, als daß es Giulio Romano gethan. Ob dann durch ihre Vermittlung noch andere Bilder Correggio's an den Kaiser gelangt seien, ist eine Frage, die sich wol aufwerfen aber nicht beantworten läßt; es fehlt uns darüber jedwede Nachricht. Auch von einem näheren Verkehr zwischen der (um neun Jahre älteren) fürstlichen Wittwe und dem Künstler wissen wir wie gesagt nichts, wenn wir gleich manche Anhaltspunkte gefunden, welche auf die dauernde Gunst der Fürstin schließen lassen. Wir müssen es daher den Feuilletonisten der Kunstgeschichte überlassen, hier ein Verhältniß auszumalen dem etwa ähnlich, das Michelangelo zu Vittoria Colonna hatte. Nur ist zu bemerken, daß eine vertrauliche Beziehung bei der eingezogenen und wie es scheint schüchternen Art des Correggio höchst unwahrscheinlich ist.

Auch für Isabella Gonzaga scheint Correggio zwei Bilder gemalt zu haben; und zwar vermuthlich nachdem er jene Bestellung des Federigo schon ausgeführt hatte. Sie sind in einem Inventare von Kunstgegenständen, welche Isabella von Este Marchesa von Mantua besaß, verzeichnet: dasselbe mag um die Mitte des 16. Jahrhunderts entworfen sein[192]. Da die Marchesa den 13. Februar 1539, wenige Jahre nach dem Tode Correggio's starb, so ist anzunehmen, daß sie die Gemälde noch von ihm selber erworben habe; auch ist wahrscheinlich, daß diese, welche nach dem Ausdruck des Verzeichnisses „über der Thüre" angebracht waren, zur dekorativen Ausstattung des Gemachs gehörten.

Ferner werden in einem Inventar der Kunstschätze der Herzöge von Mantua (aus der Erbschaft des Herzogs Ferdinand), das im Jahre 1627 angefertigt ist, mehrere Malereien, darunter auch mythologische, von Correggio angeführt[193]. Doch daraus folgern zu

[192]) S. Carlo d'Arco a. a. O. II. 134 f.
[193]) Ebenda II. 153—171.

wollen, daß auch diese vom Meister selber für die Gonzaga bestimmt gewesen, wäre ganz willkürlich. Denn nicht das Mindeste berechtigt uns anzunehmen, daß sie aus der Hand des Malers sofort nach Mantua gekommen wären. Bis zu den Jahren 1628—1630, wo die Sammlung der Gonzaga sich auflöste und zerstreut wurde, sind diese allezeit bemüht gewesen, den Schatz von Kunstwerken, den sie schon besaßen, fortwährend zu mehren. Jene Bilder Correggio's können daher später erworben sein; und, da jene Bestellung ausgenommen, über nähere Beziehungen des Malers zu dem Hofe der Gonzaga keinerlei Nachricht, keine Anekdote, keine Ueberlieferung sich findet, so ist auch nicht wahrscheinlich, daß Correggio in direktem Auftrage weiter für den Hof beschäftigt gewesen.

Alles spricht dagegen, daß er in die Nähe des Herzogs gekommen, in jenen Jahren zu Mantua selbst sich aufgehalten habe. In den Mantuaner Archiven und Denkwürdigkeiten, welche über diese Zeit nicht unergiebig sind, findet sich keine Notiz über ihn. Pungileoni bemühte sich vergeblich für ein näheres Verhältniß des Meisters zu Mantua in den Jahren 1530—1532 in den dortigen Urkunden Beweise aufzutreiben; die Nachforschungen, welche Pasquale Coddè für ihn machte, blieben fruchtlos. Auch diejenigen über Correggio's Aufenthalt zu Mantua in den Jahren 1511—1513 waren ohne Erfolg gewesen; allein für diesen sprachen, wie wir gesehen, innere und äußere Gründe, während gegen seine in jenen späteren Jahren wiederholte Anwesenheit daselbst sich alle Anzeichen erklären. Zwar will dann Pungileoni selbst im Geheimarchiv von Mantua in einem Ausgabebuch von 1538 zwei auf »Antonio da Corezo« bezügliche Stellen gefunden haben, die er mit unserem Meister in Zusammenhang bringt. Allein diese tragen das Datum von 1537, ohne auf eine frühere Zeit zurückzuweisen, und sprechen jedenfalls, da ja unser Meister schon 1534 starb, von einem anderen Antonio da Correggio; wahrscheinlich von Antonio Bernieri, der, wie aus einem Schreiben der Veronica

Gambara von 1537 hervorgeht, an diese von Pietro Aretino empfohlen war und vielleicht gleichfalls durch diese Vermittelung nach Mantua gelangte. Auch in Mantua selber ist meines Wissens über irgend eine Beziehung des Meisters zur Stadt in dieser späteren Zeit nicht das Geringste überliefert; keiner der älteren oder neueren Schriftsteller spricht davon. Kein Zweifel, Correggio hat für den Herzog Federigo gearbeitet; aber weder wurde er zu dem Fürsten berufen, der Giulio Romano wie einen Freund hielt und mit Tizian in Briefwechsel stand, noch scheint er aus anderem Anlaß wieder nach Mantua gekommen zu sein. Nachdem er von Parma heimgekehrt, blieb und lebte er ruhig in Correggio, um es nicht mehr zu verlassen. In Mantua hatte er seine Laufbahn begonnen, am Ende derselben ward ihm für den Herrn des Landes jener rühmliche Auftrag. Allein damit war, so viel sich sehen läßt, der ganze Verkehr auch abgethan, den er mit großen Herren und Fürsten hatte.

Was jene für Karl V. bestimmten Gemälde darstellten und welcher Art sie waren, das werden wir sehen, indem wir nun die mythologischen Werke des Meisters im Zusammenhange betrachten. Unter ihnen werden wir solche finden, die an sich von großem Reiz und seltenem künstlerischen Werth zugleich als eigenthümliche Werke des Meisters von Bedeutung sind, außerdem aber durch die merkwürdigen Schicksale, welche sie erfahren haben, ein besonderes Interesse bieten.

Zehntes Kapitel.

Die mythologischen Gemälde.

Jupiter und Antiope. — Schule des Amor. — Zwei Darstellungen des Ganymed. — Jo. — Leda. — Danae. — Die Tugend und das Laster.

Von den mythologischen Malereien, welche dem Meister zugeschrieben werden, ist zuvörderst, wie früher der Apollo und Marsyas, eine zweite auszuscheiden, welche lang für sein Werk gegolten hat, obwol sie auch schon früher ihrem wahren Urheber öfters zugewiesen wurde. Es ist dies der bekannte bogenschnitzende Amor, ein Bild das sich in vielen Wiederholungen findet, dessen Original aber das Belvedere zu Wien besitzt. Unzweifelhaft ein Werk des Parmigianino, von dessen Cupido schon Vasari spricht. Eastlake vermuthet zwar, daß wenigstens die Erfindung dem Correggio angehöre, da die Auffassung und der Charakter der Gestalt dem Meister entspreche [194]). Allein dies ist für jene Annahme, der sonst Alles widerstreitet, kein ausreichender Grund; wo sich Parmigianino seinem Meister enger anschließt, da haben natürlich seine Figuren ein diesem verwandtes Ansehen [195]).

Die Entstehungszeit der dem Correggio wirklich angehörenden Gemälde der mythologischen Gattung zu bestimmen ist um so schwerer,

---

194) Materials etc. II. 238.
195) Verzeichniß b) No. 41.

als für dieselben, jene an Karl V. gelangten Bilder abgerechnet, alle äußeren geschichtlichen Anhaltspunkte fehlen. Sie befanden sich zur Mehrzahl — wenn man diese beiden hinzuzählt — im Besitze der Gonzaga von Mantua; doch waren sie wie bemerkt ursprünglich nur zum Theile für diese bestimmt. Für wen aber Correggio sonst diese weltlichen Darstellungen malte, ist nicht einmal zu vermuthen; über diesen Punkt wissen wir schlechterdings Nichts. Höchstens läßt sich hieher die dürftige und unbestimmte Notiz des Vasari ziehen, daß Correggio „gleicherweise Bilder und andere Malereien innerhalb der Lombardei für viele Herren fertigte". Der Biograph hatte vorher von des Meisters kirchlichen Bildern in Parma gesprochen, und an jene Bemerkung knüpft er gleich die andere von der Bestellung des Herzogs. Möglich daher, daß er unter den «altre pitture«, den anderen Malereien, weltliche Gemälde in der Art der für Karl V. bestimmten verstand. Da der Strich von Mantua bis Parma mit zur Lombardei gezählt wurde und der Meister im Umkreise seiner Thätigkeit zu einem nicht gewöhnlichen Ansehen gekommen war, liegt in der Angabe Vasari's nichts Unglaubwürdiges.

Läßt uns also hier die Geschichte des Meisters ohne Auskunft: so ist andrerseits aus dem eigenen Charakter der Bilder ihre Entstehungszeit kaum auch nur annähernd zu bestimmen. Wir haben gesehen, wie frühzeitig Correggio zur Meisterschaft gereift und ausgebildet war; und sobald er diese erlangt hatte, lassen sich bei ihm eigentlich nicht, wie bei anderen großen Malern, bestimmte Stile oder Manieren verfolgen. Nachdem er die erste Periode — diejenige der Madonna des heil. Franziskus — hinter sich hatte, jene Jugendzeit, da sich unter den Einflüssen bestimmter Meister seine Eigenthümlichkeit Bahn brach: tritt auch sofort in den ersten Bildern der zweiten sein Charakter ausgeprägt zu Tage. Und dem ist er ohne Wanken treu geblieben. Ein deutlicher Unterschied läßt sich innerhalb dieser zweiten Periode höchstens in der Behandlung des Kolorits wahrneh-

men; und auch dieser ist ein solcher nicht, der eine neue entschiedene Abtrennung begründete. Nach den erhaltenen Werken zu schließen, deren Zeit ungefähr anzugeben möglich ist, scheint nämlich, daß Correggio bis zum Jahre 1524 etwa, also bis zur Vollendung der Malereien in S. Giovanni, in der Färbung des Fleisches (wie überhaupt) einen wärmeren in's Glühende gesteigerten Lokalton hat, dagegen seitdem die Wärme und Lokalfarbe des Fleisches immer mehr in ein feines Lichtgrau abtönt und auflöst, das den farbigen Schein in die schimmernde Hülle einer mild durchleuchteten Luft hereinnimmt. Immer mehr wirkt nun der Zauber des Helldunkels an sich, der die Farbe vergeistigt und gleichsam verzehrt. Außerdem läßt sich noch von manchen der späteren Werke sagen, daß sie eine größere Freiheit ungewöhnlicher Bewegung zeigen; allein von allen gilt das nicht, da ja der Gegenstand den Charakter der Bewegtheit mitbestimmt. Indessen ist in einigen der Bilder, welche wir noch zu betrachten haben, zwar keine heftige Bewegung, aber eine solche, welche den geheimsten Momenten der Natur abgelauscht ist und daher zu ihrer Darstellung die vollste Sicherheit in der Beherrschung der Formen voraussetzt. Dies zusammengenommen mit jenem Unterschied des Lichttons und der zunehmenden Auflösung der Lokalfarbe kann vielleicht mit einigem Recht dazu dienen, die Zeit der Bilder wenigstens annähernd zu bestimmen.

Demzufolge wäre von den mythologischen Malereien das unter der Bezeichnung Jupiter und Antiope bekannte Bild in der Galerie des Louvre zu Paris zuerst zu setzen. Es befand sich 1627 in der Sammlung der Herzöge von Mantua[196]. Ueber seine Entstehungszeit und ursprüngliche Bestimmung fehlt jede Nachricht. Die Vermuthung Pungileoni's, es sei in jener Zeit gemalt, als sich Correggio nach Beginn seiner Malereien in S. Giovanni des Krieges halber von Parma wieder entfernt habe, also im Jahre 1521, ist ohne

---

196) S. die Geschichte des Bildes Verzeichniß a) No. 29.

jede geschichtliche Grundlage. Dennoch mag das Bild ungefähr in diese Zeit fallen. Es hat wie schon die Vermälung der heil. Katharina im Louvre, die wol dem Jahre 1518 zuzuweisen ist (s. S. 107), den warmen in vollem Lichte glühenden Fleischton und mag nur, ausgezeichnet durch eine breitere Fülle des Lichts und die vollendete Sicherheit der Behandlung, einige Jahre später entstanden sein. Auch jene Bezeichnung des Gegenstandes beruht auf keiner historischen Ueberlieferung; erst neuerdings ist jener Name aufgekommen. Es galt früher einfach für eine schlafende Venus; in dem Inventar der Gonzaga von 1627 ist es als „Venus und schlafender Cupido und ein Satyr" bezeichnet. In der That ist nicht wahrscheinlich, daß Correggio die Sage der Antiope und in dem Satyr den verwandelten Zeus als bacchischen Walddämonen habe darstellen wollen. Vielmehr zeigt der Bogen in der Hand des schlafenden Weibes einfach eine Waldnymphe an, die im heimlichen Dickicht von der Jagd auszuruhen scheint, und die Gegenwart des ebenfalls schlafenden kleinen Genius, des Amors, erklärt sich bei Correggio ganz von selbst. Zum Verständniß des Bildes ist jedenfalls jene Sage vollkommen überflüssig und eher ein Hinderniß. Wir haben früher schon gesehen, daß der Meister um die eigenthümliche Bedeutung der mythologischen Gestalten — die er meistens wol auch nicht kannte — sich wenig kümmerte und ihre Schönheit frei benutzte, um seine sinnlich heitere Anschauung eines in's Ideale erhobenen Naturlebens zum Ausdruck zu bringen. Das Bild erklärt sich ganz von selbst und fordert nicht im Mindesten heraus an bestimmte Figuren der griechischen Sage zu denken.

Die süße Ruhe des Schlafes ist vielleicht nie anziehender geschildert worden. In einem warm durchleuchteten Walddunkel liegt die Nymphe auf ansteigendem Boden, völlig nackt, die üppigen Glieder in der natürlichsten Ruhe nachlässig gelöst, den einen Arm über das zurückgelehnte Haupt gelegt. Voll ergießt sich das Licht über die breiten Flächen des Körpers, der von einem blauen unter dem Rücken

liegenden Tuche schimmernd sich abhebt; nur auf dem Haupte mit dem Arme spielt im Helldunkel ein Halbschatten, darin der Ausdruck des Lebens, der stillen Bewegung des Athmens noch gesteigert erscheint. Neben ihr liegt beflügelt der lieblichste Amor, tief in Schlaf so natürlich versunken, wie nur ein Kind es vermag. Auf der anderen Seite, mehr in das Dunkel des Waldschattens zurücktretend, ein bockfüßiger Satyr, ein märchenhaftes Wesen und doch Fleisch und Blut, vor dem Baumstamme her, daran die Nymphe ruht, das Gewand emporhebend, das er eben, um der vollen Nacktheit ihres Körpers sich zu freuen, zurückgezogen zu haben scheint. Rings eine jener bezaubernden Waldlandschaften mit Durchblick in eine leuchtende Ferne, wie sie einzig in ihrer Art der Meister zu malen verstand, von großem Zuschnitt der Formen, tief leuchtendem Laub und mit dem vollen Hauch der Natur. Auch die Schatten in dem dunkleren Fleisch des Satyr warm und licht, die vollendet modellirten Glieder schwellend und sich rundend in den feinsten Uebergängen, die Formen von merkwürdiger Naturwahrheit, aber breit und groß gesehen. Hart streift der geschilderte Moment die Grenze des Anreizes zur sinnlichen Lust, und doch ist die Darstellung ganz frei davon; sie gibt die leuchtende Schönheit des nackten Leibes preis, ihrer unbewußt hingestreckt in der reinen Luft des Schlafes, und der Satyr vergegenwärtigt nur, wie werth solche Schönheit ist das frohe Auge zu betrachtendem Genuß zu fesseln. Eine Natur, die ganz Leben ist und doch die Begierde der Wirklichkeit von sich abhält. Unstreitig gehört das Bild in dieser mittleren Periode des Meisters zu seinen schönsten Werken.

Nicht viel später mag die Schule des Amor zu setzen sein, gegenwärtig in der Nationalgalerie zu London und ebenfalls im Inventar der Gonzaga von 1627 verzeichnet[197]. Auch über die Entstehungszeit und den ursprünglichen Besitzer dieses Bildes ist nicht das

---

[197] Verzeichniß a) No. 30.

Geringste bekannt. Doch ist an seiner Aechtheit nicht zu zweifeln, wenn auch in seinem jetzigen Zustande, da es durch Restaurationen sehr gelitten, die alte Schönheit nur noch theilweise zu erkennen ist. Das Gemälde stellt die Unterweisung des kleinen Amor durch Merkur vor im Beisein der Venus. Hier ist auch die Komposition, die Gruppirung, auf welche sonst Correggio weniger Gewicht legt — wir werden noch sehen weßhalb — von sehr anmuthiger Wirkung; umschlossen von schöner felsiger Landschaft, die nur in der äußersten Höhe etwas Himmel hereinblicken läßt, sind die drei gleich blühenden Gestalten in flüssigem Linienzuge zusammengehalten. Hier lag dem Meister die rythmische Anordnung nahe durch die fast gleiche Fläche, darauf sich die Figuren befinden. Der sitzende Merkur, zu dem neben ihm stehenden Amor geneigt, hilft dem Kleinen die Buchstaben des Papiers entziffern, das er in seinen Händchen hält; er ist gar eifrig diesmal, der geflügelte Liebesgott, und mit reizender Natürlichkeit spricht sich die ungewohnte Anstrengung aus in der kindlich unbeholfenen Haltung der zarten Glieder. Hart neben ihm, von vorn gesehen, den linken Arm auf einen Baumstamm gestützt, mit der rechten Hand fast schelmisch auf Amor deutend, leicht vorwärts gebeugt und den muthwilligen Blick auf den Beschauer gerichtet steht Venus, sie ebenfalls geflügelt. Anmuthig und leicht, die schlanken Glieder wie gelöst, ruht sie wenn gleich stehend in behaglicher Stimmung. Der bei schwellenden Formen doch feine Körperbau ist, ohne an die Antike zu erinnern, von großer Schönheit; weniger der Kopf, der mit seinem losen Ausdruck in eine mehr gewöhnliche Natur hinüberspielt. Wie willkürlich Correggio mit der Antike umging, bezeugen auf's Neue die Flügel der Göttin; daß sie in solcher Gestalt dem Alterthum gänzlich unbekannt war, wußte er sicher, so gut er wußte, daß es keine geflügelten Parzen gab, die er doch in S. Paolo dargestellt hatte. Sicher aber lag ihm fern seiner Venus mittelst der Schwingen, wie Einige gemeint haben, eine besondere Bedeutung zu geben oder gar die himmlische, Urania,

derart bezeichnen zu wollen. Ihm erhöhten die Flügel, in eine Märchenwelt hinüberdeutend, den Reiz der Erscheinung. Dergestalt Sinnlichkeit und Ideal, Natur und Fabelreich in künstlerischem Spiel zu verflechten, ist immer seine Art. Wie meisterhaft er zudem die Flügel dem menschlichen Körper anzupassen wußte, ist von jeher anerkannt worden; Mengs findet sie mit dem Fleische auf das Natürlichste vereinigt, wie wenn sie ein Glied des Leibes wären. Von dem geflügelten Amor führt Mengs ein ähnliches Wort seines früheren Besitzers, des Herzogs von Alba an: diese Flügel seien so schön ausgeführt, daß, wenn ein Kind mit Flügeln auf die Welt käme, es nicht anders sein könnte. Die drei Gestalten, völlig nackt (nur über ein kleines Stück Schenkel des Merkur legt sich ein Gewand), heben sich vom tiefen kräftigen Grün der Landschaft leuchtend und in blühender Färbung ab; und trotz der Beschädigungen des Bildes treten jetzt noch die Formen durch die Wirkungen des Lichts, der Schatten und Abtönungen wie zu plastischer Rundung heraus.

Eine andere Darstellung der Venus mit Amor, die Göttin, welche dem Knaben den Bogen genommen, darnach er vergeblich in die Höhe greift, dabei ein Satyr —, welche sich in mehrfachen Wiederholungen findet, wurde wenigstens der Erfindung nach dem Meister zugeschrieben, ohne daß man jemals das Original nachgewiesen hätte. Doch scheint auch die Zeichnung ihm nicht anzugehören, da sie höchstens einen ihm verwandten Charakter hat [198]).

Jene beiden Gemälde sind die einzigen weltlicher Gattung, die sich vor das Jahr 1530 setzen lassen und die überhaupt aus dem Zeitraume vor diesem Jahre bekannt sind. Es scheint, daß der Meister, seine Malereien in S. Paolo ausgenommen, erst in späterer Zeit zu mythologischen Darstellungen Muße und Gelegenheit gefunden. Vorher nahmen ihn hauptsächlich kirchliche Aufträge in Anspruch, wozu

---

198) S. das Verzeichniß der Werke b) No. 40.

auch seine kleineren Bilder biblischen Inhaltes für Privatleute zu zählen sind. Erst als er die Malereien in der Domkuppel zu Parma abzuschließen, die Stadt zu verlassen gedachte und vielleicht, überdrüssig der mönchischen und geistlichen Ansprüche und Einreden, der kirchlichen Kunst gerne für einige Zeit den Rücken kehrte: erst da scheint er, von einigen neuen Aufträgen begünstigt, der weltlichen Malerei mehr sich zugewendet zu haben. Daß er auch auf diesem Felde den Meister bewähren und seine Kraft eigenthümlich geltend machen würde, das ließ die Natur seines Talentes erwarten.

Unter diesen Malereien tritt, als sein Werk angesehen, ohne daß irgend eine ältere Nachricht darüber erhalten wäre, zweimal die Darstellung des vom Adler zum Olymp getragenen Ganymed auf. Was an diesem Vorwurf den Meister anzog, erräth sich leicht: hier war, den aufwärts schwebenden jugendlichen Körper, allenfalls auch die erwartenden Götter im Olymp, in kühner Verkürzung aus der Untensicht zu zeigen, natürliches Erforderniß. Correggio soll dieses Motiv in einem Gemach des Schlosses Rocca der Grafen Gonzaga di Novellara, wie man glaubt 1530, in Fresko behandelt haben. Diese Herren des kleinen Ländchens Novellara waren ein Seitenzweig der Mantuaner Gonzaga; Graf Alessandro I., der von 1515—1530 regierte hatte seit 1518 zur Gemalin eine Tochter des Giberto da Correggio, des Landesherrn unseres Meisters, die durch ihre gelehrte Bildung hervorragende Costanza, der das aufblühende Novellara nicht wenig zu verdanken hatte. Man sieht, die Möglichkeit einer nahen Beziehung der Fürstin zum Künstler ist gegeben; auch finden sich im Inventar der gräflichen Bildersammlung, das um 1600 ausgestellt sein mag, verschiedene Werke von Correggio angeführt, die freilich sämmtlich verschollen zu sein scheinen und deren Aechtheit daher unverbürgt ist[199]). Möglich aber ist recht wol, daß der Meister auch für diesen

199) Dieses Inventar, so weit es Werke von Correggio enthält, ist mitgetheilt von Martini a. a. O. S. 209.

kleinen Seitenzweig der Gonzaga beschäftigt gewesen und die Decke eines Saales in ihrem Schlosse ausgemalt hat[200]). Soweit das dorther stammende, noch erhaltene und in der Galerie von Modena jetzt aufbewahrte Medaillon in seinem verdorbenen Zustande den Künstler errathen läßt, könnte Correggio — vielleicht aber auch ein Schüler oder Nachfolger? — sein Urheber sein. Es ist eben jene Darstellung des vom Adler emporgetragenen Ganymed, der zu schlafen scheint und mit dem Oberkörper auf dem einen der ausgebreiteten Flügel ruht. Jupiter, auf Wolken sitzend, ist bereit den geraubten Jüngling aufzunehmen; zu seiner Linken mehr zurück zwei ganz jugendliche Göttinnen, gleichfalls auf Wolken sitzend und in anmuthiger Haltung dem Schauspiel zugewendet. Alle Figuren sind lebhaft bewegt, stark aus der Untensicht verkürzt und zeigen eine offenbare Verwandtschaft zu der Malerei der Domkuppel. Nur ist vom Detail zu wenig erhalten, um mit Sicherheit die Hand des Meisters erkennen zu können. Das Gleiche ist der Fall mit einem verkürzten Genienknabem, der ebenfalls von der Decke jenes Gemachs in Novellara abgenommen sich in der Galerie zu Modena befindet[201]).

Aehnlich in der Darstellung ist ein Oelgemälde mit dem entführten Ganymed, das die Galerie des Wiener Belvedere besitzt, doch ohne Jupiter und die Göttinnen. In freier Luft schwebt der Adler mit dem Jüngling; darunter eine schöne bergige Landschaft aus der Höhe gesehen, wo von einem Felsen aus der zurückgelassene Hund seinem geraubten Herrn ängstlich nachbellt. Das Bild gilt wol mit Recht für ein Werk Correggio's, obwol es, wie wir bei seiner Geschichte sehen werden, früh nach Spanien gekommen dort für einen Parmigianino angesehen wurde. Doch ist es weit weniger ansprechend

---

200) Es ist darüber eine eigene Schrift erschienen: Notice sur les Fresques trouvées dans la Salle du Casino nommé di Sopra propriété anciennement des Gonzagues Contes de Novellara. Par L. M. M. Livorno 1850.

201) Verzeichniß a) No. 38 a und No. 38 b.

als die übrigen Gemälde dieser Gattung. Die Virtuosität in der Darstellung der Form, in der Beherrschung der schwierigsten Bewegungen tritt hier als solche hervor; es fehlt der unbefangene Reiz, mit welchem sonst der Meister das bestimmte mythische Motiv zu einem Vorgang des Lebens überhaupt oder zur natürlichen Schönheit der Erscheinung erweitert. In der Behandlungsweise steht das Bild Der Io sehr nahe, von welcher gleich die Rede sein wird, und ist daher gleich dieser in die spätere Zeit des Meisters, nach oder kurz vor 1530 zu setzen. Ueber seine Entstehung haben wir keine Nachricht; wir wissen nur, daß es sammt Der Io aus Spanien in den Besitz des Kaisers Rudolf II. erst nach Prag und dann nach Wien gekommen. Unmöglich wäre nicht, daß schon Karl V. auch diese Gemälde sich verschafft habe, nachdem er an jenen, welche er vom Herzog von Mantua zum Geschenke erhalten, Gefallen gefunden; sie bilden mit diesen gleichsam einen kleinen Zyklus der Liebessagen Jupiters. Auch ist öfters wenigstens von Der Io behauptet worden, daß sie für den Kaiser bestimmt gewesen oder doch in seinen Besitz übergegangen sei. Irgend eine verlässige Kunde ist darüber nicht erhalten und es gebricht für jene Annahme, sowol was Den Ganymedes als Die Io betrifft, an einem bestimmten Anhaltspunkt. Beide können, bei den Wanderungen welche schon im 16. Jahrhundert manche von Correggio's Werken angetreten haben, ebenso gut auf anderem Wege nach Spanien und in die Sammlung des Antonio Perez, wo sie zuerst auftauchen, gekommen sein[202]. Beide scheinen übrigens, da sie ungefähr von gleicher Größe sind und wol in dieselbe Zeit fallen, Gegenstücke zu bilden. Doch ist die Verwandtschaft des Gegenstandes bei beiden nur eine äußerliche, und Die Io gehört ihrem ganzen Charakter nach vielmehr zu einer anderen Reihe von Bildern, die wir nun betrachten wollen.

---

[202]) Die Geschichte beider Bilder erzählt das Verzeichniß der Werke a) No. 31 und 32. Die Der Io ist namentlich verwickelt, weil öfters eine alte Kopie mit dem Original verwechselt worden.

Den dankbaren Stoff der Liebessagen Jupiters hat sich die Malerei der Renaissance nicht entgehen lassen; hier ließ sich die Schönheit jugendlicher Formen im höchsten Momente des Sinnenlebens schildern und doch zugleich verklären im idealen Schein der Mythe, in der reinen Luft eines der Wirklichkeit entrückten Götter- und Fabelreiches. Es liegt in der Natur der Malerei, an derartigen Stoffen ihre Meisterschaft zu üben, sobald sie das höchste Maß der ihr gegönnten Entwickelung erreicht hat. Denn hier vermag sie die höchste Kraft ihrer Darstellungsmittel zu bewähren, indem sie zugleich mit dem Reiz der Formen in tiefer Erregung, mit dem Ausdruck des gesteigerten leiblichen Lebens die läuternde Macht der Kunst zur Anschauung bringt. Hier liegt, was man auch dagegen sagen mag, nach einer Seite hin das letzte Ziel der Malerei, die höchste Ausbildung des Malerischen; ein Punkt der für die Würdigung unseres Meisters von der größten Bedeutung ist und der daher bei seiner Charakteristik wieder aufzunehmen ist. Diese letzte Entwickelung nimmt die Malerei insbesondere dann, wenn sie über die Vollendung der Form, welche sie schon erreicht hat, hinausstrebt und nicht mehr die Farbe bloß als Mittel benutzt diese zu beleben, sondern umgekehrt die Form in der Färbung, im Elemente des Tons, als dem höchsten Ausdrucksmittel für die Erregtheit und die Fülle des Lebens, aufgehen läßt. Daher haben neben Correggio und anderen lombardischen Meistern namentlich die Venezianer diese Gattung ausgebildet, obwol auch die anderen italienischen Schulen, doch mit minderem Glück, sich darin versucht haben. Allerdings haben dann die späteren Italiener, sowol die Manieristen als die Akademiker und Naturalisten, mit allzugroßer Vorliebe diesen Stoffen sich zugewendet; bei ihnen ist eine aus der Kunst heraustretende Absicht und die Beimischung eines unlauteren Reizes — den sie übrigens oft nicht einmal erreichen — offenbar. Noch sehr geschickt aber vergröbert in der Darstellung, sind sie in der Empfindung, dem Haschen nach Wirkung und in der Unnatur einer überlegten

Sinnlichkeit entartet. Mit dieser Kunst und ihren Zwecken haben die Meister der guten Zeit nicht das Mindeste zu schaffen; unbefangen stellen sie die sinnliche Schönheit und ihr gesteigertes Leben dar, weil hier die malerische Erscheinung den höchsten Zauber erreichen kann. Und vor Allem Correggio. Auf diesem Felde übertrifft er alle Meister, indem er am Weitesten geht im Ausdruck sinnlicher Erregung, bis zu den Wallungen des Rausches, und doch ganz unbefangen bleibt, weil er keinen Augenblick aufhört seinen Stoff malerisch zu sehen und zu behandeln.

Natürlich kamen dem Streben der Malerei, das Leben von dieser Seite — wozu ihr die Sagen des Alterthums die günstigsten Stoffe lieferten — zu schildern, die Ansprüche der Besteller, die Neigungen und Anschauungen der gebildeten Klassen entgegen. Die weltliche Ausstattung der Paläste, die Freude am schönen Formenspiel und an dem heiteren Kultus der Antike, das Verständniß und die reich vorhandenen Mittel für gebildeten Genuß des Lebens, das Alles bereitete den Boden, darin jene Kunstgattung natürgemäß aufwuchs. Auch Correggio erfuhr diese aus den allgemeinen Sitten und Zuständen hervorgehende Anregung; eine fürstliche Bestellung, wie wir gesehen, hat wenigstens zu zweien seiner hierher gehörigen Werke die Veranlassung gegeben. Wol werden ihm die Gegenstände der Darstellung nicht genau bestimmt gewesen sein; allein heidnisch, mythologisch wird sie der Herzog Federigo verlangt haben. Denn daß diese Stoffe der Herr von Mantua vor Allem liebte, erhellt auch aus den Aufträgen, welche Giulio Romano für ihn ausführte. Und wenn Correggio die anmuthigen Liebesränke Jupiters wählte, so folgte er wol einem Naturzuge des eigenen Talentes, wußte aber ohne Zweifel zugleich, daß solche Darstellungen dem fürstlichen Auftraggeber wie dem kaiserlichen Empfänger willkommen sein würden. Auch das übrigens bezeichnet jene merkwürdige Zeit, daß der Fürst ein solches Ehrengeschenk für den hohen Gönner wählte: so unbefangen der Künstler solche Vor-

gänge, die man heutzutage zum Mindesten als verfänglich ansehen würde, damals malte, ebenso arglos wurden dergleichen Bilder als Kunstwerke, auf deren Besitz man stolz war, von den großen Herren bestellt und entgegengenommen. Beweis genug, daß für sie die Gemälde das Zweideutige und Unreine nicht hatten, das in ihnen bisweilen eine kurzsichtige und nüchterne Kritik der Neuzeit finden möchte, und das allerdings die moderne Kunst mit solchen Darstellungen gern verbindet.

Der an Karl V. gesendeten Bilder waren der allgemeinen Angabe nach zwei. Ob auch Die Io, welche wir zunächst betrachten, für den Kaiser bestimmt gewesen, haben wir unentschieden lassen müssen. Das Original befindet sich im Belvedere zu Wien; eine alte gute Kopie, welche öfters für ächt gehalten worden, von Interesse auch durch das Schicksal das sie in den Händen des frömmelnden Herzogs von Orleans erfahren, im Berliner Museum[203]).

Weiter als es hier Correggio gethan, kann die Kunst in der Darstellung sinnlicher Lust und Schönheit überhaupt nicht gehen. Fast ganz vom Rücken gesehen, der Oberkörper etwas zurückgelehnt, sitzt auf einem kleinen Erdhügel die völlig nackte Io; sie allein hervorleuchtend aus dem nebeligen Gewölk, das rings sie umgibt und auch die Landschaft nur wie im Dämmerlicht hervortreten läßt. Kaum ist das Haupt Jupiters, dessen Lippen sich auf die ihrigen heften, in den umhüllenden Wolken erkennbar; so auch seine Hand, welche wie aus einem Nebel sich gestaltend ihren Leib oberhalb der Hüfte umfaßt. Io hält mit der einen Hand die Wolke umschlungen, welche den Geliebten birgt. Unbeschreiblich ist im Uebrigen die höchst ausdrucksvolle Haltung der Glieder: das am Boden im seichten Quell mit den Zehen aufgestützte Bein, das den Körper der Umarmung entgegenhebt; der vom Leib weggehaltene Arm, der bis in die Fingerspitzen die Hin-

---

203) Verzeichniß b) No. 73.

gebung, die Erregung, die alle Formen durchzittert, versinnlicht; das seitwärts stark zurückgeneigte Antlitz endlich „mit goldigem Haar und zartröthlicher Wange“ voll Reiz der süßesten Empfindung; so ausdrucksvoll, meint Mengs, daß wenn man tadeln wollte, es eben diese eindringende Wahrheit des Ausdrucks wäre. Noch wird am Rande des Bildes der Kopf einer Hirschkuh sichtbar, die zum Trunk zum dunkeln Quell sich neigt. Sicher nicht eine Anspielung auf die Verwandlung Io's in die „schimmernde Kuh“, noch, wie man auch geglaubt hat, auf das Verlangen der Liebe; vielmehr eine Zuthat, welche den Vorgang als Fabel eines ungetrübten Naturlebens der Wirklichkeit noch weiter entrückt. Dies thut auch die Behandlung, wenngleich andrerseits die Naturwahrheit der Darstellung so weit als möglich geht. Ganz aufgelöst ist der sinnliche Schein der Lokalfarbe in dem feinen Element des Tons; auf dem schönen Körper spielen verklärend das Licht und der milde Schimmer des Helldunkels, und mehr noch als der Ausdruck wirkt das Leuchten der Formen, darin die Blutwärme des Fleisches wie vergeistigt ist, aus dem umgebenden Dunkel, das in seinen Schatten auch die Gestalt des Gottes birgt. Leider hat das Bild sehr gelitten und läßt nur zum Theil noch erkennen, was es einst gewesen sein muß.

Die beiden für Karl V. bestimmten Bilder bezeichnet Vasari als „Eine nackte Leda und Eine Venus“, hinzufügend, daß in dem einen eine wunderbare Landschaft war, wie sie nur Correggio malen konnte, und einige Amoretten, welche auf einem Probirsteine die Spitzen ihrer Pfeile versuchten, sowie in der Venus ein klares durch Steine fließendes Wasser, das ihre Füße badete. Offenbar begeht hier Vasari eine doppelte Verwechslung. Das eine der von ihm besprochenen Bilder ist nicht eine Venus, sondern wie unzweifelhaft aus der Beschreibung der Amoretten hervorgeht, Die Danae, welche sich gegenwärtig in der Galerie Borghese zu Rom befindet; auf ihr sind die Pfeile-schärfenden oder -prüfenden Liebesgötter. Andrerseits ist nicht in diesem

Bilde die Landschaft, sondern in Der Leda, und in dieser auch das die Füße der Hauptfigur benetzende Wasser. Letztere, die Leda, ist im Berliner Museum. Ueber die Geschichte der beiden Gemälde und ihre sehr merkwürdigen Schicksale, welche zugleich ein Zeugniß geben, daß längst nach dem Tode des Meisters die Sage sogar noch seine Bilder umspielte, berichtet das Verzeichniß der Werke[204]).

Das Bild der Leda hat in Folge der Verstümmelungen, die es erfahren, nicht unerheblich gelitten; auch in der Feinheit und Harmonie des Tons. Hat man doch behauptet, das es fast zerstört gewesen und aus den arg beschädigten Bruchstücken nur nothdürftig wieder zusammengeflickt worden. So schlimm ist es ihm wol nicht ergangen; aber mannigfache Verletzungen hat es — auch durch Retuschen — erlitten. Das ist nicht zu vergessen, wenn man die Wirkung des noch immer sehr reizenden Bildes richtig würdigen will. Die Komposition ist reicher und mannigfaltiger als sonst in derartigen Darstellungen des Meisters. Es ist eigentlich Leda mit ihren Gespielinnen, die sich in üppiger, bergiger und baumreicher Landschaft badend und tändelnd am Wasser ergötzen; da scheinen Schwäne sie überrascht zu haben und geben nun dem Spiel einen anderen, einen ebenso märchen- als schalkhaften Charakter. Doch könnte man versucht sein die Gespielinnen der Leda für diese selbst in verschiedenen Beziehungen zum Schwan zu halten. In der Mitte des Bildes, unter einem mächtigen Baumstamm zwischen tiefleuchtendem Laub, sitzt auf unebenem Erdreich Leda, die Spitzen der Füße vom durchsichtigen Wasser benetzt. Der Schwan hat sich sachte, das fühlt man deutlich, in ihren Schooß erhoben, schmeichelnd windet er den geschmeidigen Hals zwischen ihrer Brust zum Kinn hinauf. Sie wehrt ihm nicht, sondern stützt mit ausgestrecktem Arm den einen Flügel, damit er in der eingenommenen Lage sich besser erhalte. Mit dem anderen Arm greift sie, leicht auf den erhöhten Bo-

---

[204]) Verzeichniß a) No. 33 und 34.

den sich anlehnend, zur Seite zurück, und dies gibt dem zarten jugendlichen Körper die anmuthigste Wendung. Zugleich ist die liebenswürdigste Hingabe in ihm ausgesprochen. Von den Gespielinnen, mehr im Mittelgrunde und zu ihrer Linken, wehrt die eine, kaum erst zum Mädchen gereift, bis über die Knie noch im Wasser stehend einen jungen Schwan ab, der schwimmend mit ausgebreiteten Flügeln sich an sie drängt. Die andere, aus dem Wasser an's Land steigend, sieht dagegen mit einem eigenthümlichen Ausdruck von stiller Heiterkeit und erfülltem Verlangen einem dritten Schwan nach, der mit stolzem Fluge in die Höhe rechts davoneilt. Zugleich wirft ihr mehr zurückstehend eine bekleidete Dienerin das erste Gewand über. Zwischen dieser und der Danae noch eine zweite Dienerin, auf das den Baumstamm umgebende Erdreich gestützt und mit schalkhaftem Lächeln dem Spiele der Jüngsten zuschauend, welche sich des Schwans nur mäßig zu erwehren sucht. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß hier der Meister verschiedene bestimmte Liebesbeziehungen geschildert hat; die Umarmung selber, die Annäherung und der Abschied sind deutlich ausgesprochen. Auf der anderen Seite der Leda, ihr den Rücken zuwendend und mehr in das Helldunkel des Laubschattens zurücktretend ein geflügelter Genienknabe, hart an der Schwelle des Jünglingsalters; fröhlich die Leier spielend und unbekümmert um die Vorgänge in seiner Nähe, versinnlicht er seinerseits die heitere Lebenslust, die hier überall, in der Natur wie in den Menschen dieser Fabelwelt, sich verkündet. Zu seinen Füßen, ganz am linken Rande des Bildes, zwei kleine munter sich tummelnde mit Hörnern musizirende Putti. Das Ganze ein Idyll in wahrhaft zauberischer Landschaft, deren üppiger Baumwuchs in Verbindung mit der leuchtenden Ferne das Spiel des Helldunkels begünstigt und den Schimmer des Fleisches noch mehr hervorhebt. Es ist wie eine Naturszene; auch die Figuren in die Landschaft eingeordnet wie in ihre Heimat, die wesentlich zu ihrem Leben gehört; und ihre Bewegungen, ihr ganzes Gebaren lässig-natürlich, wie der Augenblick es bringt.

Manches sogar, wie die Dienerinnen, erinnert an das menschlische, gewöhnliche Treiben des Tages. Und dennoch ruht auf dem Ganzen der Hauch einer idealen, einer glücklichen Welt, welche die dunkle Kehrseite der Sinnenlust nicht kennt und nicht den Genuß erjagt mit heißem Ungestüm sondern darin mit stiller Heiterkeit verweilt. Sonst ganz verschieden von der Antike, theilt die Darstellung mit ihr diesen Zug des Schwebens über der Wirklichkeit. Um so anziehender wirkt nun die natürliche Anmuth der Gestalten, der Liebreiz dieser Mädchen, die ganz Mädchen sind und kein Arg haben an dem Spiel mit den Schwänen, obwol ihnen sein Sinn nicht verborgen ist. Vor Allem aber hat das Auge wieder seine reinste Freude an der Erscheinung in der Bewegung des Lichts und Helldunkels, das in unendlichen Abstufungen vom Schimmer des Fleisches bis zum Laubschatten Alles belebt. Wenn der frömmelnde Ludwig von Orleans das Bild zerschnitt und den Kopf der Leda verbrannte, weil er dessen wollüstigen Ausdruck nicht vertragen konnte, so beweist das nur die Unreinheit, die im Auge des Beschauers lag und aus Einer Quelle mit jenem heißen Sinne kam, der auch seinen Geist in religiösen Dingen verdüsterte. Ein solcher Sinn entzündet sich auch an der Nacktheit des griechischen Marmors.

Besser erhalten und daher von noch größerer Wirkung ist Die Danae in der Galerie Borghese[205]). Neben Der Io hat wol die ganze Malerei keine Gestalt aufzuweisen, in der die berauschende Erregung des sinnlichen Lebens so vollkommen dargestellt ist und doch das lauterste Wolgefallen an der Erscheinung die Seele des Beschauers in reinem Gleichmaß erhält. Daher auch das Bild das Auge unwiderstehlich anzieht und eben so unabläßig fesselt. Wer sich dem Eindruck unbefangen überläßt, der gesteht sich wie vor der Magdalena in der Madonna des heil. Hieronymus: hier ist von der Malerei das Höchste geleistet, wenn sie auch auf anderen Gebieten in anderer Weise Größeres

---

205) Verzeichniß a) No. 34.

zu Stande gebracht hat. Ganz unbegreiflich erscheint, wie ein tüchtiger Kenner der Renaissance den Ausspruch thun konnte: vielleicht sei die Danae Correggio's gemeinste Gestalt dieser Art, weil sie nicht einmal recht sinnlich sei[206]. Ich würde dieser Ansicht nicht gedenken, sofern ich jedem Widerstreit gegen andere Meinungen, da er den Schein des Persönlichen schwer vermeidet, abgeneigt bin; allein hier gilt es zugleich eine Anschauung zu berichtigen, die aus gewissen modernen ästhetischen Grundsätzen der Idealität der Kunst abgezogen ist. Wie die moderne Kunst selber das Recht des Sinnlichen einerseits mißbraucht, andererseits aber vernachlässigt hat, so hat auch die Kritik, nachdem sie erst in der romantischen Periode der Sinnlichkeit Kränze zugeworfen, dann im Rückschlage dagegen sie in den Schmollwinkel verwiesen. Letzteres, weil sie dem Idealen an sich das Feld allein in der Kunst zugestehen wollte und das Sinnliche als seinen Gegensatz faßte. Für die Kunst aber ist das Ideale an sich wie auch das Sinnliche an sich gar nicht vorhanden; denn das Erste kann sie nicht zum lebendigen und das Zweite nicht zum schönen Schein bringen. Und ihr ist es nur um diesen zu thun. Die Charakteristik des Meisters wird darauf zurückkommen, wie seine große Bedeutung zum Theil gerade darin liegt, das Sinnliche vollkommen künstlerisch d. h. schön behandelt zu haben. Ueber seine Danae wird in jener Weise nur urtheilen, wer an Meistern von anderem Charakter seine Vorstellungen ausgebildet, von ihnen die Begriffe des Schönen abgezogen und die falschen Reizmittel einer entarteten Kunst im Gedächtniß hat — oder wer ohne Sinn ist für diese gleich allen anderen zur Schönheit berechtigte Erscheinung des sinnlichen Lebens. Der Laie aber sowol wie der Kenner, der dem Wesen der Malerei in allen seinen Folgen nachgeht, werden beide hier eine ihrer wenigen vollendeten Schöpfungen bewundern.

Danae ruht, mit dem Rücken seitwäts an Kissen gelehnt, auf

---

[206]) Burckhardt a. a. O. S. 971.

einem reich ausgestatteten Ruhebette; über ihrem Schooß und den ausgebreiteten Beinen breitet sich ein weißes Tuch, unter dem aus der Wolke träufelnden goldenen Regen. Auf dem unteren Ende des Lagers sitzt in freier Stellung Amor oder Hymen, schon an der Grenze des Knabenalters, halb schwebend mit ausgebreiteten Flügeln. Mit der einen Hand ist er im Begriff das Tuch zu heben und vom Knie ihr wegzuziehen, mit der andern deutet er auf den herabfallenden Regen. Geberde und Ausdruck sind nicht zweifelhaft und doch vom liebenswürdigsten Maß. Noch hält Danae mit der einen Hand das schützende Tuch, nahe der Stelle wo es Amor gefaßt hat, ungewiß ob sie ihm wehren, ob sie ihm helfen soll es wegzunehmen; lässig sinkt die andere über die Kissen hinab. Unbeschreiblich ist der Ausdruck ihres mädchenhaften Angesichts; ein Lächeln spielt darauf wie die Ahnung eines ungekannten Glücks, und stilles Verlangen gemischt mit einer schon schwindenden Scheu. Unter ihr zu Füßen des Lagers, in der Ecke des Bildes, zwei reizende Amoretten, beide gar geschäftig und eifrig, ihre Pfeile auf dem Probirsteine zu schärfen oder ihre goldene Spitze zu prüfen. Hier aber besonders wird die Wirkung durch den Zauber des Helldunkels vollendet. Danae selbst liegt fast ganz in einem Halbschatten, und dunkel scheint ihr Körper auf dem Weißzeug zu stehen; allein im Spiel der Reflexe, welche den Schatten ganz durchleuchten oder zu mannigfachen Halbtönen brechen, schimmert das Fleisch, wie wenn es in einem stillen milden Lichte erzitterte. Nicht minder schön ist diese Malerei des Lichts in den helleren und wärmeren Putti, sowie in dem voller beleuchteten Amor. Hier ist in vollem Maße jene Poesie des Lichts, welche das Leben mitten im Athemzuge, die Natur in der bestimmten Bewegung des Augenblicks erfaßt und doch verklärt und beseelt, indem sie das Stoffliche verzehrt und auflöst. Je natürlicher Form und Geberde nach dem Leben beobachtet ist, um so mehr bewährt sich diese idealisirende Macht des Lichtes; und diese

tiefe Wirkung eines ächt künstlerischen Gegensatzes ist nicht der mindeste Reiz an der Danae des Correggio.

Außer diesen Darstellungen malte der Meister, höchst wahrscheinlich wie bemerkt ebenfalls für den Hof von Mantua und zwar für Isabella Gonzaga, zwei Bilder von allegorischem Charakter, die sich jetzt in den Zeichnungssälen des Louvre befinden. Sie sind in Gouache oder in Tempera auf Leinwand gemalt und stimmten wahrscheinlich mit ihrer helleren Färbung zu der dekorativen Ausstattung des Gemachs darin sie sich befanden. Es sind die einzigen allegorischen Werke, welche uns von dem Meister erhalten sind; auch wird er, so gebräuchlich damals diese Gattung war, nur selten damit sich beschäftigt haben. Zwar war auch bei diesen sinnbildlichen Stoffen die Schönheit der Formen, der nackten oder frei gewandeten Gestalten, in eine ideale, Auge und Sinn des Beschauers ansprechende Beziehung gebracht, den Malern die Hauptsache. Allein Correggio hatte seine eigene Art, seinen Figuren volles Naturleben zu geben und sie doch außerhalb der Wirklichkeit in eine heitere Fabelwelt zu setzen, und bedurfte daher zu seinen weltlichen Darstellungen der allegorischen Hülfsmittel nicht. Möglich, daß ihm von Isabella Gonzaga der Gegenstand zu jenen Gemälden gegeben war, und begreiflich, so leicht damals auch die Frauen diese Dinge nahmen, daß die Liebesabenteuer Jupiters für die Gemächer der damals schon bejahrten Fürstin nicht ebenso geeignet erschienen. Uebrigens hat Correggio auch hier verstanden in heiterer Landschaft und schönen Formen ein blühendes Leben zu schildern, dessen Reiz durch die deutlich ausgesprochene tiefere Beziehung nur gesteigert ist[207]).

Das eine Gemälde stellt den Triumph der Tugend vor. Diese, von edler jugendlicher Schönheit, sitzt gerüstet wie Minerva und gestützt auf die gebrochene Lanze, die Füße auf den eben bezwungenen Drachen gestemmt, wie thronend in der Mitte; über ihr eine geflügelte

---

207) Ueber die Geschichte der Bilder s. Verzeichniß a) No. 35 und 36.

schwebende Victoria, von der sie bekränzt wird: Links ein stattliches Weib, tiefer als sie auf dem Erdreich sitzend, mit einem Löwenfell, in den Händen Schwert und Zügel haltend, in das Haar eine Schlange gewunden: die Embleme der Gerechtigkeit, der Mäßigung, der Stärke und der Klugheit. Auf der anderen Seite etwas mehr zurück gleichfalls sitzend eine jugendliche Frau von zarterer Anmuth, mit der einen Hand mittelst eines Zirkels einen Globus messend, mit der anderen hinausdeutend auf die im Hintergrunde leuchtende landschaftliche Ferne, wol die Weisheit welche mit ihren Geberden die Kenntniß der göttlichen und irdischen Dinge andeutet. An sie gelehnt und auf den Globus deutend einer jener nackten Putti, die Correggio kaum in einer seiner Darstellungen fehlen läßt, ein anmuthiger Schalk, der mit seinem kindischen Spiel den Ernst der Sache in die Heiterkeit des Humors leise hinüberzieht. Ueber der ganzen Gruppe drei geflügelte weibliche Genien, zwei leicht gewandet, die dritte nackt, aus dem am Himmel erglänzenden Lichtmeer herabschwebend; die Göttinnen des Ruhmes, kaum zu Mädchen gereift, mit Leier und Drommete, in jener kühnen und leichten Bewegtheit, mit welcher Correggio den Schwung solcher luftigen Geschöpfe zu versinnlichen weiß. Sie bilden zu der stilleren Schönheit der drei bedeutsamen Frauen den anmuthigen Abschluß.

Das Gegenstück ist der Lasterhafte im Joch der Leidenschaften. Halb liegend sitzt ein nackter bärtiger Mann — wieder in lachender Landschaft — unter einem Baume an den Stamm gelehnt, an dessen Aeste seine Glieder gebunden sind. Neben ihm zieht in gebückter anstemmender Stellung eine üppige nackte Frauengestalt den Strick fester, welcher den einen Fuß gefesselt hält; ohne Zweifel die Gewohnheit. Auf der anderen Seite hält stehend eine zweite in beiden Händen Vipern, die auf die Brust des Lasterhaften schon die giftigen Köpfe richten: das Gewissen. Hinter ihm endlich eine Dritte mit weichen übervollen Formen und laszivem Ausdruck, die Wollust, welche eine an sein Ohr gehaltene Flöte bläst; noch horcht er also den Tönen, welche seine

Sinne berückt haben. Ganz im Vordergrunde aber schaut über den Rand des Bildes die Büste eines lachenden Satyrknaben, in der Hand eine Traube. Das ist wieder der Bote aus jener Genienwelt, die für Correggio überall gegenwärtig ist. Auch hier mildert er den etwas gedankenschweren Ernst der Darstellung und nimmt „das Laster" von der leichten liebenswürdigen Seite: während über ihm der ältere Genosse unter schwereren Lüsten büßen muß, erfreut er sich noch des frischen Rebensaftes.

Eine etwas veränderte Wiederholung der siegreichen Tugend, welche sicher von Correggio herrührt, aber unvollendet geblieben ist, findet sich in der Galerie Doria zu Rom. Das Bild scheint mehr auf Ausführung in Tempera als auf solche in Oel vorbereitet zu sein und ist in seinem unfertigen Zustande für die Behandlungsweise des Meisters von großem Interesse. Ueber seine Bestimmung und früheren Besitzer haben wir keine Nachricht; vielleicht daß den Künstler der Tod ereilte, ehe er mit der Vollendung des Werkes, was dann wol sein letztes gewesen wäre, zu Stande gekommen. Die Leinwand ist mit einem warmen Braun grundirt. Die Genien in der Höhe des Bildes sind erst mit rother Farbe umrissen, nur einer mit Schwarz und Weiß angelegt und im Kopfe leicht kolorirt; die Figur der Tugend ist mit Weiß und einem bräunlichen Schwarz angelegt; diejenige der Victoria zum Theil schon ausgeführt, aber wie man sieht auf ähnlicher Untermalung, da das Fleisch warme Schatten hat. Der Kopf der einen neben der Tugend sitzenden Figur ist ganz vollendet und von großer Anmuth, so daß er denjenigen auf dem Bilde im Louvre übertrifft. Himmel und Hintergrund sind offenbar alla prima gemalt. Mengs bewunderte, wie sich schon in der bloßen Anlage die Anmuth und das Verständniß des Meisters nicht minder als in seinen vollendeten Werken bekundet, wie in anderen kaum angemalten Theilen schon die Wirkung der Natur vollkommen erreicht sei. Und überall schon volle Sicherheit der Verkürzungen. „Es gibt viele Malereien Correggio's

— fügt er hinzu — die schöner sind als diese, aber in keiner tritt die Größe des Meisters deutlicher zu Tage". Auch fand Mündler, daß dies nicht vollendete Bild das ausgeführte im Louvre an Freiheit und Beseelung der Köpfe weit übertreffe. In der That haben diese wie die Figuren überhaupt, auch da wo sie in der Untermalung nur leicht angedeutet sind, schon die ganze Anmuth, den lebensvollen Reiz, der den schönsten Gestalten des Meisters eigen ist. Beide Werke aber, das unfertige wie das vollendete, haben nichts von dem frostigen oder gespreizten Wesen, das so manchen allegorischen Darstellungen anhängt. Reizende Frauen und Genien in schöner Gruppirung finden sich hier zu einem heiteren Dasein zusammen, dabei man sich gerne denken mag, daß eine tiefere Beziehung diese Gestalten innerlich verbinde und ihrer liebenswürdigen Erscheinung zugleich diesen seelenvollen Charakter gebe[208]).

---

[208]) Verzeichniß a) No. 37.

Elftes Kapitel.

Des Meisters Ende.

Letzte Bestellung. Sein früher Tod. — Sein Sohn Pomponio. — Ausgang seiner Familie.

Jene Werke Correggio's, welche sich mit aller Wahrscheinlichkeit in seine letzten Lebensjahre setzen lassen, sind die einzigen Zeugnisse, welche wir von diesen haben. Sie gestatten wenigstens den Rückschluß auf die ungebrochene Kraft des Meisters und die heitere Lebensanschauung, die er sich gewahrt hat, während die notariellen Akte, darin sein Name in dieser späten Zeit vorkommt, nichts als seine Existenz bekunden. Die für den Kaiser bestimmten Bilder mögen 1532 fertig geworden sein; daß dann die kleine Magdalena (in Dresden) in das Jahr 1533 falle, ist bloße Vermuthung Pungileoni's, und höchstens läßt sich annehmen, daß es überhaupt in der späteren Zeit des Meisters entstanden sei (s. S. 215). Mit einigem Grunde dagegen haben wir die für Isabella Gonzaga bestimmten Temperabilder dem Jahre 1533 zuschreiben können. Zu diesem Datum stimmt auch die kaum halbfertige Wiederholung der siegreichen Tugend, die sich in der Galerie Doria befindet; der Meister wird sie bald nach jenen für einen anderen Besteller angefangen und ihn dann der Tod von der Vollendung abgehalten haben. Aus einer erhaltenen notariellen Urkunde vom 15.

Juni 1534 geht hervor, daß ihm noch in diesem Jahre eine große Tafel für einen Altar in S. Agostino zu Correggio von Alberto Panciroli (dem Sohn des gelehrten Historikers Guido Panciroli) bestellt worden; allein jene Urkunde verzeichnet die Rückerstattung von vorausbezahlten 25 Scudi durch den Vater Pellegrino, da inzwischen dessen Sohn Antonio, der Maler, mit Tode abgegangen war. Dieser starb, wie aus den Büchern der Franziskanerkirche zu Correggio erhellt, am 5. März 1534 und wurde Tags darauf bestattet.

Was den Meister in der Kraft seiner Mannesjahre hinwegraffte, wissen wir nicht; es ist nicht einmal bekannt, ob er eines raschen Todes oder nach längeren Leiden gestorben ist. Selbst jede Vermuthung ist darüber abgeschnitten, da von seiner körperlichen Beschaffenheit überhaupt, seinem Gesundheitszustand nicht die kleinste Nachricht sich erhalten hat. Auch die Sage, die doch sonst geschäftig war der dürstigen Kunde von seinem Leben nachzuhelfen, berührt diesen Punkt nicht. Vielleicht ließe sich aus jener bekannten Fabel von seinem Tode wenigstens so viel schließen, daß dieser den gesunden Mann jäh überfallen habe; wenn überhaupt Fabeln irgend einen Schluß gestatteten. Indeß daß Correggio jene Bestellung des Panciroli angenommen, läßt doch muthmaßen, daß er damals noch wolauf gewesen. An Siechthum wenigstens werden wir nicht denken dürfen, wenn wir gleich keine Beweise haben von einer regen und vielfachen Thätigkeit des Künstlers in den beiden letzten Jahren seines Lebens. Schon die Bilder, welche dieser Zeit nahe liegen, ihr Charakter wie ihre Durchführung, wehren einen solchen Gedanken ab.

Fast in gleichem Alter starben Rafael und Correggio, jener 37, dieser 40 Jahre alt. Von Jenem läßt sich nahezu mit Gewißheit behaupten, daß er die ihm vergönnte Höhe erreicht hatte, ja daß er vielleicht im Beginn war von ihr herabzusteigen. Die reiche und gewaltige Kunstentwickelung, inmitten welcher er stand und deren einen Höhepunkt er selber darstellte, war an ihr Ziel angekommen; ja, sie war

ihrer voll ausgebildeten Kraft sich so bewußt und so sicher, daß sie fast über das Maß sie anwandte. Auch Correggio war ohne Zweifel zu dem Gipfel gelangt, der seinem Genius und seiner Kunst gegönnt war; reifere Schöpfungen derselben als Die Madonna des heil. Hieronymus, Die Magdalena, Die Leda und Die Danae sind nicht denkbar. Allein der kleinere Kreis, darin sowol seine eigene Anschauung als die Kunst überhaupt, deren Mittelpunkt er bildete, beschlossen waren, vergönnte ihm das seltene Glück sich auf der erreichten Höhe zu behaupten, sowol ohne Nachlaß als ohne Mißbrauch der Kraft. Jene letzten Werke sind das Beste was er geben konnte, und zugleich stehen sie, obwol sie um das Jahr 1530 fallen, noch innerhalb der höchsten Kunstblüte; während die Transfiguration Rafael's, wie sehr man sie auch verherrlicht haben mag, schon an der Grenze derselben steht. Jene sind vollendete Erzeugnisse eines zur vollen Freiheit entwickelten Schaffens, wenngleich die Gattung selber nicht für die höchste gelten kann. Man hat das sichere Gefühl, daß der Meister, weder von der eigenen Kraft noch von fremden Einflüssen beirrt, sich innerhalb der seiner Natur gezogenen Schranken hielt und, falls ihm noch ein Stück Leben vergönnt gewesen wäre, noch weiterhin die gleiche Fülle und Freiheit des Schaffens sich bewahrt hätte.

Als Correggio starb, lebten seine Eltern noch, sein Sohn Pomponio war 12 Jahre alt. Er wurde in einer kleinen Kapelle im äußeren Kreuzgang der Kirche San Francesco, wo sich wahrscheinlich das Begräbniß seiner Familie befand, beigesetzt. Sein Grab zierte ein einfacher Holzdeckel, in den die Worte geschnitten waren: Antonius de Allegris, Pictor[209]). Dem schmucklosen Leben, dem Ausgang in stiller Zurückgezogenheit entsprach dieses fast bäurische Grabmal. Im Jahre 1612, nachdem namentlich durch die Caracci auch in Parma und in der Heimat das Andenken des Meisters sich lebhaft erneuert

[209]) Nach der ungedruckten Chronik des Zuccardi.

hatte, faßte der Gemeinderath von Correggio den Beschluß, ihm ein einfaches Marmordenkmal zu setzen; aber die Ausführung unterblieb, da die Kosten auf 100 Scudi veranschlagt waren und deren nur 44 zusammenkamen. Im Jahre 1647 widmete ihm dann der Priester Girolamo Conti im Kreuzgange von San Francesco doch wenigstens eine Inschrift in Stein. Von Neuem beschloß der Gemeinderath der Stadt am 25. Februar 1682 die Errichtung eines passenden ornamentirten Monuments mit dem Bildniß des Künstlers und einer Inschrift; den 29. Oktober 1685 wurden die Aeltesten zum Beginn der Arbeiten ermächtigt und die Summe von 600 Scudi für das Ganze ausgesetzt; dann am 12. Juni 1687 mit dem Bildhauer Gian Martino Baini ein Vertrag abgeschlossen. Allein war die Sache bisher nur langsam vor sich gegangen, so kam sie nun vollends in's Stocken; wieder unterblieb die Ausführung, offenbar weil es am rechten Eifer fehlte. Da kam 1690 der öfters genannte Pater Resta nach Correggio und betrieb seinerseits — wir wissen schon, ebensowol aus Verehrung für den Meister, als aus der besonderen Absicht seine Zeichnungen an den Mann zu bringen — die Herstellung eines Denkmals. Allein auch seine Anstrengungen waren erfolglos, und die Büste des Correggio, die er zu jenem Zweck um 40 Scudi hatte anfertigen lassen und vergeblich dem Stadtrathe angeboten hatte, sendete er 1708 seinem Neffen, dem Bischof Resta von Tortosa. Endlich suchte man 1786 wenigstens die Gebeine des berühmten Todten auf; doch bleibt ungewiß, ob man wirklich die seinigen gefunden. Schon jene Stelle der Cronaca Zuccardi berichtet, daß die Reste des Meisters, als man die Kapelle mit seinem Begräbnisse niederriß, „in geringer Entfernung" an einem andern Orte beigesetzt wurden; dieser ist wol näher bezeichnet, aber nur nach der Erzählung eines Dritten, dessen Augenzeugniß nicht einmal unbedenklich ist[210]. Auch in einer „alten kleinen Chro-

[210] Che parte ha veduto, parte ha sentito da chi vede.

nik" wird gemeldet, daß die Gebeine im Jahre 1641 an einen anderen Platz verbracht worden seien. Von den gefundenen Ueberresten, welche, „wie aus vielen Beweisen überzeugend hervorgehe", dem großen Künstler angehörten, sandte die Behörde von Correggio den Schädel an die Akademie von Modena, wo er noch heute aufbewahrt wird, während die übrigen Gebeine in Correggio in einer Urne im Stadthause verblieben. Neuerdings geht man in Parma damit um, dem Meister eine Statue zu errichten. So soll das Mythische, das seinem Leben und Wirken immer anhing, nun auch in Stein noch verewigt werden, da uns kein Abbild seiner Gestalt erhalten ist.

Wie sein Leben in aller Stille erlosch und dann großentheils im Dunkel verborgen blieb, so scheint auch seine Familie in trüben und gewöhnlichen Schicksalen bald untergegangen zu sein. Von den Töchtern, auch von der verheirateten, verliert sich schon früh jedwede Nachricht. Was den Sohn Pomponio anlangt, so wurde er Maler wie der Vater, machte diesem aber wenig Ehre und hätte ihm auch wenig Freude gemacht. Er brachte es nur zum sehr mittelmäßigen Künstler, und wenn er dennoch einiges Interesse bietet, so wendet sich dieses an den Nachkommen des großen Meisters. Er war Anfang September 1521 zu Correggio geboren, wie die Taufregister von San Quirino daselbst aufweisen, welche auch seine Pathen nennen: den gelehrten Freund des Vaters, Gio. Batt. Lombardi und eine de Fassis. Die erste Anweisung in der Kunst wird er wol vom Vater erhalten haben; nachdem er ihn aber früh verloren, scheint dessen großes Beispiel weiterhin nur äußerlich auf ihn eingewirkt zu haben. Auch in seinem Charakter und Leben scheint er aus des Vaters Art geschlagen zu sein; denn aus den beglaubigten Nachrichten, die wir von ihm haben, erhellt, daß er das väterliche Gut, das dieser so sorgfältig zusammengehalten und vermehrt hatte, allmälig verschleuderte und einbüßte. Nach seines Großvaters Pellegrino Tod im Jahre 1542 vergrößerte sich noch das geerbte Vermögen, und bald darauf verheiratete er sich

mit Laura Geminiani von Correggio, die ihm die hübsche Mitgift von 300 Goldscudi zubrachte. Er muß, wol dem Andenken seines Vaters zu Liebe, damals in der Heimat noch in gutem Ansehen gestanden haben; da die Gemalin seines Fürsten Ippolito, des Sohnes der Veronica Gambara, die dem Vater so gewogen gewesen, sein erstes Kind im Jahre 1545 über die Taufe hob. Bis dahin war es ihm offenbar recht gut ergangen; am 10. Mai 1539 hatte er ein Grundstück gekauft, wie es in der Urkunde heißt, mit dem Gelde des Großvaters Pellegrino, d. h. wol unter dessen vormundschaftlicher Bewilligung, und 1543 ein anderes Grundstück mit einem Haus darauf. Allein schon am 27. Dezember 1550 verkaufte er ein anderes Haus, das wahrscheinlich sein väterliches war, und diesem Handel waren vermuthlich schon Veräußerungen von Ländereien vorangegangen. Gleich darauf scheint er nach Reggio übergesiedelt zu sein; denn im Jahre 1551 leistete, wie wir schon früher gesehen, Rinaldo Corso Bürgschaft für ihn wegen eines Grundstück's, das er daselbst gepachtet hatte. Daß es der Bürgschaft bedurfte, läßt seine Verhältnisse schon bedenklich erscheinen. Auch ist im Jahre 1551 der Verkauf des letzten Grundstücks verzeichnet, das ihm in seiner Heimat geblieben war und das er nun für 600 Goldscudi an die Geistlichen von San Quirino überließ; doch legte er 200 davon in Reggio auf Güter an, um sie seiner Gattin zu sichern. Hier war indeß seines Bleibens gleichfalls nicht; er zog nach Parma und fand hier wenigstens mancherlei Arbeit, verlor aber dafür noch vor 1560 die Gattin. Deren Vater bedachte in seinem Testamente vom 12. Oktober 1559 die vier Kinder des Pomponio, zwei Knaben und zwei Mädchen, jedes mit 100 Goldscudi, während dieser selber leer ausging; immerhin ein Zeichen, daß ihm der Alte Geminiani nicht allzu sehr traute.

An Arbeit hatte es ihm übrigens auch in Correggio nicht gefehlt; der Vertrag vom 5. Februar 1546 ist noch erhalten, darnach er die Kapelle Corpus Domini in San Quirino daselbst, in der Kirche, wo

er selbst die Taufe empfangen, um 50 Goldscudi auszumalen hatte (diese Fresken sind im 18. Jahrhundert übertüncht worden). In demselben Jahre empfing er auch schon von Parma eine Bestellung, sicherlich nicht, weil er sich schon durch seine Werke bekannt gemacht hätte, sondern vielleicht weil man in der Erinnerung an den Vater auch des Sohnes gedachte. Doch wurde aus der Sache nichts; es sollte eine Wandmalerei sein, und wahrscheinlich konnte Pomponio damals nicht nach Parma kommen. Als er dann dorthin übergesiedelt war, übertrugen ihm die Bauvorstände des Doms die Ausmalung der Kapelle del Popolo (insbesondere der Flachkuppel) in demselben. Noch sind die Rechnungen vorhanden, daraus erhellt, daß er für diese Arbeit vom 30. Juli 1560 bis zum 29. Dezember 1562 80 Goldscudi empfing. Erhalten ist davon zum Theil noch die Darstellung Mosis, der die Gesetzestafeln empfängt, im Hintergrunde das gelagerte Volk: eine Malerei, deren ganze Mittelmäßigkeit neben den Werken des Vaters noch deutlicher zu Tage tritt. Auch sonst war Pomponio in Parma mehrfach beschäftigt; er fertigte Altartafeln für die Kirchen Sta. Cecilia, San Vitale, San Francesco del Prato, sowie verschiedene Malereien zu den feierlichen Bestattungen des Herzogs Alessandro Farnese und seiner Gemalin. Daß er zu Parma es zu einem gewissen Ansehen gebracht, ergibt auch der Umstand, daß er im Jahre 1590 zusammen mit dem Maler Innocenzio Martini eine Malerei des Giambattista Tinti in der Kuppel von San Maria degli Angeli zu begutachten hatte. In dem darüber erhaltenen Schriftstück unterschrieb er sich Pomponio Lieti, indem er seinen Namen, wie auch öfters der Vater that, latinisirte.

Von seinen Tafelbildern befindet sich eines in der Akademie zu Parma: eine Madonna mit Kind und einigen Putti. In der Erfindung und Anordnung ist der Einfluß des Vaters nicht zu verkennen; allein die Figuren sind plump, der Ausdruck manierirt und die Färbung von einer steinartigen Härte, das Ganze ohne allen Reiz.

Hier zeigt sich nur, wie rasch die Kunstweise des großen Meisters in seinen Nachfolgern entartet und verfallen war. Eine heil. Familie mit einem Engel, welche ähnliche Eigenschaften aufweist, besitzt die Sammlung Lochis bei Bergamo; auch sie wird mit aller Bestimmtheit dem Pomponio zugeschrieben. Ueber Parma hinaus scheint sonst keines seiner Werke gelangt zu sein. Noch ist von seiner Hand daselbst in der Kirche S. Maria in Borgo Taschieri eine Altartafel, Madonna mit Kind zwischen vier Heiligen, erhalten.

Pomponio muß ein hohes Alter erreicht haben. Der Herzog Alessandro Farnese, für dessen Katafalk er verschiedene Bilder malte, starb 1593, und Ranuccio Pico erzählt in einer von ihm 1642 herausgegebenen Schrift[211], daß er den Maler gekannt habe, wobei er bemerkt, dieser sei in seiner Kunst hinter dem Vater „sehr weit" zurückgeblieben. Sein Todesjahr ist nicht ermittelt.

Endlich wird ein Antonio Allegri erwähnt, ein Thür- und Fenstermaler, der nicht ohne Wahrscheinlichkeit für einen Sohn des Pomponio gehalten wird. Ist dem so, so tritt in ihm der volle Verfall der Familie zu Tage, und in dem elenden vergessenen Nachkommen ging der Name des großen Meisters unter. Sicher ist, daß Pomponio einen Sohn Antonio Pellegrino, genannt also nach dem Vater und Großvater, hatte; auch im Testament des Großvaters von mütterlicher Seite heißt der eine Sohn Antonio. Jener Antonio, der also möglicherweise mit diesem die gleiche Person ist, trieb sein Handwerk zu Carpi. In einer alten Quittung vom 2. August 1581, welche Pungileoni zu Gesicht bekam, bescheinigt »Antonio di Alegri pittore da Coregia«, wie er sich selber nennt, für sich und einen anderen Maler seiner Gattung, den Alberto Contrasetti, den Empfang von 66 Lire und 18 Soldi für geleistete Arbeit. Der Mann starb zu Carpi am

---

211) Ranuccio Pico, Appendice de' varj soggetti Parmigiani. 1642. p. 153.

27. Juni 1590: er heißt im Todtenbuche Mastro Antonio dipintore da Correggio. — Doch mit seinem Ende schließt der elende Ausgang der Familie noch nicht ab. Er hinterließ seine Gattin in Armuth und Noth, ein gewisser Francesco Priori nahm sie in sein Haus auf und von dessen milder Hand lebte sie bis zu ihrem Tode. Möglich, daß sich ihrer Priori in Verehrung für den großen Vorfahren erbarmte. Es kann auffallend erscheinen, daß sich der nach 1590 noch lebende Pomponio nicht der Schwiegertochter annahm; allein ihm selber mag es damals nicht zum Besten ergangen sein, und vielleicht hatte er sich vom Sohne, den er für entartet halten mochte, längst losgesagt. Der verhielt sich freilich kaum schlimmer zu ihm, als er zu seinem Vater.

Auch nicht in Schülern, die sich ihm unmittelbar angeschlossen hätten, hat Correggio sein Andenken hinterlassen. Es war schon die Rede von dem großen Einfluß, den seine Kunstweise auf die folgenden Epochen ausübte; allein seine Charakteristik wird ergeben, daß er eine Schule im eigentlichen und nächsten Sinne des Wortes nicht bilden konnte. Unmittelbare Einwirkung hat er indessen unter den Mitlebenden insbesondere geübt auf Francesco Mazzola (Parmigianino), Francesco Maria Rondani, Giovanni Giarola, Michelangelo Anselmi, den wenig gekannten Girolamo Bedolli, Giorgio Gandino, Bernardino Gatti, genannt Sojaro. Auch Girolamo da Carpi, Federico Baroccio, Niccolò dell' Abbate, die Procaccini gingen in seinen Spuren. Als Schüler aber im weiteren Sinne, die von ihm das Vorbild für eine weitverbreitete Kunst empfingen, jedoch freilich nur einen Theil von ihm zu fassen vermochten, haben wir das siebzehnte Jahrhundert, soweit es unter dem Einflusse der Caracci steht, und namentlich das achtzehnte kennen gelernt.

Zwölftes Kapitel.

Der Charakter und die Bedeutung seiner Kunst.

Gegenstand und Inhalt seiner Darstellung. Verhältniß zu Michelangelo und den Zeitgenossen. Seine Stellung zum Christenthum. Das letzte Ziel der Malerei und das Sinnliche. — Vollendung der malerischen Darstellung. Die Vertiefung im Raume. Verkürzung. Zeichnung. Die Malerei des Lichtes. Das Helldunkel. Der Fortschritt gegen Leonardo da Vinci. — Hohe Ausbildung der technischen Mittel und Behandlung.

Blicken wir zurück auf die gemeinsamen Merkmale, welche Correggio's Schaffen kennzeichnen, so finden wir vor Allem, daß die Vorstellungen, darin sich seine Kunst bewegt, durchweg einen einfachen, in Einem Grundzuge beschlossenen Charakter haben. Ob er seine Vorwürfe der biblischen Geschichte oder der klassischen Mythe entnimmt: immer schildert er schlichte Vorgänge, ohne verwickelte Beziehungen, ohne die Mannigfaltigkeit eines in verschiedene Momente sich ausbreitenden Inhaltes. Selbst in seinen großen, figuren- und gruppenreichen Darstellungen ist immer nur ein einfacher Inhalt von durchaus einheitlicher Natur ausgesprochen. Die Himmelfahrt Jesu in San Giovanni, die Himmelfahrt Mariä im Dome: beide schildern nur diesen bestimmten Moment; die ganze Schaar der beiwohnenden Engel, Heiligen, Apostel und Kirchenväter sind lediglich der begleitende Chor, der mit seinen mannigfachen Stimmen in den angeschla-

genen Grundton einstimmt. Nirgends eine Gruppe, die noch eine andere, eine selbständige Empfindung ausprägte; alle sind im Ausdruck, in der Bewegung nur auf den eigentlichen Vorgang bezogen. Gleicherweise fehlt es an einer architektonischen, das Ganze in verschiedene Darstellungen gliedernden Eintheilung, wie sie sonst in größeren monumentalen Malereien damals gebräuchlich war; die ganze Kuppel ist wie Ein großes Bild behandelt. Und wenn Correggio im Nonnenkloster San Paolo den ihm gegebenen Stoff in eine Reihe von Bildern auseinanderlegt, so spricht er doch in allen mit spielender Mannigfaltigkeit, ohne eine tiefere Verbindung zu suchen, dieselbe Grundstimmung aus.

Dieser wesentliche Unterschied seiner Freskomalereien von denjenigen seiner Zeitgenossen tritt besonders deutlich zu Tage, wenn man seine Kuppeln mit den Darstellungen Michelangelo's an der Decke der sixtinischen Kapelle vergleicht. Man muß zugeben, diese gestaltende Kraft, welche eine ganze Reihe von Verstellungen umspannt und wie in einem großen Epos eine Fülle von Welt- und Menschenleben zu einem künstlerischen Ausdruck zusammenfaßt, diese Kraft fehlt unserem Meister. Oder vielmehr seinem Genius lag es gänzlich fern Derartiges auch nur zu versuchen. Beiden Meistern ist dies gemeinsam, daß sie den Gegenstand ihrer Darstellungen, welcher Art er auch sei, als Erscheinung, als lebendige Form fassen. Sie ergreifen niemals einen Gedanken, eine Empfindung als rein innerlichen Prozeß, um diesen dann mit größerer oder geringerer Meisterschaft in eine ausdrucksvolle Hülle zu kleiden; für ihre Einbildungskraft, ihre formende Hand lebt nur was von vornherein Leib und Gestalt hat. Mit andern Worten: alle Dinge und Vorstellungen, die sie als Künstler ergreifen, sehen sie sofort verkörpert, oder sie sehen sie überhaupt nicht. Diese Eigenschaft scheint nur ein gewöhnliches Merkzeichen aller Kunst zu sein; doch hat selbst Rafael sie nicht immer, und sicher haben von den großen Meistern der Blütezeit nur Michelangelo und Correggio sie in einem so

ausgesprochenen Grade. Dies eben gibt ihren Darstellungen die eigenthümlich zwingende Gewalt, die beiden Meistern, so verschieden sie sonst sind, gemein ist. Beiläufig bemerkt erklärt sich eben daher, indem dieses Sehen in Formen zur höchsten Meisterschaft sich ausbildet, daß sie mitunter zu einem Gestaltenspiel sich gehen lassen, worin vor Allem die Freude an der Gestaltung selber, bei loserer Beziehung zum eigentlichen Gegenstande der Darstellung, sich kund gibt. Allein ein gründlicher Unterschied, der wie durch eine Kluft sie trennt, zeigt sich in ihrer Auffassung des Lebens. Michelangelo, in dessen Geiste fortwährend die Vorstellung von der ernsten und tiefen Bedeutung des menschlichen Lebens schwebt, erfaßt in seinen monumentalen Werken diese Tiefe in einer Reihe von Bildern, welche auf verschiedenen Stufen und in den verschiedensten Gestaltungen die ursprünglichen, die ringenden Kräfte des menschlichen Daseins versinnlichen, wie wenn sie zum ersten Male deutliche Form gewännen. Dies macht die unaussprechliche Wirkung der Sistina-Decke aus; die Schöpfungsgeschichte, der Sündenfall, die großen Schicksalsepochen des Volkes Israel, die Folge der Vorfahren und Vorboten Christi: das Alles ist zum Bilde des allgemein menschlichen Lebens von seiner tiefernsten Seite und in seinen Hauptzügen erweitert. Das Fabelgewand erscheint wie die Sache selber, wie das Wort des schöpferischen Geistes. In demselben Sinne ist die architektonische Einrahmung und Verbindung der einzelnen Bilder, wozu die plastischen Figuren wesentlich mitgehören, behandelt; wie die Gelenke und Bänder, welche diesen großen Bau, dieses monumentale Gebilde des Lebens zu einem festen Gefüge zusammenschließen. Von einer solchen Entfaltung, einem solchen bauenden und gliedernden Zusammenhang findet sich bei Correggio nichts, einen so reichen Chor von himmlischen Heerschaaren, Genien, Heiligen und Aposteln er seiner gen Himmel fahrenden Maria auch beigeben mag. Ihm fehlt dieser tiefsinnende Zug des Michelangelo, einen Gedanken, eine Empfindung in einer Reihe von Momenten von verschiedenem Lebenscharakter auseinanderzulegen;

ein Zug, der recht wol mit dem rein künstlerischen Trieb des Gestaltens in Einem Geiste zusammentreffen kann und im Grunde nur die Kehrseite des architektonischen Schaffens ist. Deßhalb ist jedoch, dem Umfang im Ganzen nach gemessen, der Vorstellungskreis Michelangelo's kaum größer. Denn umspannt dieser, um es in einem Worte zu sagen, die ernste Seite des Lebens, so umfaßt Correggio die heitere. Aber Michelangelo verkörpert den Inhalt seines Geistes in einer Mannigfaltigkeit besonderer Bildungen, die er dann zu einem Ganzen zusammenschließt; Correggio gibt den seinigen als die eine Grundstimmung, die auch in den verschiedenen Aeußerungen gleich den Variationen zum Hauptthema die gleiche bleibt. Zum Theil liegt das in der Natur der Dinge selber; zum andern Theil aber kommt es von jenem Unterschied in der Anlage, der allerdings Michelangelo, so weit es sich um Tiefe des Geistes handelt, als den Größeren erscheinen läßt.

Dieselbe Einfachheit des Gedankens wie in seinen Wandmalereien zeigt unser Meister in den Altartafeln sowie in den mythologischen Werken. Wenn er einmal, wie in Der Leda, verschiedene Momente zu schildern scheint, so ist doch das Ganze in Einer Empfindung beschlossen und schildert diese nur auf verschiedenen Stufen.

Auch dem Umfange nach ist, wie sich schon aus dem Vorhergehenden ergibt, das Feld seiner Vorstellungen ein eng begrenztes. Unzweifelhaft war sein Gesichtskreis, gleichwie sein Leben still und klein verlief, ein beschränkter. Correggio nahm nur geringen Antheil an der erweiterten Bildung seines Zeitalters und stand nicht, wie Rafael und Michelangelo, im Mittelpunkte der die alte und neue Welt umfassenden humanistischen Interessen; weit weniger als insbesondere Rafael gab er den Ideen Ausdruck, welche das Jahrhundert bewegten. Auch seine eigene Einbildungskraft hatte den reichen Zug nicht, der andere Meister von seiner Bedeutung, namentlich Albrecht Dürer und wieder Rafael, kennzeichnet. Man könnte Correggio arm an Erfindung nennen, wenn man unter Erfindung die Fähigkeit versteht, verschieden-

artige Vorstellungen in mannigfaltigen Formen bildlich auszuprägen. Erfindung hatte er, sofern er für seine Figuren, ihre Gruppirung, ihre Geberden und Bewegungen einen unerschöpflichen Reichthum von Motiven besaß. Aber einen gedankenreichen Inhalt zur Erscheinung zu bringen, das lag nicht in seinen Mitteln.

Daher bewegt er sich auch nicht in Kontrasten und schildert nicht die entgegengesetzten Züge des Lebens. Namentlich nicht jene Momente, welche tiefer in den Kampf und Zwiespalt desselben eingehen. Versucht er sich einmal in solchen Vorgängen — wie sie damals insbesondere die Leidensgeschichte Jesu und die Schicksale der Märtyrer boten —, so gelingt ihm, wie wir gesehen, das Furchtbare und Erschütternde nicht. Wol weiß er in Schmerzenszuständen von innerlichem Charakter ein tiefes Leiden zu ergreifendem Ausdruck zu bringen; aber nur sofern es den vernichtenden Moment schon hinter sich hat, wie in der Maria im Ecce Homo und in der Kreuzabnahme, oder sofern es demselben als Erwartung vorangeht, wie im Heiland im Gebet auf dem Oelberg. Die tragische Katastrophe selber, den zerschmetternden Eintritt des Schicksals, dies zu schildern ist dem Meister nicht gegeben. Es kann das sonderbar erscheinen, da er in so hohem Grade fähig ist, im körperlichen Leben die Bewegung der Seele zu versinnlichen; doch ein Anderes ist die Erschütterung des Geistes, welche mit vernichtender Kraft in der Sinnlichkeit sich ausspricht. Diese negative Seite der Erscheinung, welche das Tragische mit sich bringt, widerstrebt seiner Natur.

So wenig er aber den Geist schildert, welcher die Erscheinung bricht, so wenig schildert er denjenigen, der sie überragt. Das Große und Erhabene gelingt ihm nur gelegentlich, als Moment einer Darstellung, die ihrem Wesen nach anderer Art ist und nur nach einer Seite hin eine gewisse Feierlichkeit miterfordert. So in den Aposteln und Evangelisten der Kuppeln zu Parma. Und hier liegt das Große namentlich in der Kühnheit der Bewegungen, der Wucht der Körperbildungen, weniger im Ausdruck der Begeisterung, welche der himmlische

Vorgang erregen soll. Hierin weiß Correggio, wie wir an der Domkuppel gesehen, die richtige Mitte, das erforderliche Maß von Ruhe in der Bewegtheit — worauf sich Michelangelo so wol versteht — nicht zu treffen. In der Beherrschung des Körpers ist er nicht minder gewaltig als dieser; allein weit weniger vermochte er in den wuchtigen Formen die zwingende Macht einer großen Seele auszusprechen, einer Natur, die auch in heftiger Erregtheit ihre stille Tiefe bewahrt.

Daher ist es nur eine bestimmte Stufenleiter von Empfindungen, die er vollkommen zum Ausdruck bringt. Freude und Lust des Daseins, sofern sie in ungebrochener Erscheinung unbefangen sich ausprägen, von der Heiterkeit stillen Genusses bis zum Jubel einer über das Irdische sich wegschwingenden Seligkeit, weder im Streite mit dunkeln Leidenschaften noch im Kontrast mit einer widerstrebenden Wirklichkeit: das ist der Gegenstand seiner Kunst. Was seine Gestalten beseelt, ist zumeist nur dieses Glück des bloßen Daseins; ein Leben, das keine Noth und Anstrengung kennt und ohne errungen zu sein, ohne auf ein fernes Ziel hinauszuweisen, in sich selber und seiner Gegenwart befriedigt ist. Indem der Meister dergestalt schildert, was in ihm selber als Empfindung des Lebens liegt, nimmt er zu seinen Stoffen ein innerliches Verhältniß ein, und erreicht so in der Darstellung jene Verbindung von Wahrheit und Reiz, die seinen Werken eine hinreißende Wirkung verleiht. Es ist nichts Fremdes und Mühsames in ihnen, nichts von dem Zwang der Arbeit, der aus der Bewältigung eines spröden oder widerstrebenden Gegenstandes immer noch hervorblickt. Auch nichts Gleichgültiges; keine von jenen Paradefiguren, zu denen auch hervorragende Meister greifen, um einem schwer zu belebenden Stoff wenigstens durch schmückende Zuthaten aufzuhelfen. Vielmehr nehmen die Nebenfiguren lebhaften Antheil an dem eigentlichen Vorgange und sind mitergriffen von der Seele desselben. Daher haben die Heiligen, welche seinen Madonnen beigegeben sind, weder ein aufgeregtes Scheinleben, noch jene stille, etwas einförmige Feierlichkeit,

welche bei den Florentinern sowol als bei den Venezianern nicht selten sich findet. Gebricht es ihnen bisweilen an männlicher Würde, so hat das andere Gründe. Weiterhin strömt jenes frohe Leben in die Engel und Genien aus, welche Correggio seinen Götttern und Menschen beizugeben fast niemals versäumt: bald einzeln, bald schaarenweise, je nachdem es gilt ein stilles trauliches Lebensglück oder den Jubel des Himmels zu schildern. Diese Einheit des Inhalts, welche in den verschiedenen Gestalten verschieden, immer aber nach dem Einen Grundtone wiederklingt, gibt den Bildern eine geschlossene und eindringende Wirkung.

Leicht begreift sich, wie mit solchem Inhalte die übrigen Eigenschaften des Meisters nahe zusammenhängen. Die Freude des Lebens, welche sich abseits hält sowol von dem gewöhnlichen Kampf der Wirklichkeit als von den Konflikten eines die Welt tiefer erfassenden Geistes, hat einen zarten, einen weiblichen und idyllischen Zug; sie verzichtet auf die Strenge, aber auch auf die Herbigkeit, welche das männliche Element in einseitiger Ausbildung mit sich bringt. Doch hat sie sich deßhalb von der Welt nicht abgewendet und versinkt nicht in die träumerische Ruhe selbstgenügsamer Schönheit. Einen durchaus weltlichen Charakter hat vielmehr diese Kunst, und das Leben faßt sie nicht in der Ruhe, sondern umgekehrt mitten in der Bewegung, und zwar in der vollsten Freiheit derselben. Ebendeßhalb bildet die Anmuth ein wesentliches Moment ihres Charakters. Freudig empfundenes Leben, erfaßt in seinem heiteren Strom von Innen nach Außen, darin es seinen Einklang mit der Welt verkündet und mit freundlichem Entgegenkommen auch den spröden Sinn gewinnt: das vermochte Correggio wie kein Zweiter zu schildern. Keinem ziemt daher so wie ihm der Meister der Anmuth zu heißen.

Ein anderes Merkmal noch liegt nahe, das die Wirkung seiner Bilder wesentlich mitbestimmt. Es ist der Reiz der äußeren Erscheinung, der meist jugendlichen Gestalten und ihrer blühenden oder zur vollen Reife entwickelten Glieder. Die Malerei besitzt die Mittel,

auch die unschönen oder verkümmerten Formen einer hart mitgenommenen Natur in künstlerischem Lichte erscheinen zu lassen, und oft verhält sich der Inhalt, den sie schildert, gleichgiltig oder gar widersprechend zur körperlichen Erscheinung. Auf diese Kunst des Kontrastes geht aber Correggio nicht aus; höchstens ließe sich ein Anklang daran in Der Nacht finden, da hier im Gegensatze zu den gewöhnlichen Typen der Hirten die zauberische Macht der Beleuchtung um so mehr hervortritt. Zumeist ist das innere Leben, das der Meister zum Ausdruck bringt, in natürlichem Einklang mit der schönen Hülle, oder vielmehr, es erfordert diese, es ist Eins mit dieser Formenschönheit des Leibes und nur in und mit ihr vorhanden. Der Inhalt dieser Gestalten ist nur denkbar, nur gegenwärtig in dieser reizvollen Erscheinung. Das sichert ihm eben die volle Wirkung des Lebens, daß er auf dem schwebenden Uebergange aus der Tiefe des Innern in die äußere Natur erfaßt und festgehalten ist; das Innerliche bleibt in flüssiger Bewegung, indem die Seele in den Leib der Form hinausdrängt, die Form, von der Empfindung ganz durchdrungen, in die Seele zurückleitet. In dieser Bewegung liegt das Wesen des Reizes, sofern wir diesen in seiner edlen Bedeutung fassen. Den Reiz der gemeinen Gattung, welcher in der neueren Kunst nicht selten eine Rolle spielt, kannte Correggio gar nicht; er besteht in jener sinnlichen Lockung, darin die Empfindung nur als aufregende Absicht wirkt und die Schönheit der Form nur eine falsche ist, weil sie die Vorstellung des Genusses weckt. Der Anmuth den Charakter des ächten Reizes zu geben, auch dies war unserem Meister eigenthümlich.

Die Formenschönheit aber, welche Correggio's Gestalten kennzeichnet, beruht keineswegs auf einem Inbegriff abgezogener, nach einem gewissen Kanon gebildeter Regeln. Der Künstler weiß nichts von einem solchen durch läuternde Vergleichung festgesetzten Maß; weder sucht er es durch eigene Anstrengung, noch — wie die Meisten seiner Zeitgenossen — durch das schulende Vorbild der Antike. Sondern einfach gibt er den anmuthigen Typus, den er in seiner Heimat vorfindet,

in voller Natürlichkeit des Lebens. Dies freilich mit jenem schöpferischen Sinn, welche die Naturform in ihrer Reinheit, frei von den Mängeln der Realität, zu schauen und gleichsam aus ihrer inneren Kraft neu herzustellen vermag. Dabei bleibt die anziehende Wahrheit der individuell durchgebildeten Form erhalten. Das gibt den Gestalten Correggio's einen so zwingenden Zug: sie haben das Frische, das Augenblickliche der Natur und tragen doch das ideale Gepräge einer in sich geklärten Welt.

Dieser Typus, der vor Allem in den Frauen und Kindern zu seinem rechten Ausdruck kommt, hat vorwiegend den Charakter des Lieblichen, ohne sich in das Zierliche zu verlieren. Davor behütet ihn schon die gesunde schwellende Fülle, die in Verbindung mit dem feinen Gliederbau doch innerhalb eines anmuthigen Maßes bleibt. Zudem sieht in seiner Weise der Meister die Formen nicht minder groß, wie Michelangelo und Rafael in der ihrigen; in seiner Anschauung ist nichts Kleines, nichts von dem tändelnden Reiz des Niedlichen. Von besonderer Art, nur ihm eigen und ohne die geringste Verwandtschaft mit der Antike ist der Typus seiner Frauenköpfe. Das rundliche Oval, die stark gewölbten, weit getrennten Augen mit den geschwungenen Brauen, die kleine feingebildete Nase, der zum Lächeln geschaffene Mund, das zarte Kinn, das in die vollen Wangen mit einer Wellenlinie übergeht: diese ganze Form hat alle Eigenschaften des Liebreizes und entspricht den Empfindungen, welche Correggio's Gestalten beseelen. Möglich, daß er das Motiv zu seinen Frauenköpfen, die häufig eine nahe Verwandtschaft zeigen, in seiner Gattin fand. Allein wie die Kunst des Meisters es schöpferisch umbildete, bezeugt hinlänglich der Einklang dieser Köpfe mit dem ganzen Charakter der Darstellung.

Von einer etwas gleichgültigen Schönheit sind dagegen meistens die Männerfiguren, wenngleich dieselben, auch von Künstlern, nicht minder bewundert worden sind. Wie sie Correggio zu beleben

wußte, indem er sie mit der Hauptgruppe in innere Verbindung setzte, ist oben bemerkt. Allein an sich fehlt ihnen jene charaktervolle Durchbildung, jene getragene Einfachheit, welche Michelangelo immer, nicht selten auch Tizian und Rafael ihren Männergestalten zu geben wußten. Auch in der Form fehlt diese strengere Ausbildung des Männlichen. Es hängt dies mit der malerischen Anschauung des Meisters zusammen, welche eine allzu große Strammheit der Bewegung, eine in's Einzelne gehende Ausführung des Muskelwesens nicht zuläßt. Ueberhaupt verträgt sich die gebogene und geschwungene Linie, welche ein nothwendiges Ergebniß dieser Anschauung ist, nicht mit der Herbigkeit einer strengen Formgebung, während sie dem weicheren wellenartigen Bau der Frauen und Kinder trefflich sich anpaßt. Wie gut sich der Künstler auf die Bildung der letzteren verstand, haben wir schon gesehen. Nicht bloß in der Form, auch im Ausdruck, in der Bewegung und Gruppirung hat kein Maler das Kindliche, seine sinnliche Unschuld und Lebenslust, so zu schildern verstanden wie er; und alle die luftigen Genien und Engel des 17. und 18. Jahrhunderts, von denen heute noch Kirchen und Schlösser erfüllt sind, verrathen ihre Abkunft in gerader Linie von den Putten Correggio's.

Gleichviel nun, ob die Gestalten des Meisters der christlichen oder der heidnischen Geschichte entnommen sind, sie haben immer denselben Charakter blühenden, jugendlich frohen Lebens. In seinen Madonnen ist der gleiche Liebreiz wie in seinen Frauen aus Jupiter's Liebesgeschichten, dieselbe Anmuth der Form und Bewegung, und ihr Lächeln, das mit stillem Entzücken die unerschöpfliche Liebe zum Kinde ausdrückt, verräth dieselbe Tiefe der Zärtlichkeit, wie dasjenige der Danae, das die süße Erwartung begeisterter Lust begleitet. Und ob die Genien die muthwilligen Genossen solcher Liebesszenen sind oder um die thronende Jungfrau den heiteren Reigen bilden, immer ist es dieselbe zu Scherz und Lust versammelte Schaar. Man kann es tadeln und hat es wol auch gethan, daß dem Maler jeglicher Stoff, das

Christenthum nicht minder wie die griechische Sage, nur zu unbefangener Aeußerung solcher Lebensfreude Anlaß gegeben. Von kirchlicher Feierlichkeit ist, die Madonna des heil. Franziskus, sein erstes Jugendwerk, ausgenommen, auch in seinen Altartafeln nichts zu spüren, und Tiefe der religiösen Empfindung oder den Ausdruck einer das Menschliche übersteigenden Göttlichkeit wird man in keiner seiner christlichen Gestalten finden. Unternimmt er es den Heiland in seinen schweren Leidensmomenten zu schildern, so erregen diese Figuren wol ein tief menschliches Mitgefühl, aber nichts weniger als den Schauer der Ehrfurcht. Insbesondere aber machen seine Madonnen wie seine Jesuskinder keinerlei Anspruch auf einen göttlichen Beruf, noch geben sie sich den Ausdruck einer in das Ueberweltliche ragenden Seele.

Kein Zweifel, diese Verweltlichung des Christenthums, welche überhaupt im Wesen der Renaissance lag, hat sich in keinem Meister derselben so gründlich und so entschieden vollzogen, als in Correggio. So gründlich, daß für ihn die christlichen Gestalten nichts weiter waren als trefflich passende Figuren, um in ihnen sein Ideal des Lebens auszusprechen. Diese merkwürdige Thatsache und damit auch jenen Vorwurf näher zu würdigen, gehört wesentlich zur Kenntniß des Meisters.

Daß dem so sei, daß Correggio das Christliche, den damals noch lebendigen Inhalt des religiösen Bewußtseins, in der künstlerischen Darstellung noch mehr verweltlicht habe als Michelangelo und Rafael, kann zunächst befremdend erscheinen. Denn weit weniger hatte er jedenfalls von jener humanistischen Bildung, welche mit der Erweiterung des Geistes die Schranken der religiösen Vorstellung einriß. Auch fehlte ihm das vertrauliche Verhältniß zur Antike, das jene Meister in Rom eingegangen hatten. Die Einflüsse des Alterthums hatte er aufgenommen, soweit davon das ganze Leben damals durchdrungen war; soweit sie ihn aber in seiner Kunst zu fördern vermochten, durch die Schule des Mantegna empfangen. Eigene Studien nach

der Antike hatte er nach den Lehrjahren wol kaum mehr gemacht, von ihrer Anschauungsweise nur durch dritte Hand Kenntniß erhalten. Er nahm daher zu ihr eine freiere Stellung ein, ohne doch der Vortheile ihrer allgemeinen Einwirkung zu entbehren, die sich damals in der ganzen Kunst des Zeitalters schon vollzogen hatte. Ueberdies sicherte ihm seine eigene Natur der Antike gegenüber eine entschiedene Selbständigkeit. Verwandt mit ihr war ihm die Freude an der Erscheinung, darin das innere Leben unbefangen zu Tage tritt; ganz verschieden jedoch von der Kunst des Alterthums war seine rein malerische Anschauung. Daher auch seine Behandlung der Körperform wie der Gewandung, unbeschadet jener Einflüsse, eine von der Antike wesentlich verschiedene ist.

Rafael und Michelangelo dagegen hatten sich viel mit dem Alterthum beschäftigt, jeder in die Kunst des Zeitalters tiefer es aufgenommen; beide blieben mit ihm in fortwährender Berührung, auch sofern sie nicht unter seinem unmittelbaren Einfluß standen. Dadurch aber mußte ihnen der Gegensatz dieser heidnischen zur christlichen Welt deutlich in's Bewußtsein treten. Daher wol kam es hauptsächlich, daß sie in der Darstellung christlicher Stoffe den Ausdruck des Heiligen, Göttlichen zu retten suchten. Zudem lebten sie im Mittelpunkte der kirchlichen Macht; hier mußte, auch inmitten äußerer und innerer Umwälzungen, die kirchliche Kunst einen großen und feierlichen Charakter zu bewahren streben. Mit Einem Worte: sie verhielten sich zu der heiligen Geschichte nicht naiv. Ihr innerer Zusammenhang mit diesen Dingen, mit der christlichen Empfindungsweise war — unter wesentlicher Beihülfe der Antike — so gut wie vollständig gelöst; aber Maria mußte noch immer die göttliche Jungfrau sein und das Kind in seinen Zügen den Beruf des Welterlösers verkünden. Gelang es auch nicht mehr diesen Gestalten eine heilige ahnungsvolle Weihe zu verleihen, so galt es doch, ihnen den Ausdruck bedeutsamer Größe oder einer das Menschliche überragenden Schönheit zu geben.

In ganz anderem Falle befand sich Correggio. Ihn hinderte nichts, auch für kirchliche Zwecke die heiligen Gegenstände ganz so wie seine künstlerische Natur ihn antrieb zu behandeln, ohne jeden Hintergedanken, ohne jene Absicht den überweltlichen Charakter auszusprechen, welche z. B. Rafael's Transfiguration kennzeichnet. Er stand nicht in jenem näheren Verhältniß zur Antike, das zugleich zum Gegensatz wurde; ebenso war er dem Kampfe ferner gerückt, den die Kirche zu bestehen hatte, und welchen durchzufechten sie ihre Macht auch in der Kunst bewähren wollte. Und so zeigt Correggio ganz unbefangen, wie weit in ihm die Kunst mit den religiösen Stoffen und ihrer heiligen Bedeutung fertig geworden war. Indem er ihnen gegenüber den lediglich künstlerischen Standpunkt einnimmt, vollzieht er in der Malerei unabsichtlich die vollständige Auflösung des Glaubens, des kirchlichen Christenthums. Er, im engsten Kreise aufgewachsen und somit, sollte man glauben, der althergebrachten Macht kirchlicher Vorstellungen noch unterworfen, gerade Er zeigt sich von ihnen vollständig losgelöst und behandelt ihre Stoffe wie rein menschliche, in natürlicher Erscheinung, deren ideale Bedeutung lediglich auf dem Zauber ihrer Schönheit beruht. In ihm that daher die Kunst der Blütezeit den letzten und entscheidenden Schritt zur Loslösung von den Schranken des kirchlichen Glaubens, von der Jenseitigkeit der christlichen Gestalten. Drückt sie noch ein Göttliches aus, so besteht dies nur in dem geläuterten Reiz, dessen die menschliche Natur überhaupt, ohne Bezug auf ein göttliches Jenseits, in der veredelnden Vorstellung des Künstlers fähig ist.

So erklärt sich, daß seine Madonnen demselben Geschlechte angehören, wie seine Frauen aus den griechischen Liebessagen, daß seine Christkinder von dem gleichen weltlichen Muthwillen erfüllt sind, wie die heidnischen Genien und Amoretten. Auch in den (zur Vermittlung mit der Gemeinde) beigegebenen Heiligen versucht der Maler mit nichten die Innigkeit der Anbetung oder das Bewußtsein ihres hohen Be-

rufs auszudrücken. Bei aller weltlichen Schönheit deuten dagegen Rafael's und Michelangelo's christliche Figuren über die Natur hinaus auf einen übermenschlichen Inhalt; Ausdruck, Bewegung, Anordnung gemahnen an ihre Herkunft aus einer höheren Welt, wenn auch der alte kirchliche Charakter aufgegeben ist. Dieser Auffassung soll ihr Werth nicht bestritten werden. Allein läugnen läßt sich nicht, daß Correggio die Schönheit dieser Stoffe so erfaßt, wie die fortschreitende Kunst sie folgerichtig erfassen mußte. Er versinnlicht diese Welt idealer Vorstellungen als das, was sie nunmehr wirklich ist: als ein Bild von immer wiederkehrenden Beziehungen des menschlichen Lebens. Er thut damit was jede Kunst thut, die ihre Höhe erreicht, indem sie die Auflösung der religiösen Formen vollzieht, an deren Darstellung sie sich herangebildet hat. Die Auflösung aber der christlichen Vorstellungen, welche die Malerei ausführt, greift tiefer als diejenige der griechischen Götterwelt durch die antike Plastik. Denn für die alten Götter war die Verweltlichung im plastischen Leib von vornherein eine Bedingung des Daseins; sie kannten keine den Körper verläugnende Geistigkeit. Der Inhalt des christlichen Bewußtseins wollte rein geistigen Ursprungs, über Natur und Wirklichkeit ganz hinaus sein, während er doch unter der Decke mit bildlichen Vorstellungen behaftet war. Indem ihm nun aus diesen die Kunst seinen menschlichen und natürlichen Leib bildete, da mußte sie, um die christlichen Wesen aus jenem wolkenhaften Jenseits herabzuholen, sie erst recht in die Wärme und Gegenwart des sinnlichen Lebens einführen. Eine solche Darstellung aber entspricht insbesondere den Bedingungen der Malerei. Correggio war es, der unter den italienischen Malern diese Versinnlichung der christlichen Idealwelt vollständig ausführte, indem er zugleich die Malerei zu ihren letzten Folgen ausbildete.

Beides traf nothwendig zusammen. Erst wenn die Malerei alle Bedingungen erfüllt, welche ihr Wesen ausmachen, wird sie die religiösen Figuren in das sinnliche Dasein ganz überführen; daher dies

später auch die größten nordischen Maler, Rubens und Rembrandt, gethan haben. Es ist ein ganz natürlicher Prozeß: indem die Kunst die höchste Stufe ihrer Ausbildung erreicht, d. h. alle Mittel besitzt und beherrscht, ihren Gebilden den vollen Schein der Natur zu geben, prägt sie nothwendig was sie gestaltet in dieser naturvollen Weise aus. Im Charakter der Malerei insbesondere aber liegt es, auch den unmittelbaren Schein der Dinge, ihr flüchtiges sinnliches Dasein zu erfassen, die innere Macht des Lebens auch darin zu vergegenwärtigen. Und so verleiht sie nothwendig auch den idealen Stoffen die Wärme und Fülle des sinnlichen Leibes. Zugleich aber entkleidet sie den Inhalt dieser Stoffe, ihre ideale Bedeutung des besonderen Charakters, den ihr die Vorstellung bestimmter Zeiten angeheftet hat, und gibt ihr dafür die Lebendigkeit allgemein menschlicher Züge, die weltliche frohe Gegenwart der freigewordenen menschlichen Natur.

Das Eine sowol als das Andere zu thun fühlte Correggio sich um so mehr getrieben, als der eigentliche Gegenstand seiner Kunst, das was ihren Inhalt ausmachte, das Leben als die Freude des Daseins, auch des sinnlichen, war. Zwar vermag die Malerei mehr wie jede andere Kunst auch Schmerz und Zerstörung in sinnlicher Wahrheit darzustellen; und daß Correggio, wenn er es unternahm solche Stoffe zu behandeln, in ihrer realistischen Schilderung selbst das Uebermaß nicht scheute, haben wir früher gesehen. Allein der ruhige und heitere Einklang des Lebensinhaltes mit der sinnlichen Erscheinung, das war der Kreis der Vorstellungen, darin seine Kunst das Höchste erreichte. Daher die Freude am Sinnenleben, welche Correggio's Bilder verkünden, und der vollendete Ausdruck von Empfindungen, von menschlichen Beziehungen, welche auf dieser Freude beruhen. Dahin gehört vor Allem die jugendliche Mutter mit allen Zügen liebreizender Anmuth, im Spiel mit dem Kinde und umgaukelt von lustigen Genien: die Unschuld der heitersten Sinnlichkeit; dann Magdalena, schon mit dem Anflug weltlicher Lust, aber über alle

Schuld und Reue erhoben durch die unbefangenste Schönheit, wie in der Madonna des heil. Hieronymus; oder wenn sie Buße thut, auch dann noch in stiller Einsamkeit von allem Zauber umflossen. Feiert aber Correggio ein Ereigniß, das lauter Jubel und Seligkeit mit sich bringt, da vergegenwärtigt er es, auch wenn es als Himmelfahrt Jesu oder Mariä dem Jenseits angehört, mit allen Mitteln einer durch die Begeisterung des Daseins gesteigerten Sinnlichkeit. Das sind jene auf- und abfluthenden Engel- und Heiligenschaaren.

Was es mit dem oben berührten Vorwurfe auf sich hat, erhellt nun von selbst. Correggio hat den idealen Inhalt gewisser Vorstellungen aufgegeben, sofern er ein zeitlich bedingter, in bestimmten Empfindungen befangener war. Niemals aber entbehren seine Gestalten des eigenen idealen Gehaltes; denn es ist das lauterste Leben und das vollste Gefühl desselben, das er in der leuchtenden Anmuth ihrer Glieder verkörpert.

Wie tief die Darstellung der sinnlichen Seite der Schönheit und des Lebens in Correggio's Kunst liegt, beweisen in anderer Art seine mythologischen Gemälde. Ihm genügt nicht die bloße Schilderung nackter Formenschönheit, wie sie nicht selten Tizian, bisweilen auch Rafael zum Vorwurf nahm. Sondern das blühende Weib in sinnlicher Erregung, bereit Seele und Leib in Liebe hinzugeben, ihr Leben in diesem Einen Moment zur höchsten Lust des Daseins zu steigern, das schien ihm der sorgsamsten Darstellung nicht minder würdig, als die Jungfrau mit dem Erlöser. Wie sehr ihm solche Bilder gelangen, ist schon früher besprochen. Ganz verkehrt wäre, die Wahl solcher Stoffe oder gar die Meisterschaft, mit der er sie behandelte, dem Künstler zum Vorwurf zu machen. Correggio geht niemals auf sinnliche Reizung aus, und wer sie vor seinen Bildern empfindet, hat dies seinem eigenen heißen Sinne zuzuschreiben; wir werden noch sehen, wie er durch das ächt Künstlerische seiner Darstellung auch diese sinnliche Welt in das Ideale erhob. Vor Allem aber ist zu be-

denken, daß er mit solchen Bildern nur vollzog, was in der Malerei selbst als ihr letztes Ziel lag. Indem diese Kunst — neben der Form der Dinge und dem Ausdruck der Seele — zugleich den sinnlichen Schein festhält, bringt sie in diesem nicht minder das Innenleben des geschilderten Vorgangs zu Tage. Dann aber kann sie auch den Moment nicht ausschließen, wo die Seele in der Sinnlichkeit ganz aufgegangen ist und in der Steigerung derselben zur höchsten Kraft und Lust des Daseins mit ihr zusammentrifft. Hier ist ja dieser sinnliche Schein — weit entfernt der blinde Ausdruck eines rohen Triebes zu sein — vielmehr dessen Gegentheil: vergeistigt, vom inneren Leben durchdrungen und eben deßhalb zu seiner höchsten Schönheit gesteigert. Eine Schönheit und Lust der Sinnlichkeit ohne Schuld und Reue; die Fabel von der Vertreibung aus dem Paradiese, die finstere Vorstellung von der Sünde und der Zerknirschung des Geistes kennt sie nicht. In dieser Auffassung berührt sich Correggio ebenso mit der Antike, wie er sich von der christlichen Vorstellung entfernt. Dennoch bleibt er andrerseits durchaus modern, indem er das volle Mitleben der Seele zum Ausdruck bringt. Zugleich erreicht hier die Malerei eine ihrer höchsten Wirkungen.

Hier auch zeigt sich am deutlichsten jene Eigenschaft des Meisters, welche schon Kugler hervorgehoben[212]: die Fähigkeit des Ausdrucks gesteigerter Empfindung, der tieferen Seelenerregung. Dies ist nicht so zu verstehen, wie wenn der Maler Gemüthsbewegungen schilderte, deren Prozeß, seiner Natur nach innerlich, nur ahnungsvoll aus der Erscheinung hervorleuchte. Sondern was der Maler darstellt, ist gesteigertes Leben, dessen Inhalt vollständig in die Sinnlichkeit heraustritt, aber auch diese in tiefer Erregung erhält. Wie tief es in seiner Kunst lag, in der leiblichen Gestalt die Empfindung als gegenwärtig, als fortwirkend aufzuzeigen, das bekundet in eigenthümlicher Weise die aus-

---

212) Geschichte der Malerei. Zweite Auflage. Berlin 1847. II. 8. 9.

drucksvolle Bewegtheit seiner Hände, das mannigfaltige Spiel in der Haltung des Gelenkes und der Finger. Darin ist er, indem er mit der Beseeltheit die freieste Anmuth der Form verbindet, unübertroffener Meister[213]; wenn freilich nicht zu läugnen ist, daß die äußerst zierliche Bewegung seiner Frauenhände in einzelnen Fällen die Manier streift. Diese Beseelung aber der Gestalt bis in die Fingerspitzen ist wieder das Malerische: die Erscheinung, in welcher der Inhalt sich nicht zu fester Form beruhigt hat, sondern auf dem schwebenden Uebergange aus der Seele in den Körper beide in Fluß und Bewegung erhält. Man mag dies wol, wie Burckhardt gethan, bewegtes Leben in sinnlich reizender Form nennen; allein eben dies war für des Meisters Anschauung der Inhalt der Welt, soweit er sie zu schildern unternahm, und nichts ungerechter als ihm unterschieben, daß er gleichgültig jeglichen fremden „Inhalt" als äußerlichen Anlaß für seine künstlerischen Zwecke ergriffen. Sondern in Allem, was er erfaßte, fand er jene gesteigerte Lebenslust, die ihren wahren Ausdruck nur in jener Form fand. Die tiefe Berechtigung einer solchen Auffassung lag sowol, wie wir gesehen, in der nothwendigen Entwickelung, welche die Malerei genommen, als in der weltlichen, zur harmonischen Schönheit auch des äußeren Lebens hindrängenden Richtung des Zeitalters.

Man sieht, wie die Eigenthümlichkeit des Meisters in nahem Zusammenhange steht mit der Ausbildung des Malerischen, welche sich als eine bestimmte Entwickelung der modernen Kunst in ihm vollzieht. Daß er von gewissen architektonischen und plastischen Gesetzen sich lossagte, welche bislang den Charakter der Malerei bestimmt hatten, ergab schon der Verlauf der Darstellung. Damit aber hat er nichts

---

213) Und zwar von früh auf, wie dies in der Madonna des heil. Franziskus die Hände dieses Heiligen, sowie diejenigen der heil. Katharina und die das Kreuz haltende des Täufers beweisen. Dagegen ist die ausgestreckte Hand der Madonna weniger schön als diejenige der Madonna della Vittoria Mantegna's, daran sie erinnert.

weiter gethan als der Malerei zu ihrem vollen Rechte verholfen. Nichts irrthümlicher daher, als aus diesem Gesichtspunkte von ihm den Anfang des Kunstverfalls abzuleiten. Allerdings ist jene Loslösung von den Gesetzen der architektonischen und plastischen Anordnung, sofern sie die Grundlage der monumentalen Kunst bilden, dennoch ein Verlust. Der Zusammenhang der drei Schwesterkünste auch in diesem Sinne, daß jede gewisse Eigenschaften der beiden anderen in sich vereinigt, bezeichnet zu allen Zeiten jene Gesammtblüte der Kunst, welche in monumentalem Sinne die Ideale der Epochen versinnlicht. Allein es liegt in der Natur der Malerei, daß gerade sie, an solchem Bande festgehalten, ihre höchste Blüte nicht erreicht. Daher vollzieht sie jene Loslösung, gibt aber für die Kunst überhaupt Manches auf, indem sie für sich Vieles gewinnt. Nur in diesem Sinne läßt sich sagen, daß ihre Ankunft auf dem Gipfel zugleich der erste Schritt zum Herabsteigen sei. Denn unter jener Loslösung leidet bald auch sie selber. Auf jenem Höhepunkte aber, da sie eben ihre volle Selbständigkeit erreicht, steht sie in dem glücklichen Augenblick ihrer Blüte, welche für jenen einzigen Verlust monumentaler Feierlichkeit reichlichen Ersatz gewährt.

Correggio zuerst machte in Italien Ernst mit dem Prinzip, daß die Malerei auf der Fläche die volle Ausdehnung des Raums der Tiefe nach darzustellen habe. Zwar waren längst schon vor ihm die Regeln der perspektivischen Verkürzung, auch der Abtönung der Dinge in Licht und Luft ausgeübt worden. Allein letztere, die malerische Perspektive, hat erst Er zu ihren letzten Folgen ausgebildet. Zunächst bewog ihn die Darstellung der Formen unter den bestimmten Bedingungen ihres Scheinens in Licht und Luft zu einer anderen Anordnung und Gruppirung der Figuren, als vor ihm gebräuchlich gewesen. Bisher hatte man, auch wenn die Figuren der Tiefe zu vertheilt waren, sie doch nach einer gewissen Symmetrie, immer mehrere auf einem und demselben Plane angeordnet und so durch das Nebeneinander der Gruppirung die Vertiefung beschränkt. Dadurch konnte man der Kompo-

sition einen wol gemessenen Rythmus der Linien geben, der mit der Festigkeit des architektonischen Baus noch Manches von dem schönen Fluß der plastischen Kunst hatte. Diesen Linienrythmus gibt Correggio zwar nicht ganz auf, aber er stellt ihn in die zweite Linie hinter ein anderes Prinzip der Harmonie. Es erhellt von selbst: sollen die Figuren jede täuschend auf einem anderen Plane im vertiefsten Raume erscheinen, so hat das Auge kein Bedürfniß mehr, ihre Linien wieder auf einem und demselben Plane zu einem Ganzen zusammenzufassen.

Nach demselben Gesetzte behandelt der Meister die einzelne Figur für sich. Alle seine Gestalten haben eine größere oder geringere Bewegtheit, eine Ungebundenheit der Geberden und Stellungen, eine kontrastirende Mannigfaltigkeit in der Haltung der Glieder (entsprechend der Mannigfaltigkeit in der Anordnung des Ganzen), welche sich neben ihm nur noch in Michelangelo findet. Beide Meister überschreiten hierin das ruhige Gleichmaß, welches die Florentiner und Rafael einhalten; hierin lag auch der malerische Zug, welcher Michelangelo kennzeichnet, nur daß dieser in der anatomischen Durchbildung der Einzelformen Plastiker blieb. Mit dieser Bewegtheit war die Strenge der Linie auch in der einzelnen Figur gebrochen; im Einklang mit dem Fluß der Bewegung herrschte bei Correggio so sehr die geschwungene Linie vor, daß die gerade fast absichtlich vermieden scheint. Selbstverständlich schließt diese Darstellungsweise die statuarische Ruhe der älteren Heiligengestalten vollends aus.

Indem weiterhin Correggio den so mannigfach bewegten Körper vollkommen im Raume an seinem Platze erscheinen lassen will, muß er ihn darstellen, wie er in der Natur dem Auge aus einem bestimmten Gesichtspunkte sich darbieten würde: d. h. er verkürzt ihn in allen seinen Formen. Wir haben gesehen, mit welcher Folgerichtigkeit er diese Verkürzungen bis zum Aeußersten trieb; die Kuppelmalereien zu Parma, durchweg aus der Untensicht genommen, geben dafür mit ihren „plafonnirenden" Engeln und Heiligen die schlagenden Zeugnisse. Da

alle Gestalten als nach oben schwebend erscheinen sollen, läßt sich diese Darstellungsweise bis zu einem gewissen Grade rechtfertigen. Allein sie leistet hier in der Naturwahrheit mehr, als unser Auge erwartet; denn wir sind gewohnt, die Dinge vor uns, dem Blick gegenüber zu sehen, und stellen uns daher auch was über uns vorgeht kaum anders vor. Zudem geht hier — von anderen schon berührten Nachtheilen abgesehen — die Täuschung zu weit und widerspricht jenem Gesetz, daß die von der Kunst geschilderte Welt das Recht eines in sich selbst beruhenden, von den Bedingungen des wirklichen Raums unabhängigen Daseins hat.

Wunderbar aber ist die Meisterschaft, welche Correggio in diesen Verkürzungen bezeugt. In seiner Zeichnung hat man öfters Mängel finden wollen, weil man die Freiheit seiner Linienführung, welche den Kontur auflöst, für Unsicherheit und seine breite Modellirung, welche die plastische Ausbildung des Muskelwesens vermeidet, für Inkorrektheit nahm. Nichts falscher als dieser Begriff der Zeichnung in der Malerei, der die Schärfe des Umrisses und das Hervortreten des anatomischen Details für wesentliche Bedingungen erklärt. Davon findet sich freilich nichts in Correggio. Allein seine Gestalten zeigen eine Kenntniß des Körperbaus, eine Sicherheit der Bewegung, eine Gewandtheit, auch ungewöhnliche Lagen der Glieder zu versinnlichen, die selbst von Michelangelo nicht übertroffen worden. Nur wer die Form vollkommen beherrscht, der vermag auch schwebende Figuren mit solcher Täuschung darzustellen und die seltsamen Verschiebungen der Formen — die an der Domkuppel sogar den kundigen Mengs erstaunten — so richtig zu treffen, daß das Auge ohne Weiteres den Eindruck der Wahrheit empfängt.

Daß Correggio mit seiner Anordnungsweise die näheren architektonischen Bedingungen der monumentalen Kunst verletzt, zeigte schon die Betrachtung seiner Werke. Ihm ist der geschlossene Rahmen, welchen die Architektur bildet, sei es die wirkliche welche die Darstellung

einfaßt, sei es die vom Maler selber künstlich vorgestellte, nichts als eine hemmende Schranke. Er gibt am liebsten seinen Gestalten freien Spielraum in ungemessener Weite; um sie aufschweben zu lassen in den Aether des Himmelsgewölbes, sprengt er in den Kuppeln zu Parma die Decke. Diesen lebensfrohen Geschöpfen würde es zwischen Wänden und Mauern zu enge werden; und wie sie keinen Zwang dulden, der die Glieder in ein festes Maß einschnüren würde, so wollen sie auch im Raume grenzenlose Freiheit haben.

Correggio gibt also die Strenge und Feierlichkeit der älteren Kunst, überhaupt den erhabenen und idealen Charakter derselben vollständig auf. Allein er bietet dafür mehr als einen Ersatz: zunächst die überzeugende Natürlichkeit der Darstellung. Je weiter die Malerei sich entwickelt, je mehr sie die herkömmlichen typischen Formen verläßt: um so mehr strebt sie die Wahrheit der Erscheinung bis zur Täuschung zu treiben. Correggio ist kein Realist, denn keineswegs will er eine bestimmte Wirklichkeit in ihren besondereren Zügen wiedergeben. Sondern seine der christlichen oder der antiken Sage entnommenen Stoffe übersetzt er einfach in menschliche Vorgänge und Zustände, darin sich ein allgemeiner Lebensinhalt rein und voll ausprägt, gibt ihnen aber die Kraft und Gegenwart natürlicher Erscheinung. Und dies mit allen Mitteln, über welche seine Kunst überhaupt zu verfügen hat; das bewies uns schon in allen Stücken seine Behandlung der Form. Besonders aber erreichte er jenen überzeugenden Naturschein durch die eigentlich malerischen Mittel, welche ja auch die Form erst vollenden. Es ist das Schweben, Scheinen und Leuchten der Dinge in den Medien von Licht und Luft, das wechselnde Spiel der Formen und Farben in dieser feinen umfließenden Hülle, das Correggio wie kein anderer Meister seiner Zeit beobachtet und wiedergegeben hat. Dadurch erst wird die Darstellung vollständig frei von der Fläche und versinnlicht den Raum. Wie dies enge zusammenhängt mit jener schon erwähnten Aufgabe der Malerei, auch das flüchtige sinnliche Dasein der Dinge zu erfassen, leuchtet ein. Indem aber

der Meister auf diese Weise volle Naturwirkung erreicht, bringt er die Malerei als solche zu ihrer höchsten Entwickelung und erhebt was er schildert in die ideale Welt der Kunst. Es ist daher ein doppelter Prozeß, den die Stoffwelt in ihm durchmacht: er führt die Stoffe der heiligen Geschichte und der Mythe in die Natürlichkeit des Lebens herab und erhebt diese wieder durch die idealisirende Macht des Lichtes in das reine Gebiet des künstlerischen Scheins.

Die feinere Ausbildung jener malerischen Mittel war schon vor ihm, hauptsächlich durch Fra Bartolommeo und Leonardo da Vinci, angestrebt, zum Theil auch erreicht worden. Soweit zur Vollendung der Form erforderlich, besaßen sie überhaupt die Meister des Cinquecento; soweit es die Modellirung verlangte, verstanden sie sich alle auf die Abstufung der Töne, den allmäligen Uebergang des Lichtes durch die Halbtöne in die Schatten. Soweit findet sich auch in ihren Bildern jenes Helldunkel, das wir als ein wesentliches Merkmal Correggio's kennen gelernt haben. Fra Bartolommeo und Leonardo gehen schon weiter; sie sehen, wie die Natur die Strenge der Umrisse löst in dem lockernden Fluß der durchleuchteten Luft, wie hierin die Dinge zu schweben, sich zu modelliren, aber auch die Härte der Form zu verlieren scheinen; wie endlich nach dieser Seite ein malerisches Element von selbständigem künstlerischem Werthe liege. Insbesondere muß Leonardo als der Vorgänger Correggio's betrachtet werden. Auch hat er, wie früher bemerkt, unzweifelhaft auf unseren Meister eingewirkt. Allein erst dieser hat dann selbständig weiter gehend erreicht, was jener versuchte und nur halbwegs zu Stande brachte.

Schon Leonardo sah in Licht und Schatten, in ihrem Wechsel und Ineinanderspiel ein bedeutendes Moment der Malerei, ja nahezu das Wesen derselben. Durch die genaue Beobachtung der unmerklichen Abstufungen erreichte er zunächst den vollkommenen Schein der Rundung. Ohne Härte der Konture modellirte sich die Form mittelst dieser feinen Uebergänge vom Licht zum Schatten (das „Sfumato"). Zugleich

beginnt schon in ihm das Spiel der Halbtöne, das Nachwirken des Lichts in den Schatten mittelst der Reflexe und der durchleuchteten Luft zum selbständigen Reiz sich auszubilden. Nur bleibt Leonardo — schon durch seine experimentirende Natur aufgehalten — auf halbem Wege stehen. Er vergißt über der Licht- und Schattenwirkung die Farbe, wie er denn auch meinte, daß der Schatten die Farbe so gut wie verzehre. Und da ihm andererseits doch vor Allem die Form am Herzen liegt, so vertieft er die Schatten, um ihr mehr Relief zu geben, und quält, beschwert zu sehr die Halbtöne, die doch nur als schwebender Schein sich darstellen sollen. Daher haben seine Bilder ein eigenthümliches Grau, und es fehlt ihnen mit der Durchsichtigkeit der Schatten und der durch die Farbe erhöhten Wärme das Leuchtende.

Indem Correggio erreichte, was Leonardo anstrebte, bildete er weiter eine eigene Seite der malerischen Erscheinung aus. Das Licht nicht bloß soweit es die Form aufzeigt, sondern in dem eigenen Zauber, den es durch sein Spielen auf den Formen und Farben der Dinge hervorbringt: das wurde ein wesentliches Element seiner Kunst. Und was Er zuerst in der Natur vollständig sieht, daß nämlich das Licht auch im Dunkel, in den Schatten noch fortwirkt, zugleich die Luft erfüllt, welche die Dinge umzittert und daher auch mittelst dieser deren Helligkeit bald mildert, bald steigert, daß somit jeder farbige Schein zugleich ein leuchtender ist und dadurch zum Ton sich verfeinert: das hebt er in seinen Bildern noch mehr hervor und bildet es künstlerisch aus, indem er es harmonisch durchführt. Hier nun spielt das Helldunkel seine große Rolle. Es ist das flüssige Ineinander von Licht und Schatten, das beide in Bewegung erhält, die Kontraste ausgleicht, das Licht durch die Feinheit der unendlichen Abtönungen mildert, das Dunkel durch die Reflexe aufhellt. Das Helldunkel ist der wahre malerische Ausdruck für jenes „Leben in der Bewegung", das Correggio überall schildert. Auf keine Figur läßt der Meister ein gleichmäßiges Licht fallen, nirgends theilt er Licht und Dunkel in gleich große Mas-

sen, und niemals setzt er das helle Licht neben tiefen Schatten. Ueberall tritt das Helldunkel ein, vermittelt, leitet über, verbindet und bewirkt so neben unendlicher Mannigfaltigkeit die Einheit des Ganzen. Leicht begreift sich, wie diesem Spiel des Helldunkels die wechselnde Bewegtheit der Körper und ihre Vertiefung im Raume günstig ist, wie nun durch seine Vermittlung an die Stelle rythmischer Linienkomposition die Harmonie, der gemessene Bau gleichsam von Licht und Schatten tritt. Naturgemäß tritt hier die Linie überhaupt zurück; denn in der Alles umwebenden Luft ist sie aufgelöst, und die Form als solche wirkt nur noch, soweit sie in jenem Wechsel des Lichts bald hell und leuchtend, bald leiser und gedämpfter sich zeichnet.

Ein Anderes kommt noch hinzu. Indem das Helldunkel auf der feinsten Blüte der Farbe, dem Nackten, spielt, bringt es noch eine besondere Schönheit hervor: in diesen weichen Uebergängen vom Licht zum Schatten, in dem aufgelösten Halblicht hat unstreitig der Schimmer des menschlichen Leibes seinen höchsten Reiz, in diesem leuchtenden Grau verfeinert sich noch die milde Mischung seiner Farben. Zu dem fesselnden Eindruck jener Bilder, welche eine freudige Sinnlichkeit schildern, hilft wesentlich diese Wirkung des Helldunkels. Zugleich aber liegt, wie wir schon bei der Danae gesehen, in dieser Malerei des Lichtes die läuternde verklärende Macht der Darstellung. Wie darin alles Stoffliche verzehrt wird, zeigt sich auch an dem Nackten. Es hat nicht jene durchsichtige pulsirende Saftigkeit, jene Fülle des Blutes, welche uns bei Rubens unmittelbar an die Natur erinnert; Correggio hebt weit mehr den Ton hervor, den es von der leuchtenden Luft empfängt.

Auch die Lokalfarbe der Gewänder, der Landschaft mildert Correggio in dem überall hindringenden Licht. Wo lebhafte Farbe nothwendig ist, bricht er sie doch wieder durch die einfallenden Halbtöne, während er andererseits jedem Schatten den der Farbe des Gegenstandes entsprechenden Ton gibt. Glänzende Farben haben bei ihm nur

die Wirkung, das milde edelsteinartige Leuchten des Ganzen zu erhöhen.

In demselben malerischen Sinne behandelt er auch sonst die Gewandung. Er charakterisirt keineswegs die Stoffe, wie z. B. die Venezianer, die mit dem Schimmer von Seide, Sammet und Brokat die höchste Farbenpracht zu erreichen wissen; auch ist es ihm nicht um rythmischen Faltenwurf, nicht um sorgsame Zeichnung zu thun, sondern um malerische Anordnung und breite Massen, darauf das Licht mit zarten Uebergängen zu spielen vermag. Diese Behandlung der Gewänder, als ein wesentliches Moment der Wirkung, ist in den folgenden Epochen vielfach zum Muster geworden.

Nicht selten weiß Correggio den malerischen Reiz seiner Bilder durch die landschaftliche Umgebung zu erhöhen, in deren Darstellung er schon nach dem Zeugnisse Vasari's von keinem Lombarden und, wir können hinzufügen, von keinem Florentiner übertroffen worden. Auch in dieser, in der Landschaftsmalerei, muß er unter die ersten Meister gezählt werden. Namentlich verstand er bei allem Naturcharakter ihr den großen idealen Zug zu geben, den sie als Hintergrund für die Figuren der historischen Malerei haben muß. Eigenthümlich war er auch hier. Ihre heil. Familien und mythischen Figuren setzten die Maler vor ihm, auch Leonardo noch, in phantastische Landschaften mit weiten Fernen und ungewöhnlichen Bergformen. Correggio hält sich näher an die Natur und gibt zumeist reiche Baumgruppen mit mächtigen Stämmen und üppigem Laub, die einzelne Durchblicke gewähren auf eine mäßig bewegte in schimmernde Luft getränkte Ferne. Ein Walddunkel, das aber von mildem harmonischem Licht ganz erfüllt ist. Auf diesem tieferen Grunde, dessen Grün in's Smaragdne spielt, erglänzt hell das Fleisch, während doch das gebrochene Licht der geschlossenen Landschaft die weiche Wirkung des Helldunkels begünstigt. — Versetzt aber der Maler seine Gestalten, wie in den Kuppeln zu Parma, in das freie Himmelslicht, so läßt er die Wolken den dunkleren

Grund für die lichten Figuren bilden, oder hebt die eine Gruppe heller von der anderen ab, die mehr im Schatten gehalten ist.

Denn auch der Freskomalerei verstand er die größte Wirkung zu geben. Hier verlieh er dem Nackten in den Schatten die äußerste Wärme, fast bis zum entschieden rothen Ton, der aus der Nähe gesehen zu grell wirkt, in der richtigen Entfernung aber, gesänftigt und gekühlt durch die dazwischenliegende Luft, das richtige Ansehen gewinnt. Die Wirkung dieser Fresken, so lange sie wol erhalten waren, muß in Licht und Farbe wunderbar gewesen sein; hier bildete der Strom der Lichter und Reflexe mit allen Abstufungen bis zum Uebergang in die dunkleren aber doch noch aufgehellten Schatten das lebendige Band zwischen den verschiedenen Gruppen. Von seiner Domkuppel sagt der englische Maler Wilkie, der in seinem Urtheil ein feines koloristisches Gefühl bekundet: „Die Wirkung des Ganzen ist höchst mannigfaltig durch verschieden gefärbte Lichter und Schatten, welche die größtmögliche Wirkung und Harmonie hervorbringen, und in der Färbung das reichste und schönste Fresko, das ich gesehen habe".

Noch ist zu bemerken, daß das unserem Meister eigenthümliche Helldunkel wesentlich von jenem verschieden ist, welches die Malerei Rembrandt's kennzeichnet. Bei diesem beleuchtet ein scharf einfallendes Licht eine einzelne Partie, während alle anderen allmälig in das umgebende Dunkel zurücktreten und nun diese Uebergänge das Helldunkel bilden. Darin liegt der geheimnißvolle Charakter dieser Darstellungen. Bei Correggio ist Alles licht, auch die tiefsten Schatten; eine Wirkung in der Art der Rembrandt'schen findet sich nur in Der Nacht und im Christus am Oelberge. Es ist der Unterschied der italienischen und der nordischen Kunst, der sich in jenem Gegensatze ausspricht. In jener sind die Kontraste gemäßigt und ausgeglichen durch ihr harmonisches Ineinanderwirken.

Wir haben gesehen, daß bei Correggio die koloristische Wirkung vor Allem im Spiel des Lichtes und Helldunkels beruht, und die Farbe,

so glänzend sie öfters ist, im Wesentlichen nur die Rolle hat jenem Spiel mehr Fülle und Kraft zu geben. Diese Auflösung der Farbe als solcher, darin ihre Besonderheit zurücktritt, nimmt bei dem Meister zu, je mehr seine Kunst ihre Eigenthümlichkeit entfaltet. Ein Unterschied zeigt sich hier namentlich in der Behandlung des Nackten. Die Bilder früheren Zeit, etwa bis zur Madonna des heil. Sebastian, haben noch einen warmen bis in's Glühende gesteigerten Ton; die späteren dagegen jenen leuchtenden und doch in ein zartes Grau gebrochenen Glanz, der der höchste Zauber der Malerei genannt werden kann, sofern in dem Alles umfluthenden Licht jede Stofflichkeit getilgt und doch der Charakter der Farbe noch gewahrt ist.

Eine solche Vollendung der Malerei war natürlich nur möglich durch die vollkommenste Herrschaft über die technischen Mittel. In dieser Beziehung hat Correggio alle seine Vorgänger übertroffen. Er hat damals neben den Venezianern, aber in eigenthümlicher Weise und etwas vor ihnen, der Oelmalerei ihre höchste Ausbildung gegeben. Ihren Gebrauch hat er wol in jungen Jahren in Mantua gelernt, zum Theil auch nach den Grundsätzen und Neuerungen Leonardo's, obwol sich nicht nachweisen läßt, wie er mit diesen bekannt geworden. Doch hat er dann durch eigene Studien und eigenes Talent erreicht, was Leonardo nur anzustreben vermochte. Schon früher ist die Bemerkung angeführt, daß sich der Meister nur des besten und kostbarsten Materials bediente; er soll gar gewisse Firnisse von eigenthümlichem Glanze besessen haben, und mehrfach ist behauptet worden — schon Ende des 17. Jahrhunderts von dem Maler Benedetto Luti —, daß er, um seinen Farben eine größere Durchsichtigkeit und höhere Leuchtkraft zu geben, zuweilen eine Unterlage von Goldblättchen angewendet habe. Letzteres scheint sich durch genauere Untersuchung einzelner von seinen Gemälden zu bestätigen; z. B. bei der kleinen Büßenden Magdalena (in Dresden, s. S. 216). Daß Correggio auf die Auswahl und Benützung seines Materials die größte Sorgfalt ver-

wandte, ist wahrscheinlich; allein der richtige Gebrauch desselben, der zur Vollendung des Kunstwerks so wesentlich ist, hängt von der Anschauung und der Fähigkeit des Künstlers ab, und wie immer so haben auch bei Correggio diese der Hauptsache nach die Technik bestimmt.

Es scheint, daß Correggio gleich Leonardo schon bei der Untermalung die Modellirung namentlich des Nackten in einer kühlen, lichten und farblosen Scala ziemlich weit geführt hat. Dabei ging er, wie auch Leonardo, sofort malerisch zu Werke, indem er die Rundung durch die zartesten Abstufungen, durch ganz allmäligen Uebergang vom Licht zum Dunkel erreichte. Dieses Verfahren läßt sich deutlich an dem unvollendeten Bilde im Palast Doria zu Rom wahrnehmen, das Mengs so sehr bewunderte, weil er schon in der Untermalung die ganze Größe der Meisters und sein Verständniß der Form erkannte. Allein während Leonardo diese in sich fertige Modellirung nur mit Lasuren oder sehr dünnem Auftrag von Deckfarben vollendete und dabei so zaghaft verfuhr, daß er zur rechten Kraft und Wärme der Farbe nicht gelangte, erreichte Correggio bei der Uebermalung mit lichten Tönen die größte koloristische Wirkung. Ohne Zweifel mischte er dabei die Oelfarbe mit einem ziemlich starken Bindemittel (harzigem Oel) oder Firniß; namentlich in den früheren Bildern, welche im Fleisch den Goldton haben, ist dies ersichtlich. Dabei ist der Auftrag auch in den Lichtern — was damals sonst nicht der Gebrauch war — sehr gediegen, fett und glatt, und so ist auch das lichte Fleisch, nicht bloß die Schatten, stark und gleichmäßig impastirt. Das Beiwerk, die Gewänder, Landschaft u. s. w. scheint er gleich in der Lokalfarbe angelegt und die Wirkung dann in der Uebermalung, ebenfalls mit Anwendung von starken Bindemitteln, gesteigert zu haben. Dadurch, daß schon in der Untermalung das Nackte in Licht und Schatten, in der Weichheit der Uebergänge vollendet war, vermochte er es mit Sicherheit in den rechten Ton und in Einklang mit den übrigen Partien zu setzen, ohne daß von jener Zartheit etwas verloren ging. Wie rasch Correggio zu

dieser seiner eigenen Malerei kam, zeigt zum Theil schon seine Madonna des heil. Franziskus. Schon hier ist der Farbenauftrag so gediegen, daß darunter nirgends ein Umriß zu sehen ist; auch findet sich nirgends in den Schatten eine Schraffirung, sondern die Töne sind verschmolzen und in einander übergeführt.

Daß sich Correggio in einem und demselben Bilde, je nach der Zweckmäßigkeit, verschiedener Firnisse, und zwar schon beim Malen selber, bedient habe, ist kein Zweifel. In seinen leuchtenden Schatten ist der Gebrauch des damals gewöhnlichen Firnisses, den die Italiener vernice liquida nannten, wahrscheinlich; Eastlake schloß dies auch aus den eigenthümlichen Rißchen, welche von diesem Firniß herrühren und sich in einigen Bildern des Meisters zeigen. Im Nackten aber wandte er wol öfters den Bernsteinfirniß an, der besonders fein und fest war. Den Grund seiner Bilder scheint er meistens in einem lichten warmen Ton angelegt zu haben.

Von hoher Vollendung ist endlich der Vortrag des Meisters. Von jener neueren Virtuosität der Behandlung, welche den entschiedenen Auftrag der einzelnen kühnen Pinselstriche zur Wirkung des Ganzen beitragen läßt, ist bei ihm noch keine Spur. Wie er die einzelnen Farbentöne, Lichter und Halblichter fein und zart ineinander überleitet, so ist auch sein Vortrag in einem sehr kräftigen und doch weichen Impasto gleichmäßig verschmolzen, wie Emailarbeit. Man fühlt die virtuose Hand, aber man sieht sie nicht; auch hierin tritt die Idealität seiner Kunst zu Tage. Und so bleibt er durchweg der Meister, der, indem er den Schein der Natur bis zur Täuschung trieb und das Leben in den kühnsten Aeußerungen schilderte, doch seine Gestalten wie in einer Zauberwelt von Glück und Schönheit rein erhielt und in seiner Darstellung alles Stoffliche, wie alle Noth der Arbeit tilgte.

Zweiter Theil.

Die Werke des Meisters.

A. Verzeichniss der ächten sowie der angeblichen Gemälde.

a) Aecht.

Das Verzeichniss unterscheidet hier zwischen beglaubigten und mit Grund als ächt bezeichneten Werken; die Aechtheit der ersteren ist auf Urkunden gegründet, auf welche die Geschichte der Bilder mit Sicherheit zurückgeht, die der anderen auf der Uebereinstimmung mit der Kunstweise des Meisters, zumeist in Verbindung mit historischen Thatsachen, welche ihr Herkommen von Correggio als nahezu unzweifelhaft erscheinen lassen. Angeschlossen sind die Bilder von zweifelhafter Aechtheit, die, wenn nicht selbst Originale, doch öfters noch dafür gehalten werden und zum Wenigsten gute alte Kopien sind, über die also die Frage der Aechtheit noch schwebt; sowie die unsicheren und verschollenen Werke, von denen sich mit Wahrscheinlichkeit annehmen lässt, dass sie Arbeiten des Meisters gewesen.

I. Monumentale Malereien (Fresken; erhalten).

1) 1518. Freskomalereien im Nonnenkloster S. Paolo zu Parma. Auf dem Kaminmantel Diana auf ihrem Wagen; an der Decke Laube mit sechzehn Gruppen von Genien in Medaillons; in den Lünetten mythologische und allegorische Figuren (letztere grau in grau). s. S. 112—125. und Stiche No. 129—155.

Aquarellirte Kopien für den Stich von Paolo Toschi und seinen Schülern in der Pinakothek zu Parma.

2) 1521—1524. Freskomalereien in der Kirche S. Giovanni zu Parma In der Kuppel: Himmelfahrt Christi mit den zwölf Aposteln, welche auf Wolken gelagert und von Engeln umspielt als Zeugen des Vorgangs geschildert sind. In den Zwickeln der Kuppel: die vier Evangelisten mit den vier Kirchenvätern, ebenfalls auf Wolken und mit Engeln. In dem unter der Kuppel laufenden Fries: die Symbole der Evangelisten zwischen Arabesken.

Die Ornamentation der Pilaster, der Archivolten und des im Innern der Kirche umlaufenden Frieses ist nach der Zeichnung Correggio's von dessen Schülern, wahrscheinlich von Franc. Maria Rondani und Torelli, ausgeführt.

s. S. 159—168 und Stiche No. 73—101.

Aquarellirte Kopien für den Stich von Paolo Toschi in der Pinakothek zu Parma.

3) 1524. Freskomalerei, ehemals in der Halbkuppel der Tribune ebenda: Krönung der Maria durch Jesus, umgeben von Heiligen und Engeln. Daselbst nicht mehr erhalten, da 1587 wegen Raumbedürfniss an die Stelle der alten Tribune ein eigentlicher Chor gebaut werden musste. Der Versuch, das Ganze von der Mauer loszulösen, misslang; nur die mittlere Hauptgruppe und einzelne Bruchstücke konnten gerettet werden. s. S. 168.

a) Hauptgruppe, Krönung der Maria, kam nach der Ablösung zuerst in die Galerie des Herzogs von Parma, wo es sich noch 1706 befand, später in die öffentliche Bibliothek daselbst, wo es in die Endmauer eines Korridors eingelassen wurde. Das Bruch-

stück steht hier, seit der Gang mit Büchergestellen angefüllt ist, in schlechtem Lichte; doch würde eine Ortsveränderung das Gemälde von Neuem gefährden. s. Stiche No. 102—104.

b) und c) Zwei kleine Fragmente, eines mit Einem, das andere mit zwei Engelsköpfen, von allen Kennern seit jeher, neuerdings auch von Waagen [1]) und Mündler, als unzweifelhaft anerkannt, in der Sammlung des Lord Ward zu London.

Sonstige Bruchstücke, welche sich bisweilen da und dort genannt finden, sind unächt; auch ein Engelskopf in der Münchener Pinakothek, obwol von entschieden correggeskem Typus, erscheint mir nicht unzweifelhaft. s. dieses Verzeichniss b) No. 37.

Vor der Abnahme des Bildes wurde dasselbe in seinen Haupttheilen von den Caracci in Oel kopirt. Sehr wahrscheinlich hat dann Aretusi, wie auch Tiraboschi berichtet, diese Kopien nebst der seinigen benutzt, um die ganze Darstellung so treu als möglich in die neue Chornische zu übertragen [2]). Von den Kopien

---

[1]) Treasures etc. II. 233. — Drei kleine Bruchstücke sollen sich im 18. Jahrhundert im Hause des Marchese Rondanini zu Rom befunden haben; mir unbekannt; ob vielleicht diejenigen des Lord Ward aus diesem Hause stammen?

[2]) In dem darüber zwischen den Benediktinern und Aretusi am 12. August 1586 abgeschlossenen Vertrage heisst es: „ch'egli sia obligato di copiare con ogni diligenza quella Madonna coronata con quel Cristo che sono nel nicchio di mano già di M. Antonio da Correggio con l'architrave, cornice, e fregio circostanti nel detto nicchio, e tradurla, e trasportarla nel nicchio nuovo." s. Tiraboschi a. a. O. VI. 306. Die Erzählung Malvasia's (Felsina Pittrice, Bologna 1678, I. 334), Aretusi habe es als seiner nicht würdig abgelehnt, diese Malerei des Correggio zweimal zu kopiren, einmal nämlich in einzelnen Theilen in Oel und dann wieder nach diesen das Ganze in Fresko, und daher verlangt, dass die beiden jungen Caracci die erstere Arbeit für ihn übernähmen, ist sicher eine Fabel. Aretusi kopirte unseren Meister gern und viel, und die beiden Caracci, davon damals Annibale schon 30 Jahre, Agostino 27 alt war, liessen sich schwerlich als blosse Gehülfen des Aretusi gebrauchen. Wir wissen nicht, ob sie ihre Kopien aus eigener Lust an der Sache oder im Auftrage ausführten; jedenfalls war aber das Verhältniss derart, dass ihre Kopien nach dem Meister, um dem neuen Fresko zu Grunde zu liegen, den Vorzug verdienten.

der Caracci finden sich die beiden Hauptgemälde mit der Krönung im Museum zu Neapel, andere Stücke in der Akademie zu Parma; auch die Kopien nach Engelsköpfen in der Londoner Nationalgalerie mögen dazu gehören. — Unter den angeblichen Studien Correggio's wird eine angeführt, welche vielleicht noch zu den Kopien der Caracci gehört; s. dieses Verzeichniss b) V.

Ueber verschiedene Studien und Skizzen zu den Malereien in S. Giovanni, welche dem Meister zugeschrieben werden, s. die angeblichen Werke b) V.

4) Der heil. Johannes. Fresko in S. Giovanni, in einer Lünette über der Thüre, welche zum Kreuzgang des Klosters führt. s. S. 169 und Stiche No. 105—111.

5) 1520? Verkündigung, Freskobild. Ursprünglich in einer Lünette der alten Kirche Annunziata zu Capo di Ponte in Parma, nach deren Zerstörung im Jahre 1546 in die neue Kirche gleichen Namens eingesetzt. Ueber die Gelegenheit der Entstehung ist keinerlei Nachricht erhalten. Pungileoni setzt das Gemälde in das Jahr 1519, doch wir haben gesehen, welche übergrosse Anzahl von Bildern diesem Jahre schon zugeschrieben wird. Dass die Verkündigung sorgfältig von ihrer alten Stelle losgelöst und an ihren neuen Platz verbracht wurde, berichtet auch Vasari; die Mönche hätten die Mauer mit Holzwerk, das durch Eisen verbunden war, einfassen, dann allmälig (von hinten) abschneiden lassen und so das Bild gerettet. Nur gibt er dabei irrthümlich an, es habe sich in der Franziskanerkirche befunden. Beiläufig sei bemerkt, dass sich aus jener Mittheilung des Vasari und einer andern die ungefähre Zeit ergibt, wann er die Werke Correggio's zu Parma gesehen hat. Er gedenkt des folgenden Bildes, noch ehe es durch einen Umbau in das Innere einer Kirche versetzt wurde (erst in der zweiten Ausgabe). Letzeres geschah im Jahre 1555. Er hat also, da er

jene Versetzung der Verkündigung, welche im Jahr 1546 stattfand, erwähnt, die Bilder zwischen 1546 und 1555 gesehen; womit auch unsere frühere Bestimmung zutrifft. s. S. 175 und Stiche No. 112—114[3]).

6) 1520? Madonna della Scala, Maria mit dem auf ihrem Schoosse sitzenden Kinde, Fresko. Der Aussage Vasari's zufolge, sowol nach dem Wortlaute als dem Sinn der betreffenden Stelle, befand sich das Bild über der Porta Romana an der äusseren Stadtmauer zu Parma. Nach dem Berichte aber des Abbate Mazza an Tiraboschi war es in einem Zimmer, das einen Theil des Thorgebäudes ausmachte. Tiraboschi musste Gründe haben sich dieser Ansicht anzuschliessen. Allein offenbar war das Gemälde bald Gegenstand der öffentlichen Verehrung und ebendesshalb beschlossen worden, es in

---

[3]) Von dem heute nur noch in Umrissen und Massen erkennbaren Bilde gibt K. v. Morgenstern (Auszüge aus den Tagebüchern und Papieren eines Reisenden. Dorpat 1811. p. 678) vom Anfang des Jahrhunderts folgende Beschreibung: „In der Kirche dell' Annunziata fand ich links vom Seiteneingang, diesem nahe, an einem kleinen Altare ein von mir gesuchtes Frescobild Correggio's. Es hat freilich viel gelitten und ist nur noch wie durch einen Flor erkennbar; doch immer nach Verhältniss weniger zerstört als zu Mailano Lionardo's Abendmahl. Ein Engel, im Profil zu sehen, mit dunkelbraunem Haar, schwebt heran, und erhebt den Zeigefinger der Rechten. Im Aug' und um den Lippen ist Engelmilde und Engelfreude, ohne jene etwas manierirte Grazia Correggesca. Er kündigt der Jungfrau an mit der emporgehobenen Rechten und der gleichsam in die nahe Zukunft deutenden Linken, welch' Heil ihr wiederfahren soll. Ein kleiner Engelknabe, gleichsam jenen mittragend, schwebt zugleich heran, mit froh bewunderndem Aufblick. Und hingegossen schaut Maria nieder, die Rechte auf ihrer Brust, so ganz durchdrungen von Demuth, von Herzensdank für solche Gnade, voll wehmüthiger Freude — vor Allem aber so ganz Bescheidenheit und Demuth, dass dieser Gegenstand wohl niemals von einem Maler inniger gefasst, inniger dargestellt worden. Ihr Obergewand ist rosenroth, bläulich (so viel ich noch sehen konnte) ihr Untergewand. Ihr langes, weiches, blondes Haar wallt um ihr Haupt unter einem weissen Schleier. Die sanfteste Blassröthe überhaucht ihr Gesicht, wie dagegen Himmelsglut den Engel durchströmt u. s. w." Merkwürdig, dass Morgenstern, der also die kleinen Genien im Schatten nicht sah, noch so genau den Ausdruck erkennen konnte — was doch wol zum Theil der Lust des Bilderbeschreibens, die dem 18. Jahrhundert eigen war, beizumessen ist.

einem an die Mauer anzubauenden Kirchlein zu erhalten. Es war also wol von jeher den Blicken allgemein ausgestellt gewesen. Das Kirchlein, über dessen Gründung die notarielle Urkunde vom 17. Mai 1555 erhalten ist[4]), wurde aus milden Beiträgen erbaut; was auch darauf schliessen lässt, dass die Madonna für die allgemeine Andacht bestimmt gewesen. — Seit 1812 in der Pinakothek zu Parma. s. S. 176 und Stiche No. 115—128.

7) 1526—1530. Ausmalung der Domkuppel zu Parma in Fresko. Mariä Himmelfahrt inmitten der himmlischen Heerschaaren, im Beisein der Apostel, welche vor einer gemalten Brustwehr im untern Umlaufe der Kuppel stehen; auf dieser Brustwehr Genien mit Kandelabern und Weihrauchschalen. In den vier Zwickeln der Kuppel die Stadtheiligen von Parma: Johannes der Täufer, Bernhard, Thomas und Hilarius, auf Wolken von Genien getragen. s. S. 178—188 und Stiche No. 1—72.

Ueber die Skizze zum Mittelbilde der Kuppel in der Ermitage zu St. Petersburg und verschiedene angebliche Studien zu den Malereien in der Domkuppel s. die angeblichen Werke b) V.

II. Oelgemälde. Beglaubigt und erhalten.

8) 1514—15. Madonna des hl. Franziskus. Gez. auf dem Rad zu Füssen der Katharina in vier Zeilen: ANTO IUS DE ALEGRIS P. Auf Holz. In der Galerie zu Dresden. 1827 durch Palmaroli restaurirt. — Die Tafel, für die Minoritenkirche zu Correggio gemalt, be-

[4]) Vergl. Fiore della Galleria Parmense. Parma 1826.

fand sich später in der Galerie der Herzöge von Modena; wann sie aus der Kirche entfernt und wie sie nach Modena gekommen, ist unbekannt. An ihre Stelle scheint eine Himmelfahrt Mariä mit der Jahrzahl 1598 getreten zu sein; vielleicht also schon gegen 1600. Pungileoni meinte (blosse Vermuthung), das Bild könne 1557, als Correggio vom Herzog von Ferrara belagert worden, von diesem mitgenommen und so in den Besitz der Este gelangt sein. s. S. 94—98 und Stiche 225—231.

Gehört mit dem Bildniss des Arztes, Der Nacht, Der Madonna des hl. Sebastian, Derjenigen des hl. Georg und Der Magdalena zu den hundert Gemälden, welche in den Jahren 1745 bis 1746 durch den Herzog Francesco von Este-Modena an den König August III. von Polen um den Preis von 100,000 Zechinen (über 300,000 Thlr., eine damals sehr beträchtliche Summe) verkauft worden. Doch reichte schliesslich diese Summe nicht, da noch eine Anzahl von Nebenausgaben erforderlich war, bis die Bilder ihre Reise antreten konnten. Mengs spricht sogar von 130,000 Zechinen, die zu jenem Zwecke eigens in Venedig geprägt worden seien; doch scheint diese Zahl zu hoch gegriffen[5]). Die Hauptzierde der gewählten Sammlung waren die Werke Correggio's.

9) Zwischen 1522 und 1524? Martyrium der hh. Placidus und Flavia und

10) Pietà, der Leichnam Jesu nach der Kreuzabnahme mit den heil. Frauen und dem heil. Johannes. Beide Gemälde (auf Leinwand), von dem Benediktiner Don

---

5) Ueber die mancherlei Schwierigkeiten, darunter dieser merkwürdige Handel vor sich ging, vergl. die Einleitung zum Verzeichniss der Dresdener Gemäldegalerie von Julius Hübner. Dresden 1856.

Placido del Bono für die von ihm in S. Giovanni zu Parma gestiftete Kapelle bestellt, befanden sich daselbst noch im Jahr 1766[6]. Gegenwärtig in der Pinakothek zu Parma. Mengs glaubte, dass beide Bilder erst nach Vollendung der Kuppel von S. Giovanni gemalt seien; doch mögen sie etwa gleichzeitig mit dieser fertig geworden sein, da bald darauf Correggio mit anderen Arbeiten vielfach beschäftigt war. Wie die späteren Meister überhaupt, so war auch Annibale Caracci ein Bewunderer insbesondere der Kreuzabnahme, die er sich mannigfach zum Muster nahm. In der That ist der Leichnam Jesu auf seiner Kreuzabnahme in der Pinakothek zu Parma eine Nachbildung des correggesken. — S. zu beiden Gemälden S. 170—174 und Stiche 258—262 (zu No. 9). No. 250—256 (zu No. 10).

Alte Kopien von beiden Bildern, dem Martyrium und der Pietà, die man bisweilen, aber mit Unrecht, dem Meister gleichfalls zugeschrieben, in der Galerie zu Madrid.

Eine andere Pietà mit neun Figuren wird in dem Inventar der Sammlung Farnese von 1680 gleichfalls als Original angeführt. Eine Kopie davon, von einem der drei Caracci, wahrscheinlich Annibale, die sich nach Pungileoni zu seiner Zeit in der Sakristei von S. Domenico zu Correggio befand (noch zwei andere Kopien waren damals in S. Martino daselbst), sollte noch die correggesken Züge erkennen lassen. Christus ist auf dem Todtentuche ausgestreckt, darauf auch die Dornenkrone und die Nägel; die kniende Magdalena hebt seine Rechte auf um sie zu küssen; die Jungfrau mit einer der Marien (wol zu seinen Häupten) bildet eine Gruppe, derjenigen auf dem obengenannten Bilde gleich; auf der anderen Seite der heil. Johannes; in der Höhe endlich in den Wolken ein Engelchor. Wahrscheinlich war das angebliche Original nur eine frei behandelte Kopie der obigen Darstellung mit Veränderungen und Zusätzen von der Hand des Annibale Caracci; wie bemerkt, hatte dieser gerade für die Pietà eine besondere Vorliebe. Und indem er die Weise seines Vorbildes

[6]) Nach De La Lande, Voyage d'un Français en Italie. Venise 1769.

möglichst beibehielt, mochte seine Arbeit bald für Original gelten. Von keiner anderen Seite wird über ein solches Werk Correggio's berichtet; auch das Bild selber, das noch in Neapel (mit der Sammlung von Parma aus dahin gekommen) sein möchte, scheint längst verschollen.

11) Zwischen 1522 und 1530. Die Nacht: Christi Geburt in der Krippe unter den Hirten. Auf Holz. Nach dem Vertrag vom 10. Oktober 1522 von Alberto Pratonero zu Reggio bestellt, aber erst 1530 in der Kirche S. Prospero daselbst aufgestellt. In einem zu Reggio gedruckten Schriftchen von 1619 [7]) findet sich die seltsame Nachricht, dass Correggio, indem er »eine Nacht« darstellte, beabsichtigt habe, dass sie nur bei Fackelschein betrachtet würde, wo man dann erst viele andere Figuren von Hirten, Frauen und Thieren sehen sollte. Das ist natürlich eine Erfindung, scheint sich aber später weiter verbreitet zu haben.

Die Herren von Modena, Fürsten von Este, gingen schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts darauf aus, das merkwürdige Bild an sich zu bringen. Dies erhellt aus einem Briefe des Fulvio Rangone, Statthalters von Reggio, an den G. B. Paderchi, Sekretär Alfons' II., vom 27. Dezember 1587, worin der Statthalter berichtet, dass sowol die Erben des Pratonieri (sic) als die Geistlichen von S. Prospero das Gemälde wie ein Juwel behüteten, er aber fernerhin sich noch bemühen wolle dem Fürsten zu Gefallen zu sein. Der Versuch also das Bild auf irgend eine Weise an sich zu bringen war gescheitert. Er sollte im folgenden Jahrhundert erneuert und, da wahrscheinlich der Verkauf verweigert wurde, mit Ge-

---

[7]) Alfonso Isacchi, Relatione intorno l'originale, solemmtà, translatione et miracoli della Madonna di Reggio. Mit 11 Tafeln. Reggio 1619. 4.

walt durchgesetzt werden. Im Jahre 1640 wurde das Bild heimlich und des Nachts für den Herzog Francesco I. geraubt. Der urkundliche Beweis dafür ist in diesem Jahrhundert in einem Pfarrbuche von S. Prospero, das die Namen der Verstorbenen von 1613 bis 1654 enthält, gefunden worden. Daselbst heisst es am 1. Mai 1640: »Tabula, Jesu Christi Nataditia repraesentans, opus clarissimi Pictoris Antonii a Corrigio, ab Ecclesia S. Prosperi noctu fuit oblata, quod sacrilegium, Francisci Ducis nostri jussu perpetratum, omnibus civibus maximum dolorem attulit. Haec tabula habetur inter Icones pretiosiores ejusdem Ducis in urbe Mutinae.« In der That kam das Bild in die Estensische Galerie nach Modena und bildete eine ihrer ersten Zierden. Erst im Jahre 1686 erhielt die Kirche, auf Anordnung des Kardinals Rinaldo von Este, als Entschädigung für den Raub eine Kopie. Die Nacht war dann mit unter den Bildern, welche in den Jahren 1745 bis 1746 an König August III. nach Dresden kamen [8]. Zu den Bedingungen dieses Handels gehörte auch, dass Modena von der Nacht eine gute Kopie erhalten sollte. Dieselbe wurde 1745 von Giuseppe Nogari gemalt. — Das jetzt in Dresden befindliche Original, von Palmaroli 1827 restaurirt, ist im Ganzen ziemlich gut erhalten. Doch scheinen die Lasuren in den stark beleuchteten Stellen gelitten zu haben, woher wol dieselben einen allzu weisslichen Schimmer zeigen. Auch scheinen die Schatten dumpfer geworden. — s. S. 194—200 und Stiche 156—181.

Von zwei angeblichen Originalskizzen zu diesem Bilde, welche der Pater Resta anführt, hat sich jede Spur verloren;

8) S. diesen Ankauf unter a) No. 8.

bei der Beschaffenheit von des Paters Nachrichten ist mit Gewissheit anzunehmen, dass sie nicht ächt waren. Im J. 1838 tauchte eine angebliche kleine Originalskizze oder Wiederholung in Berlin auf, im Besitze des Stadtrathes Reimer (auf Leinwand; 13 Zoll im Quadrat), und damals von gewichtigen Stimmen für ächt erklärt. Die Darstellung zeigte Veränderungen: statt des stehenden alten Hirten ein sitzender junger mit einem Ziegenbock auf dem Schoosse, statt der das Licht abwehrenden Magd zwei Engelknaben, und ohne die Wolken mit den Engeln in der Höhe. Sowol die Behandlung des Helldunkels als die Anmuth des Ganzen sollten den Meister bezeugen. Zudem wurde das Massvolle im Ausdruck und in der Komposition hervorgehoben, die Einfachheit der Geberden und Gestalten ohne alle Manier und »ohne alle gesuchten Verkürzungen«. Schliesslich erschien das Bild vollendeter noch als das grosse Original in Dresden und ein »geläuterter« Correggio[9]). Allein gerade dies hoch gespannte Lob

---

[9]) Der Bericht über dieses Bild im Kunstblatt, Jahrgang 1838, S. 231 ist von F. Kugler. Gewiss sind die Verdienste dieses Gelehrten um die neuere Behandlung der Kunstgeschichte sehr anzuerkennen. Allein ein Anderes ist das Verständniss für den Charakter ganzer Kunstepochen und ihren Zusammenhang, ein Anderes die Kenntniss des einzelnen Meisters und seiner Kunstweise. Das erstere Kugler abzusprechen wäre in hohem Grade ungerecht; letztere aber war in der Zeit, in welche Kugler's Hauptthätigkeit fällt, in Deutschland überhaupt noch wenig ausgebildet. Welches Urtheil man übrigens damals noch über Correggio hatte, zeigen deutlich folgende Stellen über die obige Skizze, darin Kugler nicht bloss seine eigene, sondern die Ansicht eines ganzen Kreises über den Meister ausspricht: »Was aber diesem Bilde vor so vielen Arbeiten seiner Hand einen grossen Vorzug gibt, das ist das schöne, gediegene Mass im Ausdruck des Gefühls, welches hier überall durchgeht. — — Keine einzelne Geberde ist hier in einem solchen Masse gesteigert, dass sie etwa an Manier streifte oder wirklich dazu würde, was man doch sonst bei der Betrachtung von Correggio's Gemälden nicht gar selten zu überwinden hat, um zu dem Genusse seiner eigenthümlichen Vorzüge zu gelangen. — — Der einfachen Composition wegen möchte man zunächst geneigt sein, das in Rede stehende Bild für ein Vorstudium zu dem Dresdener Bilde zu betrachten; erwägt man aber die grosse Reinheit und Vollendung der Composition u. s. w., so darf man wol, wie es scheint, mit besserem Grunde annehmen, dass Correggio das kleine Bild nach jenem gemalt und dass er hierin sich selbst zu mässigen und zu läutern versucht habe.« Diese Stellen bedürfen keines Kommentar's. Nur dies möchte ich hinzufügen: hier kommt nicht sowol der Mangel an praktischer Kennerschaft in Betracht, — hier fehlt es am Verständniss des Meisters überhaupt. Es scheint das um so sonderbarer, als Kugler an anderen Orten offenen Sinn für die Eigenthümlichkeit Correggio's bekundet hat. Allein es erklärt sich aus dem Standpunkte, den damals das Studium der Kunstgeschichte einnahm; man war zwar von gewissen »klassischen« Schulregeln frei geworden, hatte sich aber von bestimmten Künstlern ein Ideal »reinen und vollendeten« Masses abgezogen, an dessen knapper Form wol oder übel der Genius jedes anderen Meisters gemessen wurde.

lässt das Bild sehr verdächtig erscheinen; ein Correggio, der noch besser ist als Correggio, — das ist gewiss keiner. Offenbar zeigte die Skizze wesentliche Eigenschaften des Meisters nicht; auch die »leichten breiten Striche mit denen das ganze Bild gemalt ist,« wollen nicht passen. — Vielleicht eine der Skizzen, von denen der Pater Resta spricht, da das Bild aus Italien gekommen sein sollte? Oder das Bild, das sich, ebenfalls für ächt ausgegeben, 1817 in der Sammlung Bettendorff zu Aachen befand? Uebrigens war seitdem von dem angeblichen Original nicht mehr die Rede. — Auch in St. Petersburg sollte sich eine Originalskizze befinden. —

Einen ächten Entwurf, Zeichnung, behauptete das Kabinet Richardson zu besitzen; ein anderer, der gleichfalls für ächt galt, befand sich in der Sammlung des Lord Pembroke. Letztere ist vielleicht die Zeichnung, welche jetzt im British Museum ist (s. Stiche No. 180). Wie äusserst selten aber die ächten Zeichnungen des Meisters, wie zweifelhaft fast alle dafür ausgegebenen Blätter sind, werden wir noch sehen.

Eine alte Kopie des Bildes, angeblich von Cesare Aretusi, befindet sich gegenwärtig noch in der Kirche S. Barnaba zu Mantua. Eine andere, welche sicher von diesem Meister herrührte und sehr geschätzt wurde, war in der Kirche S. Giovanni in Parma (seit lange verkauft). Sollte sie jene nach Mantua gekommene sein?

12) 1525. Die Madonna des heil. Sebastian. Die thronende Maria mit dem Kinde auf Wolken, von Engeln umgeben, unten die heil. Sebastian, Geminian und Rochus. Auf Holz. Gemalt für die Kirche der Brüderschaft des heil. Sebastian. s. S. 200—203 und Stiche No. 217—224.

Auch dieses Gemälde wusste das Haus Este zu erwerben. Es kam durch den Herzog Alfonso IV. in die Galerie zu Modena und wurde in der Kirche durch eine Kopie von Boulanger ersetzt; auch liess der Herzog zur weiteren Entschädigung das Chorgewölbe von den Prospektmalern Colonna und Mitelli mit Malereien ausstatten. 1745 ging dann das Original durch Kauf von

Modena nach Dresden über. Es hat von jeher viel durch Restaurationen zu leiden gehabt. Schon Ercole dell' Abbate soll es 1611 auf diese Weise beschädigt haben, doch wird das von Pungileoni bestritten. Jedenfalls wurde es im 17. Jahrhundert durch den Bolognesen Flaminio Torre theilweise übermalt. In Dresden gerieth es dann wieder in die Hände von Rigaud und Dietrich, wovon der letztere eine beschädigte Stelle mit einer Wolke zudeckte. Endlich hat es Palmaroli in diesem Jahrhundert so viel wie möglich von den verschiedenen Uebermalungen befreit, auch wieder die Engelsköpfe in dem die Madonna umgebenden Lichtsaum zum Vorschein gebracht, die, aus einigen früheren Kupferstichen zu schliessen, zum Theil verdeckt waren. Trotz aller dieser Unbilden ist das Gemälde besser erhalten, als man glauben sollte Indessen hat die Harmonie des Tons gelitten, und die Schatten haben wol nicht mehr die frühere Kraft und Saftigkeit. Man sieht, dass das in ihnen gebrauchte Bindemittel sich theilweise zusammengezogen und die Oberfläche rauh gemacht hat; so im linken Arm und Bein des Sebastian und in dem gelben Gewand des heil. Geminian.

In S. Stefano zu Reggio soll noch in diesem Jahrhundert eine Madonna mit dem heil. Geminian, ebenfalls Kopie von Boulanger nach einem Bilde des Correggio, das dieselbe Stelle eingenommen, sich befunden haben. Vielleicht eine Verwechslung mit der Madonna des heil. Sebastian oder eine theilweise Wiederholung jener anderen Kopie von Boulanger.

13) 1527 oder 1528. Madonna della Scodella. Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Auf Holz. Sehr wahrscheinlich gleich von Anfang in der Kirche S. Sepolcro in Parma in der ersten Kapelle links vom Ein-

gange [10]) aufgestellt, wo die Tafel an 270 Jahre verblieb. Dass die Altartafel aus allmälig beigesteuerten Privatmitteln hergestellt wurde, dafür scheint insbesondere das Testament eines Christoforo Bondini zu sprechen, der 1524 »für das Altarbild des S. Giuseppe« 15 Lire imperiali bestimmte; auch findet sich in den Büchern der Kirche, dass das Kloster dem Maler »verschiedene Arten von Sachen« lieferte. — In der Mitte des 18. Jahrhunderts war Parma in Gefahr das Bild zu verlieren. Ein Karmeliter schrieb 1754 von Mantua als Zwischenhändler an den Sakristan jener Kirche, um für einen Dritten (Ungenannten) das Bild durch Kauf zu erwerben. Der Abt von S. Sepolcro liess sich geneigt finden; doch bedürfe es der Zustimmung des königlichen Infanten (zu Neapel). Was den Preis anlangt, so bezieht sich die Antwort auf verschiedene Angebote und Forderungen, die bisher schon gethan worden seien: ein General Braun habe 30,000 Filippi zahlen wollen; ein Sohn des Senator's Barbieri zu Mantua 600,000 Mantuaner Lire (!), nachdem man eine Million verlangt; endlich ein Herr Bianconi von Bologna im Namen des Königs von Polen (wahrscheinlich August III.) erst 16,000, dann 20,000 Zechinen. Der Unterhändler schrieb zurück, dass sein Käufer zur Einholung des königlichen Konsenses sich nicht verstehen wolle; woran wenigstens vorläufig der Kauf gescheitert zu sein scheint. Später scheint man sich dann über den Preis von 14,000 Filippi geeinigt zu haben, ohne weitere Bedingungen. Aber aus dem Handel wurde dennoch nichts; wesshalb ist unbekannt. — Erst in diesem Jahrhundert —

---

[10]) F. Giacomo Barri, Viaggio pittoresco, in cui si notano distintamente tutte le pitture etc. in Italia. In Venetia 1671. S. 98.

nachdem es hatte nach Paris wandern müssen — ist das Bild in die Pinakothek zu Parma gekommen. — Das Gemälde hat, wie im Text bemerkt, gelitten; doch ist die Mittheilung von Mengs, ein spanischen Maler, dem gestattet worden es zu kopiren, habe es so barbarisch abgewaschen, dass fast keine Farbe darauf geblieben sei, nichts weiter als eine Sage. s. S. 203—205 und Stiche No. 182—194.

Von alten Kopien werden zwei erwähnt: die eine von Bernardino Gatti in der Kirche S. Angelo zu Cremona, die andere von Annibale Caracci, welche sich in der Sammlung des Hauses Farnese befand.

Für angebliche Zeichnungen zu dem Bilde vergl. die Stiche No. 186 und 187.

14) 1527—1528? Madonna des heil. Hieronymus. Maria mit dem Kinde, den heil. Hieronymus und Magdalena. Auf Holz. Im Jahre 1523 bestellt von einer Donna Briseide Colla, welche mit einem Orazio Bergonzi vermält gewesen, bezahlt mit 400 Lire imperiali und wahrscheinlich im J. 1528 in der Kirche S. Antonio Abbate zu Parma aufgestellt. Im J. 1749 trat der Abt und Vorstand der Kirche, ein Graf Anguissola, mit Johann V., König von Portugal, für den Verkauf des Bildes in Unterhandlung; jener bot nach einer Nachricht 40,000 [11]), nach einer anderen 14,000 Dukaten, und der Abt war im Begriff loszuschlagen. Da kam der Gemeinde von Parma der Handel zu Ohren; besorgt einen so grossen Schatz zu verlieren, wandte sie sich sofort an den königlichen Infanten Don Filippo, und dieser liess auf den Einspruch hin am 29. November 1749 die Tafel in die Räume der

---

[11]) Welche Summe Millin, Voyage etc. II. 135, auf 460,000 Franken veranschlagt.

Dombauverwaltung in Sicherheit bringen. Bei Nacht und bei Fackellicht, wie in feierlichem Aufzug wurde sie dorthin getragen; auch wurde darüber ein notarieller Akt aufgenommen. In jenen Räumen und unter der Aufsicht der Domherren blieb sie bis 1756. In diesem Jahre wollte das Bild ein französischer Maler Namens Jollain kopiren; da er es aber zu dem Ende — wahrscheinlich mit Firniss — übergehen wollte, gerieth er mit den Domherren in Streit, die ihn endlich zum Hause hinausjagten. Doch der Maler beschwerte sich bei dem in Colorno residirenden Infanten, der ihm wahrscheinlich die Erlaubniss zum Kopiren gegeben hatte. Daraufhin bedeutete der Fürst der Gemeinde seinen Willen und liess das Gemälde unter einer Bedeckung von 24 Grenadieren, gefolgt von zwei Abgeordneten der Gemeinde, nach Colorno bringen. Von dort liess es der Infant, nachdem er 1757 zu Parma die Akademie der Künste (jetzige Pinakothek) gegründet hatte, in dieser aufstellen, wo es sich gegenwärtig noch befindet[12]). — Auch ein Engländer soll dafür 16,000 Dukaten, und (nach Ratti) 1772 der König von Preussen 25,000 Zechinen geboten haben. — Unter Napoleon nach Paris mitgenommen, war es schwer von dort zurückzuerhalten; es wird behauptet, die französische Regierung habe, um in seinem Besitz zu bleiben, eine Million Franken geboten. Doch scheint diese Nachricht aus einer anderen entstanden zu sein, welche wahrscheinlicher ist: dass nämlich umgekehrt der Herzog von Parma eine solche Summe geboten habe, damit das Bild nicht als Beute nach Paris ge-

[12]) Die Aktenstücke zu dieser Geschichte und den Wanderungen des Bildes sind bei Martini, S. 153—157, abgedruckt.

schleppt werde. 1816 wurde es durch die Bemühungen des in Paris weilenden Kupferstechers Toschi nach Parma zurückgebracht. s. S. 205—211 und Stiche No. 195—216.

Eine angebliche Skizze zu dem Bilde befand sich früher im Besitze des Königs von Frankreich[13], war jedoch sicher nur eine verkleinerte Kopie. —

Das Gemälde ist schon in alten Zeiten vielfach kopirt worden; in Parma allein sollen sich 10 Nachbildungen befunden haben. Eine der besten war diejenige des Cesare Aretusi im Kloster S. Giovanni. Eine andere, angeblich von der Hand des Lodovico Caracci, befindet sich in der Galerie Stafford (Bridgewater, jetzt dem Lord Ellesmere gehörig) in England; s. Stiche No. 209. Eine dritte endlich von Federigo Baoccio in der Galerie Pitti zu Florenz.

15) Zwischen 1530 und 1532? Madonna des heil. Georg. Thronende Maria mit dem Kinde zwischen den heil. Georg, Petrus Martyr, dem jugendlichen Johannes dem Täufer und dem heil. Geminian. Auf Holz. Gemalt für die Kirche der Brüderschaft von S. Pietro Martire zu Modena und daselbst über dem Hauptaltare aufgestellt. Die Brüderschaft schien das Bild in hohen Ehren zu halten; als 1578 ein junger Maler, Namens Domenico Moni, mit hoher Empfehlung versehen das Gesuch stellte, es kopiren zu dürfen, verweigerten dies die Brüder, weil die Tafel dadurch zu Schaden komme, wie sie schon erfahren hätten, als sie den Meistern Bartolommeo Passerotti und Francesco Madonnina die Erlaubniss zum kopiren gegeben. Nichtsdestoweniger wusste Francesco I. von Este, Herzog von Modena, im J. 1649 das Gemälde an sich zu bringen; sein desshalb ohne alle Umschweife gemachtes Ansinnen wagten die Brüder nicht abzuweisen. Er versprach ihnen dafür ein seiner, des Fürsten, wür-

---

13) Als Geschenk des Grafen Tessin an Ludwig XIV. s. Lépicié, Catalogue raisonné des Tableaux du Roi. Paris 1754. II. 142.

diges Geschenk, ausserdem eine Kopie von der Hand des Francesco Barbieri (Guercino da Cento). Ob die Brüderschaft jenes fürstliche Geschenk wirklich erhalten, ist nicht ersichtlich; doch gelangten sie zu der Kopie des Guercino, und zwar in vergrössertem Massstab — offenbar, weil dieser dem Barockmaler bequem war — und mit dem gleichfalls vom Fürsten geschenkten Rahmen. Doch kam später auch diese Kopie in die herzogliche Sammlung. — Das Original ist 1745 auf 1746 aus dem Besitz des Modeneser Hofes durch den schon öfter erwähnten Verkauf nach Dresden gekommen und befindet sich jetzt daselbst in der Galerie. Vielleicht schon vorher beschädigt, hat es namentlich noch bei der Verpackung und dem langen Aufenthalt in der Kiste auf dem Königstein (1759) gelitten; später ist es von Hartmann, 1858 durch Schirmer restaurirt worden, doch bleibt die Wirkung durch Verwischen oder Abreiben der Lasuren beinträchtigt. s. S. 211—215 und Stiche No. 232—249.

Nach Vasari hat Girolamo da Carpi das Bild kopirt; diese Kopie scheint längst verschollen.

Alte Kopie von Cesare Aretusi in der Kirche S. Barnaba zu Mantua.

Ueber angebliche Entwürfe zu demselben, worunter ein Blatt, das den Eindruck der Aechtheit macht, s. die Zeichnungen.

Eine ächte Wiederholung, mit kleinen Veränderungen, wollte am Anfang dieses Jahrhunderts der Bilderrestaurator Carlo Frigeri zu Mailand besitzen; von Künstlern und Kennern liess er sich die Aechtheit bezeugen, und diese zu erhärten, erschien sogar eine eigene Schrift[14]. Das Bild ist längst verschollen; ein sicheres Zeichen, was von seiner Aechtheit zu halten war.

---

[14]) Sopra un Quadro di A. Allegri scoperto non ha guari in Milano ed ora posseduto dal S. Dottore Carlo Frigeri, Lettera di Giovanni de' Brignoli etc. Milano 1815.

III. Beglaubigt, aber nicht erhalten.

16) 1515 oder 1516. Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (mit dem knienden heil. Franziskus). Gemalt für die Minoritenkirche S. Francesco zu Correggio und daselbst über dem Altar der Concezione aufgehängt. Das Schicksal des Bildes ist merkwürdig. Im J. 1638 war es auf einmal verschwunden und durch eine Kopie ersetzt. Die kleine Stadt gerieth in grosse Aufregung; unter Glockengeläute versammelten sich — wie die von Tiraboschi benutzte Urkunde meldet — am 12. April »die Aeltesten, Edelleute, Städter, Handwerker und eine grosse Menge Volks« im Vorzimmer des Statthalters Annibale Molza, um dort ihre Beschwerde vorzubringen und den grossen Rath zu berufen. Wenige Tage vorher sei ein Maler mit Briefen an den Statthalter Molza angekommen; dieser Künstler, der die Kopie gemacht, habe wahrscheinlich nach heimlicher Uebereinkunft mit einem Pater des Klosters den Raub ausgeführt. Deputationen wurden abgesandt an den Herzog von Modena, da das Ländchen damals an die Herrschaft des Hauses Este übergegangen war, und an den Bischof von Reggio; selbst dem Papst sollte eine Vorstellung eingereicht werden. Allein Alles vergeblich; das Bild kam nicht wieder. Der Maler, welcher es kopirt hatte, Giovanni Boulanger, ein Schüler Guido Reni's, stand in herzoglichen Diensten; er hat ohne Zweifel im Auftrage des Hofes und im Einverständniss mit den Klosterbrüdern den Kauf — oder die Entwendung vorgenommen. Das Kloster erhielt dafür einiges Land. Molza schrieb übrigens, dass er nicht begreifen könne, wesshalb die Correggianer dieser

Sache halber einen solchen Lärm aufschlügen; von ihrem letzten Fürsten, Don Siro, hätten sie sich doch ruhig «von demselben Altare einen heil. Bartholomäus und einen heil. Johannes, gleichfalls Werke des Meisters» wegnehmen lassen. Letztere Angabe beruht offenbar auf einem Irrthume; die Figuren des heil. Bartholomäus und Johannes waren die Seitenflügel des nächsten Bildes, das allerdings Siro, aber durch Kauf, an sich brachte. Daher auch Tiraboschi fälschlich schloss, das hier erwähnte Gemälde habe solche Seitenbilder gehabt. — Auch die Kopie von Boulanger scheint jetzt verschwunden. — Tiraboschi meinte, das entwendete Bild wäre jenes durch Vermächtniss des Zuccardi am 30. August 1514 bestellte gewesen; wir haben gesehen, dass dieses vielmehr die Madonna des heil. Franziskus ist.

Das Bild ist verschollen; man weiss nicht, wohin es aus dem Besitze des Hauses Este gekommen ist. Denn die gleiche Komposition, welche sich in den Uffizien zu Florenz befindet und dort für ächt ausgegeben, auch von Mengs, Lanzi und Anderen dafür gehalten worden, ist sicher nur Kopie[15]). Doch ist sie wol nach der ächten Darstellung genommen und zeigt uns daher wenigstens die Komposition des verlorenen Bildes. s. S. 99 und Stiche No. 494—497.

Nach der Kopie sind wahrscheinlich auch die Stiche gefertigt, welche wir von der Darstellung haben. Zu Tiraboschi's Zeiten befand sich eine Kopie, welche an die Stelle des Originals gekommen, nicht mehr in der Kirche, aber in der inneren Kapelle des Klosters. Nach Pungileoni gab es zwei Kopien von Gioseffo Orazio Capretti, einem Landsmann unseres Meisters (in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts).

---

[15]) S. unter b) No. 55.

Eine originale Wiederholung behauptete 1830 der Kunsthändler Giuseppe Vallardi zu Mailand zu besitzen; wahrscheinlich eine der genannten Kopien.

17) 1516? Triptychon: Gott-Vater zwischen dem jugendlichen Johannes mit dem Kreuze und dem hl. Bartholomäus. Gemalt für die Brüderschaft des Hospitals von S. Maria della Misericordia zu Correggio. Das Mittelbild, Gott-Vater, von lichten Engelsköpfen umgeben, hat später auch bisweilen für einen Christus in der Glorie gegolten. Pungileoni führt die Verkaufsurkunde an, vom 23. November 1613, darnach die drei Bilder um 300 Dukaten, durch Uebereinkunft mit den Vorstehern der Brüderschaft, in den Besitz des letzten Herrn von Correggio, Don Siro d'Austria, übergegangen sind. In dem Schriftstück ist der Gegenstand der Darstellung deutlich bezeichnet: »tres imagines seu effigies pictas manu qu. egregii Viri Antonii de Corrigio Pictoris famosissimi, S. Dei Patris Omnipotentis, S. Johannis, & S. Bartholomaei«; die drei Theile des Flügelaltars sind als drei Bilder angeführt. Der Verkauf wurde in aller Regel und Ordnung geschlossen, von einem Raub konnte also hier wenigstens nicht die Rede sein. Die Schätzung der Bilder hatte Jacopo Borboni, Maler von Novellara, vorgenommen, und ausser der festgesetzten Summe Don Siro auch noch die Kopien der Gemälde an die Brüderschaft übergeben. Man weiss nicht, was aus dem Triptychon geworden; Tiraboschi glaubte, dass Don Siro, nachdem er seine Herrschaft hatte aufgeben müssen, es mit sich nach Mantua genommen und dass es dort bei der Plünderung der Stadt durch die Kaiserlichen im Jahre 1630 zu Grunde gegangen. Allein Don Siro hatte »einige Malereien« des Correggio den Grafen Gonzaga di

Novellara 1634 oder 1635 zur Aufbewahrung übergeben und verlangte dieselben am 14. Mai 1644 zurück[16]. Pungileoni war der Ansicht, dass unter diesen Bildern jenes Triptychon mit den Seitenflügeln zu verstehen, was recht wol möglich. Sie wären also damals noch erhalten gewesen; was aber weiterhin aus ihnen geworden, ist nicht ersichtlich. Ein Gemälde, das dem Mittelbilde entspricht, wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als ein ächtes Werk von Correggio im Besitze des Malers Niccolò Renieri (oder Renier) zu Venedig angegeben[17]; doch derlei Nachrichten sind immer unzuverlässig, und wird wol das fragliche Bild eine Kopie gewesen sein. s. S. 100 und Stiche No. 502 und 503.

Das im Vatikan befindliche Bild des Heilandes über dem Regenbogen, das man für ächt und für das Mittelstück jenes Triptychons ausgegeben, ist nur eine Kopie und vielleicht das ebengenannte Bild von Renier oder die Kopie des Borboni. s. dieses Verzeichniss b) No. 10.

Ueber ein Gemälde des hl. Johannes, das man für den einen Seitenflügel hat ausgeben wollen, s. b) No. 11.

18) 1518. Geburt der Maria. Altartafel für die Kirche von Albinea. Ueber die Entstehung des Bildes s. S. 109. Francesco I. von Este, der schon ein Werk Correggio's (s. oben No. 16) aus der Minoritenkirche seiner Vaterstadt sowie Die Nacht (No. 11) aus S. Prospero zu Reg-

---

16) Wie aus den bei Pungileoni III. 204—206 abgedruckten Briefen erhellt.

17) Angeführt in einem Schriftchen im Besitze Morelli's, des Bibliothekar's von S. Marco zu Venedig und Herausgebers der Notizie da un Anonimo, das den Katalog der dem Maler im Jahre 1666 angehörigen Bilder enthielt, und daselbst also bezeichnet: »Un quadro con sopra un Salvator nudo posto a sedere sopra l'iride con attorno una gloria d'angioli«. Ganz ähnlich ist das Bild angemerkt in: Fr. Sansovino, Venetia città nobilissima et singolare etc. Con Aggiunta etc. da D. Giuseppe Martinoni. Venetia 1663, S. 377. Diese Stellen sind von Wichtigkeit, weil sie zu dem Bilde im Vatikan passen, von dem unter den angeblichen Werken die Rede sein wird.

gio gewaltsam an sich gebracht hatte, wusste sich auch in den Besitz dieses Bildes zu setzen. Er ging darum die Aeltesten der Gemeine von Albinea an, und diese fanden sich willig ihm die Tafel abzutreten (1647): allein der Priester Don Claudio Ghedini gab seine Zustimmung nicht. Ein förmliches Gewebe von Ränken wurde nun gesponnen, um das Bild dennoch an den Herzog zu bringen. Jene Aeltesten berichteten an ihn, Ghedini habe übel von ihm geredet; darauf beschwerte sich der Fürst bei dem Bischof von Reggio. Der Priester wurde nun zur Verantwortung dorthin berufen und sechs Monate festgehalten; inzwischen nahmen die Aeltesten »mit bewaffneter Hand« das Bild weg und trugen es nach Modena zum Herzog. Dafür erliess dieser der Gemeinde von Albinea gewisse Verbindlichkeiten; nach Pungileoni bestanden diese — angeblich weil die Bürger versäumt hatten den Herzog zu seiner Hochzeit ihre Geschenke darzubringen — in einer Schuld von 7476 Lire, welche die Gemeinde statt dem Herzoge nun der Kirche zum Ersatze übergeben sollte. Damit aber war der Streit zwischen dem Pfarrer und der Gemeinde noch nicht ausgetragen. Die Geistlichen wollten von der Summe ihren Antheil haben, und da sich die Gemeinde darauf nicht einliess, wurde sie 1706 von jenen in den Kirchenbann gethan. Endlich kam es 1758 zu einem Ausgleich; die Gemeinde musste ihr Guthaben an den Magistrat von Modena mit dem Erzpriester theilen, wobei auf Jeden 50 Zechinen kamen. — Es wird noch berichtet, der Herzog habe — wie er auch bei dem Raub der Nacht gethan — der Kirche eine Kopie des Bildes von der Hand seines Hofmalers Giovanni Boulanger geschickt.

Ist dem so, so ist auch diese bald verschwunden; denn die Altartafel, welche von Pungileoni und Venturi[18]) dafür ausgegeben worden, ist wie wir früher (S. 87 und 88) gesehen, allerdings wahrscheinlich eine Kopie nach Correggio, aber nach einem ganz anderen Bilde (Madonna mit dem Kinde zwischen der heil. Magdalena und Lucia) s. No. 41.

Das Bild ist bald verschollen; es war nicht mehr in der Galerie des Hauses Este, als die in Dresden befindlichen Correggio's erworben wurden. Es findet sich die Nachricht, dass Alfonso II. Herzog von Modena (1658—1662) am Anfang seiner Regierung an den Kaiser Leopold nach Wien zum Geschenk schöne Pferde und »verschiedene Malereien des göttlichen Correggio« gesandt habe. Möglich, dass darunter jene Geburt der Maria gewesen. Allein, dass in Wien oder am kaiserlichen Hofe ein derartiges Bild sich befunden, wird nirgends erwähnt.

IV. Mit Grund als ächt bezeichnet.

19) Zwischen 1517 und 1519? Vermälung der heil. Katharina. Im Louvre zu Paris. Hat immer für einen unzweifelhaften Correggio gegolten, obwol über die ursprüngliche Bestimmung des Bildes und seinen ersten Besitzer keine beglaubigte Nachricht erhalten ist. Nach Vasari besass der Arzt Francesco Grillenzoni, der in Modena wohnte und mit Correggio sehr befreundet gewesen sein soll, ein solches Bild von der Hand des Meisters

---

[18]) Storia di Scandiano. S. 130.

(wie aus den sonst erwähnten Umständen erhellt, um 1530 oder 1535). Dies wird im Leben des Girolamo da Carpi — der das Bild kopirte — erzählt. In der Biographie des Correggio selber findet sich nur die Notiz, dass er zu Modena eine Tafel mit einer Madonna malte; dass aber beide Male dasselbe Gemälde gemeint sei, dafür ergibt sich nicht der geringste Anhaltspunkt. Der über die Entstehung angestellten Vermuthungen ist schon im Text gedacht; Bottari spricht in seiner Ausgabe Vasari's von einer anderen Ueberlieferung, die vollends unmöglich ist: dass nämlich Correggio für Bastiano, einen Laienbruder von der Brüderschaft des S. Pietro Martire, dessen Gattin Caterina hiess, das Bild gemalt habe, weil ihm dieser Bastiano die Bestellung der Madonna des heil. Georg für die Brüderschaft verschafft hätte. Letztere Altartafel ist aber erst um 12 Jahre später entstanden. Bottari bemerkt dann weiter, dass aus dem Besitze Grillenzoni's das Bild zunächst an den Kardinal Luigi d'Este kam und dann an die Gräfin di Santa Fiora. Im Besitze dieses Hauses war es schon im 16. Jahrhundert. Beglaubigt wird dies durch einen Bericht des kaiserl. Vizekanzlers Coradusz aus Rom vom Jahre 1595 über die dort befindlichen und etwa verkäuflichen Kunstwerke an den Kaiser Rudolf II.; es heisst in diesem Bericht, dass die Gräfin di Santa Fiora »Una Madonna con Santa Caterina e San Sebastiano di Correggio« besass [19]). Also

---

[19]) Vergl. L. Urlichs, Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolf's II. In der Zeitschrift für bildende Kunst 1870. S. 50. — Urlichs scheint zu glauben, es gebe keinen Kardinal aus dem Hause Este mit Namen Luigi, und beanstandet daher jene Nachricht Bottari's; doch ist dies ein Irrthum. Allerdings gab es einen Solchen, († 1586, nachdem er 25 Jahre lang Kardinal gewesen) und von seinen Kunstschätzen und Kostbarkeiten ist uns sogar ein Inventar vom Jahre 1583 erhalten (s. Cam-

unzweifelhaft das Bild im Louvre. Es kam darauf an den Kardinal Francesco Sforza di S. Fiora, von dem wir wissen, dass er es noch 1612 besass, und von diesem, welcher 1624 starb, (doch vielleicht nicht unmittelbar) an den Kardinal Ant. Barberini (nach Tiraboschi). Dagegen will es Sandrart 1634 in Rom bei dem Kardinal Scipio Borghese gesehen haben. Bei dem Kardinale selber hat er es indess nicht sehen können, da derselbe schon 1633 gestorben war; doch war es wol einige Zeit nach dessen Tode noch in seinem Hause. Sandrart erzählt noch, dass er es für 6000 Scudi (Goldkronen) habe kaufen wollen, es aber selbst um diesen Preis nicht habe erwerben können. Auch ihm zufolge hatte es eine gewisse Gräfin, also wahrscheinlich jene von Santa Fiora, mit anderen Meisterwerken nach Rom gebracht »und neben der fürnehmsten Künstler Werke gestellet, die es doch alle an Kunst übertroffen«[20]. Es ist wol nicht zu zweifeln, dass hier von demselben Bilde die Rede ist; vielleicht besass Kardinal Borghese das Bild, bevor es an den Kardinal Barberini kam, dem es sicher um 1650 gehörte. Dieser brachte es nach Frankreich und überliess es dort dem Kardinal Mazarin, wie es scheint, als Geschenk. Im Inventar des Letzteren ist es zu 15,000 Livres geschätzt; von seinen Erben wurde es dann durch Ludwig XIV. erworben. s. S. 105—108 und Stiche No. 329—344.

---

pori, Raccolta di Cataloghi etc. Modena 1870). Er war freilich mehr Lebemann als Kunstfreund und hat, da er viel brauchte, seltene Gemälde sicher nicht lange besessen. In jenem Inventar findet sich unser Bild nicht verzeichnet; der Kardinal hatte dasselbe wol schon vor 1583 an die Gräfin losgeschlagen.

[20]) Teutsche Akademie. Nürnberg 1675. I. 91.

Das schon frühe viel bewunderte Bild wurde häufig kopirt; so von Annibale Caracci für den Herzog Ranuccio Farnese von Parma und von Agostino Caracci.

Ferner erwähnt das Inventar der Gemälde Karl's I. von England eine alte Kopie; vielleicht dieselbe, welche in der Galerie Stafford (Bridgewater) für eine Arbeit Lodovico Caracci's ausgegeben wird, s. Stiche No. 342 u. 343.

Auch in der Sammlung des Kapitols zu Rom findet sich eine alte Kopie, s. Stiche No. 344.

Eine Kopie von Bernardino Gatti, aus Reggio stammend, wollte 1830 der Kunsthändler Giuseppe Vallardi zu Mailand besitzen, doch war die Annahme, dass sie von Gatti (il Sojaro) sei, wol willkürlich.

20) Zwischen 1517 u. 1519? Vermälung der heil. Katharina, kleine Figuren. In der Galerie zu Neapel. In der Komposition von dem vorigen Bilde (im Louvre) verschieden (s. Text S. 106). In dem Inventar der alten Galerie Farnese zu Parma, welche später nach Neapel gekommen und darin sich das Bild befand, ist ein »Piccolo sposalizio di S. Catterina« mit No. 12 als Correggio bezeichnet; ein anderes unter No. 397 als Kopie. Ersteres ist ohne Zweifel jenes ächte Bild, während die Kopie wahrscheinlich jene nach dem grösseren Gemälde in Paris von Annib. Caracci gemalte war. Auch Scannelli hatte um 1670 diese beiden Bilder beim Herzog von Parma gesehen[21]. s. Stiche No. 345—352.

21) 1519? Die das Kind anbetende Madonna. In den Uffizien zu Florenz. Auf Leinwand; kleine Figuren. Die ursprüngliche Bestimmung des Bildes unbekannt. Man hat die Aechtheit, wegen der etwas in's Kleine spielenden Zierlichkeit der Darstellung, anzweifeln wollen; doch hat das Bild zu augenscheinlich die

---

[21]) Microcosmo, S. 276.

Eigenschaften der correggesken Malerei, auch in der verschmolzenen Behandlung und der gleichmässig starken Impastirung. Und schon die Hände; ihre wunderbare Zierlichkeit, das Leben in der Bewegung jedes einzelnen Fingers sind das unverkennbare Zeichen von der Kunst des Meisters. Dem Kataloge der Uffizien zufolge ist es ein Geschenk des Herzogs von Mantua an Cosimo II. von Medici und kam schon 1617 in die Florentiner Galerie. Wie es die Herzöge von Mantua erworben, ist nicht zu ermitteln. s. S. 137 und Stiche No. 313—327.

In Wien befand sich früher eine alte Kopie, welche für originale Wiederholung ausgegeben wurde. s. Stiche No. 323.

22) 1520? Madonna della Cesta (Vierge au Panier) die das Kind ankleidende Madonna. Auf Holz; kleine Figuren. In der Nationalgalerie zu London; früher in der Galerie zu Madrid. Vasari spricht im Leben des Girolamo da Carpi von einem »wunderbar schönen« Bilde, das die Madonna darstelle, wie sie dem Christuskinde ein Hemdchen überwerfe, dem Kavalier Bajardo in Parma angehöre und von Girolamo kopirt worden sei. Sehr wahrscheinlich ist dies das Londoner Bild. An derselben Stelle aber erwähnt Vasari ein Bild des Parmigianino, das sich in der Karthause von Pavia befunden; und Bottari ist in seiner Ausgabe Vasari's der Meinung, dass Letzterer beide Werke verwechselt, und vielmehr die Madonna Correggio's das in der Karthause befindliche Gemälde gewesen sei. Von dort sei es später nach Spanien gekommen. Allein es ist nicht abzusehen, wie so früh ein Bild unseres Meisters in die Nähe von Pavia gelangt sein soll. Ganz dieselbe Darstellung befand sich übrigens in der Galerie des Herzogs von Orleans und wurde

hier für Original ausgegeben; doch ist das Bild, jetzt in England, nur eine gute alte Kopie[22].

Das Bild zu London soll König Karl IV. von Spanien seinem Minister Don Manuel Godoy, dem Principe de la Paz, zum Geschenke gemacht, in dessen Besitz aber es durch Verputzung gelitten haben. Während des französisch-spanischen Krieges wurde es Eigenthum des englischen Malers Wallace, der es in England 1813 vergeblich um 1200 £ zum Verkauf anbot. Darauf kam es in die Sammlung Lapeyrière zu Paris; als diese am 19. April 1825 versteigert wurde, erwarb es Nieuwenhuys der Aeltere für 80,000 Fr., der es bald darauf der Nationalgalerie für 3800 £ überliess.

Wegen seines schon ganz entwickelten Stils ist Waagen geneigt das Bild in die spätere Zeit des Meisters zu setzen; dazu stimme auch das etwas gezierte Lächeln der Madonna und die Brechung der Lokalfarben. Allein wir wissen, wie früh schon Correggio seine eigene Art ausbildete, und so sind jene Merkmale kein Grund, das Gemälde seiner letzten Periode zuzuweisen. In der Komposition scheint es, wie einige Uebermalungen zeigen, von Correggio selber kleine Veränderungen erfahren zu haben; vielleicht daher die etwas ungeschickte Haltung der rechten Hand der Madonna. Ausserdem haben durch die Verputzung das rechte Bein und die rechte Hand des Kindes gelitten. s. S. 138 und Stiche No. 287—300.

Ausser der Kopie des Girolamo da Carpi wird noch eine von Girolamo Mazzola erwähnt in der alten Sammlung Boscoli zu Parma. Auch in der Dresdener Galerie eine alte Kopie.

Von Annibale Caracci scheint es gleichfalls eine Kopie gege-

---

[22]) s. dieses Verzeichniss b) No. 62.

ben zu haben; wenigstens besass der Pater Resta eine ganz ähnliche Darstellung, die er zuerst für Original, das in der Galerie Farnese zu Parma gewesen sein sollte, ausgab und an den Monsignore Marchetti für 600 Scudi verkaufte, später aber für eine Kopie von der Hand des Caracci hielt.

Eine ähnliche Darstellung mit dem Kinde, wobei aber Joseph diesem Früchte reicht, angeblich ebenfalls Original von Correggio, s. b) No. 13.

23) 1520? Madonna mit dem schlafenden Kinde unter einem Palmbaum, genannt la Zingarella oder la Madonna del Coniglio. In der Galerie zu Neapel, wohin es aus der Sammlung Farnese zu Parma mit 100 anderen Gemälden derselben von Karl III. um oder nach 1740 gebracht wurde. Schon 1587 war das Bild im Besitze jenes Hauses; es ist verzeichnet in dem Inventar der Guardaroba des Herzogs Ranuccio Farnese von diesem Jahr[23]. Im Testamente dieses Fürsten vom 23. Juli 1607 ist es dann als Vermächtniss an seine Schwester Donna Maura mit folgenden Worten erwähnt: Eidemque serenissimae Donnae sorori meo lego, et jure legati relinquo in signum dilectionis quam in ipsam sororem meam semper habui, et habeo, Tabellam, vulgo dictam un quadretto, cum Imagine, Beatissimae Virginis Mariae, pictam manu Antonii Corrigii, jam pictoris celeberrimi, nuncupatam la Cingara, quae nunc reperitur custodita inter omnia bona mea mobilia penes Equitem Flaminium Zunthium. — Doch blieb das Bild in Parma und in der Sammlung Farnese; es findet sich im handschriftlichen Inventar derselben (im Palazzo del Giardino) verzeichnet, auch sah es daselbst noch der Maler Giacomo Barri, wie er in seinem Viaggio pittoresco berichtet. Die Nachricht, welche Richardson beibringt, es sei ursprünglich

[23]) s. das Verzeichniss der Werke des Meisters in älteren Sammlungen.

schon für einen Kardinal aus dem Hause Farnese bestimmt gewesen, ist eine blosse Vermuthung. Das Bild hat stellenweise durch Uebermalung gelitten. Richardson, der es noch in jener Sammlung sah, und Mengs, der es in Neapel kennen lernte, fanden es sogar ganz und gar verdorben; doch ist dies nicht der Fall, wahrscheinlich weil später ein Theil der Uebermalung abgenommen wurde. — s. S. 139 und Stiche No. 263—286.

Es hat von jeher eine grosse Anzahl von Kopien gegeben, die zum Theil für Wiederholungen ausgegeben wurden. Eine derselben, welche dem Annibale Caracci zugeschrieben wurde, befand sich in der Sammlung Richardson. Eine angebliche Wiederholung, die sich früher zu Dresden befand s. b) No. 59. Eine angebliche Originalskizze zu dem Bilde s. b) No. 56. Zu den alten Kopien, worunter angeblich auch eine von Lodovico Caracci, s. noch b) No. 57. 58. 60.

Eine weitere Kopie (in Gouache), die eine Zeit lang für ächt galt, befand sich im Kabinet Sylvestre zu Paris und wurde mit diesem 1810 versteigert. Sie hatte dem Kunstschriftsteller de Piles gehört, war von diesem dem Maler Antoine Coypel vermacht worden und nach dessen Tode (1756) durch Kauf an den Herzog von Tallard gekommen. Jetziger Verbleib unbekannt.

24) Madonna, im Begriff das Jesuskind zu stillen, dem ein kleiner Täufer oder ein Engelchen Früchte darreicht. Eine solche Darstellung wird in einer wenig gekannten »Abhandlung über die Malerei« von 1652 erwähnt: »Eine Madonna des Correggio im Begriff das Kind zu stillen, welches die Hände nach Früchten ausstreckt, die ihm von einem Engel dargereicht werden«[24]. In den jetzt bekannten Darstellungen streckt das Kind nur eine Hand nach den Früchten aus, was übrigens auch für ein Abwehren gelten kann —, während es die

[24]) Odomenigo Lelonetti (eigentlich Giovanni Domenico Ottonelli) Trattato della Pittura, uso et abuso loro composto da un Teologo e da un Pittore. Firenze 1652. Mit einer kleinen schlechten Radirung des Bildes.

andere an die Brust der Mutter hält; doch ist ohne Zweifel eine derselben das von Ottonelli erwähnte Bild. Welche aber von den dreien, die hier nun genannt werden, ist nicht auszumachen, da sich die Spuren jenes Bildes seit dem Ende des 17. Jahrhunderts nicht mehr verfolgen lassen. Ottonelli berichtet, es habe sich zu den Zeiten Clemens' VIII. (1592—1605) im Besitze des Kardinals Aldobrandini befunden, sei dann an seinen Neffen, den Kardinal Ippolito, darauf in die Hände der Fürstin Rossano als der Erbin dieses Hauses übergegangen, von dieser dem Kardinal von S. Giorgio geschenkt und nach dessen Tode um 1300 Scudi an einen Gotifredo Periberti verkauft worden. Dieser habe es zu seinen (des Ottonelli) Zeiten, d. h. also um die Mitte des 17. Jahrhunderts, besessen und sich geweigert, es an einen Fürsten, der das Doppelte bot, zu verkaufen. — Von zwei Bildern mit derselben Darstellung spricht auch der Pater Resta[25], der übrigens wieder, wie sich nicht anders erwarten lässt, hiezu die Zeichnung besessen hat; doch erweist sich diesmal seine Aussage wenigstens zum Theil als begründet. Er berichtet, das eine dieser Bilder habe der Marchese del Carpio von Muzio Orsini erworben, und diese Nachricht wird durch den Stich der Teresa del Pò bestätigt, den dieselbe für den Marchese del Carpio fertigte[26]; das andere habe er selber aus einem alten römischen Hause an sich gebracht und dann dem Marchese Corbella zu Mailand überlassen. Das

---

[25]) Indice del Parnasso dei Pittori, S. 72.

[26]) s. Stiche No. 301 a). Vergl. auch Bernardo de Dominici, Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Napolitani. Napoli 1840—1846. IV. 311. Es ist dies nur ein neuer Abdruck des schon um ein Jahrhundert vorher erschienenen Buches.

erstere ist ohne Zweifel dasjenige, welches sich später eine Zeitlang in Spanien befand und dann nach St. Petersburg kam (s. No. 26). Ob das zweite verschollen ist oder eines der anderen beiden Exemplare, muss dahingestellt bleiben: möglicherweise ist es das jetzt in Rom befindliche Bild (No. 24), da Resta gleichfalls an der Stelle des Engels den kleinen Täufer erwähnt.

Von den heute noch erhaltenen Darstellungen dieses Gegenstandes, welche dem Correggio zugeschrieben werden, hält Mündler diejenige, welche sich 1844 beim Grafen Cabral zu Rom befand, für die vorzüglichste. Das die Früchte darreichende Knäblein ist hier der kleine Täufer. Auf Leinwand. Jetzt wahrscheinlich im Besitze des Fürsten Torlonia zu Rom. s. S. 143.

25) Dieselbe Darstellung. In der Galerie Esterházy zu Pest. Anstatt des Täufers reicht hier ein Engelchen die Früchte dar. Auf Leinwand. Das Bild hat gelitten. Einer der Esterházy (wahrscheinlich Nikolaus, geb. 1765, der Gründer der Galerie) soll es vom Herzoge Crivelli erworben, dieser es aber von seinem Oheim, dem Kardinal Crivelli, der es als Geschenk des Königs von Spanien besass, erhalten haben. Letzteres ist nicht sehr wahrscheinlich, falls Karl IV., der doch ohne Zweifel gemeint sein muss, auch das folgende Bild besass. s. S. 143.

26) Dieselbe Darstellung. In der Ermitage zu St. Petersburg; auf Holz. Nicht ganz unzweifelhaft; allein andrerseits trägt doch das Bild zu sehr den Charakter und die Handschrift des Meisters, um einem seiner Nachfolger zugeschrieben werden zu können. Nach Waagen[27]) war das Bild vormals im Besitze des Königs

[27]) Gemäldesammlung der Ermitage zu St. Petersburg. S. 57.

Karl IV. von Spanien. Dies aber ist nicht möglich, wenn es schon, wie sonst berichtet wird, durch Mengs in die Hände der Kaiserin Katharina II. gelangte. Nagler's Lexikon berichtet (nach welcher Quelle, weiss ich nicht): der König von Spanien (welcher?) habe es seinem Beichtvater, dieser den Jesuiten geschenkt. So sei es nach Rom gekommen, wo es ein Cavaceppi, von einer Firnisskruste ganz entstellt, für drei Dukaten an sich gebracht habe; dann in die Hände von Jos. (soll heissen Johann) Casanova übergegangen. Dass das Bild Casanova an sich gebracht habe, meldet auch Mengs[28]. Der Fund machte überhaupt damals, im Jahre 1763, viel von sich reden; Casanova, der die Malerei »recht gut« wiederherstellte[29], scheint zuerst die Hand Correggio's erkannt und von dem leichtgewonnenen Schatz grosses Aufheben gemacht zu haben. Er nahm ihn dann »zum Verkaufe« mit sich nach Dresden, wohin er 1764 als Direktor der Akademie berufen wurde. Nagler berichtet weiter, dass endlich Mengs das Bild für Katharina II. gekauft habe; doch scheint mir dies zweifelhaft[30].

---

[28]) Opere, Parma 1870. II. 172.

[29]) »aber nicht ohne Nachtheil für jene Blüte der Farbe, welche enge am Firniss haftet«, fügt Mengs hinzu.

[30]) Weder eine Bestätigung noch Berichtigung dieser Angabe habe ich finden können. Mengs war mit Casanova wol bekannt, in gewisser Beziehung sein Lehrer und dass er »die Schönheit des Bildes« anerkannte, wenn auch fast widerwillig, erhellt deutlich aus jener Stelle. Fast sieht es aus, wie wenn er ärgerlich gewesen, dass ihm nicht dieser Fund zugefallen; wie von einem gänzlich Unbekannten spricht er von Casanova: »un certo Casanova Veneziano.« Doch mochte er auf den rührigen, neben ihm aufstrebenden Nebenbuhler, der zudem mit seinem Freunde Winkelmann in unangenehme Zwistigkeiten gerathen war, überhaupt nicht gut zu sprechen sein. Nach 1760 war Mengs nicht mehr nach Dresden gekommen; er müsste also das Bild durch Korrespondenz oder durch Zwischenhändler für die russische Kaiserin erworben haben. — Sollte vielleicht nicht umgekehrt das Bild in Pest dasjenige des Casanova sein, da ja letzteres ebenfalls statt des Täufers einen kleinen Engel hatte, und dasjenige in St. Petersburg jenes Gemälde, das der Kardinal Crivelli vom Könige von Spanien erhielt?

Zu diesen drei Bildern s. die Stiche No. 301—307.

Es kommen alte Kopien mit Veränderungen vor; in einer ist an der Stelle des kleinen Täufers oder Engels der heil. Joseph. Eine Zeichnung mit derselben Darstellung, dem Correggio zugeschrieben, wird von Richardson[31]) im Palazzo Bonfiglioli zu Bologna angeführt.

27) 1519 oder gegen 1525? Christi Gebet im Garten von Gethsemane. Kleines Gemälde auf Holz, jetzt in Apsleyhouse zu London, von dem schon in den Schriftstellern des 16. und 17. Jahrhunderts öfters die Rede ist. Die Anekdote hinsichtlich seiner ursprünglichen Bestimmung s. S. 150. Eine ganz andere Andeutung über dieselbe findet sich in einem Briefe des Malers Lodovico David, der wie früher bemerkt dem Leben Correggio's eifrig nachforschte, vom 4. April 1705[32]). Dort heisst es: in der Familie Rangoni sei ein Ausgabebuch des Grafen Claudio Rangoni vom Ende des 16. Jahrhunderts erhalten, darin sich ein Posten von 45 Modeneser Lire für ein Gemälde verzeichnet fände, welches, von der Hand des Correggio im Jahre 1520 gefertigt, »Cristo nell orto« (Christi Gebet im Garten von Gethsemane) vorstelle. Nach dem Wortlaut der Stelle hätten die Rangoni vom Künstler selber das Bild erworben. Wo die Rangoni ihren Wohnsitz gehabt, ob in Reggio oder in Parma ist nicht angegeben. Leider ist die Antwort auf den Brief David's, der um nähere Nachforschung bittet, nicht erhalten; auch sind nach Campori die Papiere jener Familie zerstreut, so dass jener Aussage nicht mehr auf den Grund zu kommen ist. Verdächtig scheint

---

31) Description etc. III. 42.

32) Abgedruckt bei G. Campori, Lettere artistiche inedite. Modena 1866. S. 244.

mir die Angabe des Datums 1520 sowie der Umstand, dass ein Ausgabebuch vom Ende des Jahrhunderts einen Posten aus weit früherer Zeit enthält. — Lomazzo sagt an der im Text angeführten Stelle, nachdem er die Anekdote mit dem Apotheker vorgebracht, das Bild sei »in den vergangenen Jahren«, d. h. vor 1590, an den Grafen Pirro Visconti um 400 Scudi verkauft worden. Scannelli[33]) berichtet dann weiter, dass ihm der Maler Luigi Scaramuccia[34]) erzählt habe: ein solches Werk habe neulich, d. h. vor 1650, der Marchese di Caracena, Statthalter von Mailand, um 750 Doppie die Spagna (Goldmünzen, spanische Pistolen) vom Grafen Pirro Visconti erworben. Offenbar, wie auch Scannelli meint, dasselbe Bild, das also schon damals mit einem weit höheren, etwa dem sechsfachen Preis bezahlt wurde. Mengs und Tiraboschi fügen hinzu, dass es der Marchese di Carazena im Auftrage des Königs Philipp IV. von Spanien gekauft habe; Scannelli spricht davon nicht. Diese Nachricht scheint sich vom Pater Resta herzuschreiben; wenigstens tritt sie zuerst in einem seiner Briefe auf[35]). Er erzählt daselbst, dass Philipp IV. das Gemälde um 750 Doppie an sich gebracht habe, und zwar durch Vermittlung seines Vaters (des alten Resta), welche Summe vom Marchese Serra bezahlt worden sei, obwol dem Anschein nach der Marchese Carazena die Zahlung gemacht habe. Dazu bemerkt er noch, dass man Doppie di Spagna geschickt, sein Vater aber den Handel um Doppie d'Italia abgeschlossen und die Differenz von dem Seinigen

---

33) Microcosmo etc. S. 81.

34) Der Verfasser des schon erwähnten Werkes: Le Finezze de Pennelli Italiani. Pavia (1674).

35) Bottari, Raccolta di Lettere, III. 485.

ausgeglichen habe, damit das Geschäft nicht zurückgehe. Möglich, dass man diesen Umweg zur Erwerbung des Bildes eingeschlagen, um einen billigeren Preis zu erlangen und somit Carazena als Käufer nur vorgeschoben war. Allein der Pater Resta hatte einen angeblichen Originalentwurf zu dem Bilde an den spanischen König Karl II. gebracht, und so kann es irgendwie in seinem Interesse gelegen haben, seinen Vater für den Unterhändler in jenem Kaufe auszugeben. Ein genügend verbürgtes Zeugniss dafür, dass das Gemälde im Besitze des Pirro Visconti an den spanischen Hof gelangt sei, haben wir daher nicht. — Das jetzt in England befindliche Bild war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im königlichen Palaste zu Madrid in einem Kabinet der Prinzessin von Asturien aufgestellt. In dem spanisch-französischen Kriege, nach der Schlacht von Vittoria, fand es sich auf der Imperiale des von den Engländern genommenen Wagens des Joseph Bonaparte. Der Herzog von Wellington soll es darauf dem Könige Ferdinand VII. von Spanien wieder zugestellt, dieser aber es ihm als Geschenk zurückgeschickt haben. Seitdem befindet es sich bei dessen Erben. s. S. 150 und Stiche No. 358—368.

Es existiren eine Anzahl Kopien, die man zum Theil für Wiederholungen hat ausgeben wollen. Für eine solche muss schon das »Cristo all' horto, quadro piccolo per man di Correggio« gelten, das um 1595 die Gräfin von Santa Fiora zu Rom besass, wie der schon erwähnte Bericht des Vizekanzlers Coradusz an Rudolf II. meldet (s. Anmerk. 19). Das Original konnte es nicht sein, da dasselbe in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von Pirro Visconti, der es schon seit 1590 hatte, an den Statthalter von Mailand überging. — Der Pater Resta behauptete sogar das Bild in drei ächten Exemplaren besessen zu haben. — Eine alte Kopie befindet sich in den Uffizien zu Florenz, eine andere im kaiserlichen Besitz zu St. Petersburg (s. Stiche No. 366),

eine dritte, jetzt in der Nationalgalerie zu London, wurde auf das Gutachten der Maler West und Lawrence von dem Sammler Angerstein um 2000 £. als Original erworben (s. Stiche No. 365). Man weiss von alten Kopien von Franc. Maria Rondani und Lelio Orsi von Novellara; ob eine davon oder beide in den erstgenannten Kopien erhalten, steht dahin. Die Londoner Kopie ist nach W. Burger von der Hand eines holländischen Meisters. Auch der Stich Cunego's (s. Stiche No. 368) ist nach einer veränderten Kopie, welche gleichfalls für Original ausgegeben wurde[36]).

Ein Christus im Garten von Gethsemane von Correggio's Hand findet sich auch in dem alten Inventar der Grafen Gonzaga von Novellara angeführt: doch hat hier der Engel den Kelch, was in dem obigen Bilde nicht der Fall ist. Wahrscheinlich nur eine alte veränderte Kopie, was auch der dort angesetzten niedrigen Schätzung des Bildes entsprechen würde. Verschollen.

28) Zwischen 1530 und 1533? Büssende Magdalena. In Dresden. Auf Kupfer. Keinerlei Nachricht über seine Entstehung und erste Bestimmung. Baldinucci erwähnt im Leben des Christofano Allori ein ganz gleiches Bild »Eine Maria Magdalena in der Wüste, fast ganz bedeckt mit einem blauen Gewand«, welches der Cavaliere Nicolò de Gaddi zu Florenz etwa um 1600 in seiner Gemäldesammlung besass[37]). Es wurde ohne Weiteres als Werk des Correggio angesehen und als solches öfters von Cristofano Allori kopirt. Es wäre wol möglich, dass dieses das Original gewesen. Nur müsste es dann spätestens im 17. Jahrhundert in den Besitz der Herzöge von Modena übergegangen sein, da diese das unzweifelhafte noch erhaltene Original besassen. In Modena war dasselbe im 18. Jahrhundert im sogenannten vergoldeten Zimmer des Schlosses sehr sorgfältig aufbewahrt. In

---

[36]) Früher in Ascoli (vielleicht noch?) beim Marchese Sgariglia. s. Baldassare Orsini, Descrizione delle Pitture etc. della città di Ascoli. Perugia. 1790. S. 142.

[37]) Opere. Milano 1808. X. 281.

einem kostbaren silbernen mit Edelsteinen besetzten Rahmen war es an der Mauer befestigt und zudem in einem Schranke verschlossen; es war nicht leicht dasselbe zu Gesicht zu bekommen, und »nur mit feierlichem Pomp« wurde es gezeigt[38]). Dieser Sorgsamkeit, mit der es gehütet wurde, ist wol auch seine treffliche Erhaltung zu verdanken. Es war dann unter den Bildern, welche in den Jahren 1745—1746 durch Kauf nach Dresden kamen und wurde damals für sich allein auf 27,000 Scudi geschätzt. Es scheint in seinem kostbaren Rahmen verkauft worden zu sein. Aus der Dresdener Galerie wurde es 1788 von Joh. Georg Wogaz mittelst Einbruchs gestolen, jedoch in dessen Behausung wieder aufgefunden und nun ohne den silbernen Rahmen wieder an seine alte Stelle gebracht. s. S. 215—218 und Stiche No. 382—416.

Alte Kopie, welche früher für Original galt bei Lord Ward in London, s. b) No. 71.

Kopie von Cristofano Allori in den Florentiner Uffizien.

Kopie von Dietrich in der Dresdener Galerie.

Andere Kopien s. die Stiche No. 412 und 415. s. auch b) No. 71a.

29 1521—1522? Jupiter und Antiope (fast lebensgross). Im Louvre. Diese Benennung rührt aus späterer Zeit; früher hiess das Bild meistens Schlafende Venus mit Amor und einem Satyr. Zum ersten Male findet es sich angeführt in dem Inventar der Kunstschätze der Gonzaga von Mantua, das im J. 1627 ausgestellt wurde[39]). Es

[38]) So berichtet unter Anderen die Reisebeschreibung des Herrn von Blainville, übersetzt von Köhler, s. I. Theil Anm. 35.

[39]) Inventarium bonorum haereditatis quondam Seren. Ducis Ferdinandi [welcher 1626 starb] confecto ordine Ser. Ducis Vincentii II. anno 1627. Mitgetheilt von Carlo d'Arco, Arte di Mantova etc. II. 143—150.

ist dort ohne Namen des Meisters verzeichnet; also wusste man jedenfalls nicht mit Bestimmtheit, dass es ein Werk Correggio's sei. Auch dies spricht dagegen, dass es vom Meister für Federigo II. von Mantua gemalt worden; in diesem Falle hätte sich der Name erhalten. Aus dem Besitze der Gonzaga kam es vor 1630 in den Besitz Karl's I. von England, an den bekanntlich ein grosser Theil der kostbaren Mantuaner Sammlung übergegangen ist. Gewöhnlich wird behauptet[40], dass diesen Ankauf der Herzog von Buckingham vermittelt und die Summe für denselben 80,000 £. betragen habe; jedenfalls könnte dann dieser Handel nicht, wie Waagen meint im Jahre 1629, sondern spätestens 1628 stattgefunden haben, da noch in diesem Jahre der Herzog ermordet wurde. Neuerdings sind genauere und wie es scheint glaubwürdige Nachrichten über diesen Bilderkauf bekannt geworden[41]. Darnach ist das Bild auf folgendem Wege nach England gekommen. Schon im Jahre 1625 hatte Karl I. seinen kunstverständigen Musikmeister, Nicolas Lenier, als Unterhändler nach Italien geschickt, um werthvolle und ausgesuchte Gemälde zu erwerben; Lenier seinerseits setzte sich mit dem französischen Bilderkäufer Daniel Nys in Verbindung, um von ihm Kunstwerke aus der Sammlung der Herzöge von Mantua zu erhalten. Unter den Briefen des Letzteren an Lenier meldet einer vom 27. April 1628: Er, Nys, habe mit dem Herzog Vincenzo (II.) Gonzaga nicht lange vor Eintritt seines Todes den Kauf einer grossen Anzahl von Gemälden abgeschlossen; darunter werden von Cor-

[40]) So von Waagen, Treasures of Art etc. I. 7.

[41]) Noel Sainsbury, Original unpublished papers illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens as an artist and a diplomatist. London 1859. S. 288. 289.

reggio eigens genannt eine heil. Katharina [42] und Venus mit Mercur und Cupido, dann aber später noch unbestimmt »andere Werke«. Nys erzählt weiter, dass sich, als der Handel bekannt wurde; das Volk von Mantua so erregt und bekümmert geberdete, dass der Herzog gern das Doppelte gezahlt hätte, um den Kauf rückgängig zu machen; auch seine Unterthanen hätten die Kosten tragen wollen. Im Jahre 1628 sind dann diese Gemälde von einem Thomas Browne, Kapitän des Schiffes Margherita, nach London überbracht worden. In einem Briefe vom Jahre 1629 meldet ferner Nys, dass er die Bilder mit 68,000 Scudi bezahlt habe; was er selber erhalten ist nicht angegeben. Die oben genannte heil. Katharina ist wol die Vermälung der Heiligen, welche unter dem Namen Correggio's in den alten Verzeichnissen der Sammlung Karl's I. angeführt, aber wahrscheinlich nur eine alte Kopie nach dem Bilde im Louvre ist. Unter den »anderen Werken«, deren Nys gedenkt, war ohne Zweifel auch die schlafende Venus.

Nach dem Tode des Königs beschloss das Parlament im Juli 1649 die öffentliche Versteigerung seiner Kunstsammlung; im Inventar derselben wurde das Bild auf 1000 £. geschätzt. Der Verkauf ging in zwei Partien 1649, 1650 und 1653 vor sich, wobei unser Bild von einem bekannten Kunstliebhaber, dem in Paris wohnenden Bankier Jabach aus Köln, erstanden wurde. Von diesem kam es an den Kardinal Mazarin, in dessen Inventar es zu 5000 Livres angesetzt wurde, und endlich von den Erben desselben an Ludwig XIV.

---

42) Ein solches Gemälde des Meisters findet sich übrigens in dem eben genannten Inventar nicht verzeichnet.

Eines der best erhaltenen Gemälde des Meisters; nur ist, indem es auf neue Leinwand übertragen wurde, die Ungleichheit des Auftrags, des schwächeren oder stärkeren Impasto, mehr verschwunden, und so die Oberfläche gleichmässiger geworden, als sie wol ursprünglich war. Das Bild macht — durch den in die Risschen eingedrungenen dunkelen Firniss — zuerst den Eindruck, wie wenn es auf dunklem Grund gemalt wäre; allein die Untermalung ist wahrscheinlich, wie fast immer bei Correggio, hell und kühl gewesen[43]. s. S. 236 und Stiche No. 461—473.

30) Zwischen 1522 und 1525? Die Schule des Amor: In einer Landschaft sitzend lehrt Merkur, im Beisein der geflügelten Venus, den kleinen Amor lesen (3/4 Lebensgrösse). Ursprüngliche Bestimmung unbekannt. Als Werk Correggio's im Inventar der Gonzaga von 1627 angeführt und auf demselben Wege wie das vorige Bild in den Besitz Karl's I. nach England gelangt. Bei dem Verkauf von dessen Sammlung kam es nach Spanien (durch den spanischen Gesandten Don Alonso de Cardenas zuerst an Philipp IV., oder durch einen Alba, der es nebst rafaelischen Tapeten erworben haben soll) und war dort lange Eigenthum des Herzog's Alba, als welches es Mengs noch sah. Dann ging es an den Principe della Pace über; und als dessen Sammlung zu Madrid während des französischen Krieges 1808 versteigert wurde, nahm es Murat am Morgen des Verkaufstages an sich und mit nach Neapel. Nach dessen Tod brachte seine Wittwe sowol dieses Bild als Das Ecce Homo (s. No. 40) nach Wien und verkaufte

---

43) Vergl. Eastlake, Materials etc. II. 240.

es dort an den Marquis Londonderry, der es seinerseits nebst dem anderen an die englische Regierung um 11,500 £. überliess.

Das Bild ist ziemlich beschädigt. Schon Mengs fand an dem einen Arme des Merkur die Farbe abgesprungen; dabei zeigte sich, dass ursprünglich sich über einen Theil desselben das die Lende des Gottes bedeckende Gewand legte, das also später an dieser Stelle — wol kaum von Correggio selbst — übermalt worden. Auch sonst war das Bild schon in üblem Zustande. Seit es nach England gekommen, ist dies eher schlimmer als besser geworden. Ausser den kleineren Retuschen, welche die ursprüngliche Farbe noch durchscheinen lassen, finden sich grössere Uebermalungen auf dem rechten Bein der Venus, auf ihrem Gesicht unterhalb der Nase, auf der rechten Körperseite und den beiden Beinen des Merkur. Waagen meint, dass wenn diese Retuschen entfernt würden, das Bild doch noch leidlich erhalten wäre. — s. S. 238 und Stiche No. 478—484.

Eine Kopie in Sans-Souci[44]).

Alte gute Kopie, die in der Galerie Orleans für Original galt, s. b) No. 75.

Kopie früher beim Baron Massias in Paris und für ächt gehalten s. b) No. 76.

Kopie nach dem lesenden Amor, in der Pinakothek zu München.

31) 1530? Ganymed, vom Adler zum Olymp getragen; unten sein ihm nachbellender Hund. Auf Leinwand. Im Belvedere zu Wien. Das Bild hat sehr gelitten, namentlich auch die Landschaft. Sehr wahrscheinlich

---

[44]) Sie wurde früher für Original ausgegeben. Vgl. Oesterreich, Beschreibung der k. Bildergalerie und des Kabinets in Sans-souci. Potsdam 1770. No. 73.

kam es aus Spanien, wo es sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts in der kostbaren Sammlung des Staatssekretärs Antonio Perez befand. Damals hatte Graf Khevenhiller, der kaiserliche Botschafter Rudolf's II. in Madrid, von seinem Herren den Auftrag Gemälde namhafter Meister so viel wie nur möglich anzukaufen[45]. In seinem Bericht vom 14. Dezember 1585 rühmt der Graf aus der Sammlung Perez insbesondere den bogenschnitzenden Cupido von Parmigianino sowie den Ganymed »desselben Meisters«. Zum Erwerb dieser Bilder war damals Aussicht; Perez, der Günstling Philipp's II., war 1579 gestürzt, hatte 1585 eine starke Geldbusse zu leisten, und so wurde der Verkauf seiner Sammlung beschlossen. Doch ehe noch Rudolf II. zugreifen konnte, gingen die Besitzthümer des Perez an den königlichen Schatz über. Vorerst konnte daher Khevenhiller seinem Herren nur Kopien senden (am 30. Dezember 1587); dass solche nach Prag gelangt, lässt sich wenigstens aus der Geschichte des Cupido verfolgen[46]. Allein Rudolf II. scheint nach wie vor den Ankauf der Originale betrieben zu haben. Neue Verhandlungen darüber fanden im Jahre 1600 statt; erst gegen Ende des Jahres 1603 kamen sie zum Abschluss. Damals erhielt Graf Khevenhiller »die beiden Gemälde Leda und Ganymedes« zu seiner Verfügung, nachdem der König durch den spanischen Maler Eugenio Caxes sie hatte kopiren lassen. Khevenhiller

---

[45]) s. Urlichs, Beiträge etc. a. a. O. S. 81 ff.

[46]) Diese Kopie der bekannten Darstellung des Cupido findet sich unter den Bildern, die nach der Einnahme Prags von den Schweden als Kriegsbeute nach Stockholm gebracht wurden, ging später aus der Sammlung der Königin Christine in diejenige des Regenten Philipp von Orleans über und befindet sich jetzt in der Galerie Bridgewater in England.

meldet sodann seinem Herren am 31. Dezember ausdrücklich, dass diese Bilder Originale seien[47]).

Ueber die Ankunft der Bilder zu Prag findet sich keine Nachricht, und auch in einem Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom Anfang des 17. Jahrhunderts ist Der Ganymed nicht verzeichnet. Wol aber Die Leda, welche gleichzeitig mit ihm von Spanien abgegangen, woraus sich also auch die richtige Ankunft des ersteren ergibt. Vielleicht war Der Ganymedes von Prag gleich nach Wien gebracht worden; denn auch unter der grossen Anzahl von Kunstschätzen, welche nach der Einnahme Prags im Jahre 1648 von den Schweden als Kriegsbeute mitgenommen wurde, wird er nirgends angeführt. Dagegen findet er sich 1702 in der Schatzkammer zu Wien angegeben: »Ein Stück von Correggio des Ganymedes Raptum praesentirend«[48]). Damals also galt das Bild für ein Werk Correggio's, nachdem es in Spanien für einen Parmigianino gegolten. Freilich führt Tolner auch den Cupido, ohne Zweifel den bogenschnitzenden, als ein Werk Correggio's an. Allein nach einem Briefe des Apostolo Zeno vom 3. Juni 1724[49]) sah derselbe in der kaiserl. Schatzkammer unter »sehr kostbaren

[47]) „Was die zwey Königliche gegebene Gemel der Leda und des Ganimedes betreffende, das sein nit Copeyen sondern originalia, hett auch die Copeyen durchaus nit angenommen. Der König aber leßt für Sy Copeyen davon nemmen, wie Ichs dann vor diesem gehorsamst verstendigt hab." — Was aus diesen Kopien geworden, ist mir unbekannt.

[48]) In Tolner's Kurz lesenswürdige Erinnerung etc. der Seltenheiten in und um Wien, Wien 1702. s. A. von Perger, Studien zur Geschichte der k. k. Gemäldegallerie im Belvedere zu Wien in: Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereins zu Wien. VII (1864). S. 104—113; und Perger, in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. X (1865). S. 207.

[49]) Lettere, nelle quali si contengono molte notizie attenenti all' istoria letteraria de' suoi tempi etc. Venezia 1752. II. 329.

Sachen insbesondere« zwei Gemälde des Correggio und meinte damit unzweifelhaft Die Jo und Den Ganymed. Und überhaupt gilt dieser seit lange für ein ächtes Werk des Meisters, während der Cupido nur vorübergehend dafür angesehen wurde. Für die Aechtheit spricht auch, dass beide Gemälde, Der Ganymedes und Die Jo, Gegenstücke bilden. Letztere gleichfalls kam aus Spanien; unzweifelhaft sind auch beide zusammen dorthin gelangt. Der Ganymedes gehört allerdings nicht zu den hervorragenden Werken Correggio's, und das mag damals veranlasst haben, ihn für einen Parmigianino anzusehen, der in seinen guten Bildern dem Meister bisweilen doch ziemlich nahe kommt.

Wie das Bild in die Sammlung Perez kam, darüber ist uns keine Kunde überliefert; wahrscheinlich als ein Geschenk Philipp's II. an den einflussreichen Günstling. Es ist möglich, dass es schon Karl V. besessen; aber ein Grund für diese Vermuthung findet sich nicht. — s. S. 242 und Stiche 474—477.

32) Zwischen 1530—1532? Jo, welche von dem in einer Wolke verhüllten Jupiter umarmt wird (lebensgross). Auf Leinwand. Im Belvedere zu Wien; das im Berliner Museum befindliche Bild ist eine gute alte Kopie[50]. Ob das Bild ursprünglich, wie die beiden folgenden, für Kaiser Karl V. bestimmt gewesen, ist nicht ausgemacht (s. S. 243). Lomazzo berichtet, dass der Bildhauer Leone Leoni zu Mailand »zwei durch die Trefflichkeit der Beleuchtung wunderbare Bilder« des Antonio da Correggio besessen habe, Jo mit Jupiter in einer Wolke und Danae;

[50] s. dies Verzeichniss b) No. 73.

dieselben seien ihm aus Spanien von seinem Sohn Pompeo — der ebenfalls Bildhauer war — geschickt worden[51]. Der Maler Lomazzo, auch ein Mailänder, war Zeitgenosse des Leoni, hatte sicher bei diesem noch vor dessen Tode, der etwa um 1585 zu setzen ist, die Gemälde gesehen und hielt sie für unzweifelhaft ächt. Leoni war selber lange in Spanien gewesen, hatte im Dienste Karl's V. und Philipp's II. gestanden und von Ersterem mancherlei Gunst erfahren. Wie er zu den Bildern gekommen, ob durch Kauf oder durch Schenkung, ist ungewiss; er lebte zu Mailand in seinem eigenen Palast und hatte Mittel Kunstschätze zu erwerben. Oder sie konnten sei es ihm, sei es seinem am spanischen Hofe vielbeschäftigten Sohne Pompeo als ausserordentliche Belohnung vom Kaiser überlassen sein. Nach den Mittheilungen von Urlichs aus

---

51) Trattato della Pittura. S. 211. Dass Lomazzo die beiden Bilder aus eigener Anschauung gekannt habe, geht klar aus dem Sonett hervor, das er in seinen Rime divise in sette Libri (Milano 1587. S. 98) neben solchen auf andere Maler dem Meister gewidmet hat. Es behandelt ausschliesslich die Schönheit dieser Gemälde, wobei übrigens Lomazzo auch hier insbesondere das Verdienst des Kolorits betont. Andere Meister hielt er, wie wir gesehen, für grösser; allein das Sonett beweist doch, dass er sich der Wirkung dieser Bilder nicht zu entziehen vermochte. Es heisst:

.Di Antonio da Correggio.

Te sopr' human pittor nominar posso,
Tanto nel colorar fosti primaio.
Ciò mostrar de i duo quadri il solo paio
D' Jo e di Danae con l'oro adosso.

L'una di cui per la dolcezza iscosso
Con l'atto ha 'l volto dal celeste raio
Entro una nube; e l'altra in viso gaio
Con amor gode de' l'or c'hà nel scosso.

Questi son tali, che da mortal mano
Non paion pinti ma da man celeste.
E in lodar lor ogn'un s'adopra in vano.

Ne meno son l'altre opere vaghe e deste,
Che sono uscite dal Correggio humano.
Ma fan l'altre del mondo restar meste.

dem k. k. Haus- und Reichsarchiv zu Wien hat es den Anschein, wie wenn Pompeo beide Bilder gleich dem vorigen aus der Sammlung des Antonio Perez an sich gebracht habe; allein mit Bestimmtheit erhellt das nicht aus diesen Berichten, und so bleibt die Frage offen, auf welche Weise die Leoni zu den Gemälden gekommen. Dass dies aber die Originale gewesen, lässt sich mit Sicherheit annehmen. Beide nun für Rudolf II. dem Pompeo Leoni abzukaufen, war der schon erwähnte kaiserliche Botschafter Khevenhiller eifrig bemüht. Am 7. Juli 1600 schrieb dieser von Madrid aus seinem Herrn: »Bey erster Gelegenheit will ich mit Don Pompeo Leon über seine gemäl und allein als für mich selbs handeln«; dabei bemerkt er später und ausdrücklich, dass sie »zu Maylandt sein«[52]. Pompeo wollte für jedes 800 Dukaten haben, was Khevenhiller nicht geben wollte. Doch kam der Handel zu Stande, ohne dass indessen berichtet wäre, wann und auf welche Weise. In dem Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom Anfang des 17. Jahrhunderts ist wol Die Danae, nicht aber Die Jo verzeichnet; sie ist wahrscheinlich gleich nach Wien gekommen. Dagegen findet sie sich in der Schatzkammer zu Wien im J. 1702[53]. Das Bild hat nicht unerheblich gelitten; namentlich an der linken Hüfte der Jo. s. S. 246 und Stiche No. 417—434.

Beiden Grafen Gonzaga di Novellara befand sich eine alte Kopie,

---

[52]) Er schreibt dem Kaiser am 12. November 1600: „mit Pompeo Leon habe ich seiner zweyen gemäl halber tractirt, begert noch piß in die Achthundert Ducaten darumb, glaube aber werde, da er den ernst sehen wird, was herabrutschen und sie in Pillichkeit stellen. Derohalben bittet er um Bescheid auch über die Bezalung, dieweil gedacht gemel zu Maylandt sein." s. Urlichs a. a. O. S. 83.

[53]) s. bei Tolner a. a. O. unter No. 34.

die für Original ausgegeben wurde, in dem Inventar als »Ein Traum« (Sogno) bezeichnet.

33) Zwischen 1530—1532. Leda mit ihren Gespielinnen beim Bade, von Schwänen überrascht. Auf Leinwand. Im Berliner Museum. Höchst wahrscheinlich mit dem folgenden Bilde, Der Danae, vom Herzog Federigo II. von Mantua als Geschenk für Karl V. bestellt (s. S. 227—231). Da man früher keine Nachricht darüber hatte, wann und wie die Gemälde nach Deutschland gelangt sind, hat man was über ihre dortigen Schicksale erzählt wird für Fabel gehalten und dagegen angenommen, sie seien im Besitze der Herzöge von Mantua geblieben und erst 1630, als nach der Einnahme der Stadt durch die Kaiserlichen die reiche Sammlung der Gonzaga zerstreut wurde, in andere Hände übergegangen und alsdann von der Königin Christine von Schweden erworben worden[54]. Allein in dem schon genannten Inventar der gesammten Kunstschätze der Herzöge von Gonzaga von 1627 findet sich keine Spur jener Werke von Correggio; ebenso wenig in dem Inventar der kleinen aber gewählten Kunstsammlung der Isabella Gonzaga († 1539), das um die Mitte des 16. Jahrhunderts ausgestellt wurde. Damit erweist sich jene Annahme als irrthümlich. Von den Bildern ist, von jener Erwähnung der Jo und Danae durch Lomazzo abgesehen, seit Vasari bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts in Italien überhaupt keine Rede mehr, und dies scheint deutlich anzuzeigen, dass sie nicht mehr im Lande waren.

Dagegen sind neuerdings bestimmte Nachweise aufge-

---

[54]) Diese Ansicht vertritt insbesondere A. Coppi, Notizie di un Quadro del Correggio, lette nell' Accademia Romana di Archeologia. Roma 1845.

funden, dass die Bilder früh nach Deutschland gekommen sind[55]. Wie unter No. 33 bemerkt, war Graf Khevenhiller, Rudolf's II. Botschafter, in Spanien für Ankauf namhafter Kunstwerke vielfach bemüht, und im Jahre 1603 gelang es ihm, zwei Originale des Correggio, Die Leda und Den Ganymedes, aus der Sammlung des Antonio Perez an sich zu bringen. Ohne Zweifel hatte dieser beide Gemälde von Philipp II. zum Geschenke erhalten; ein Beweis, wie hoch er in der Gunst des spanischen Königs stand. Nach seinem Sturze war dann die Sammlung, die zuerst verkauft werden sollte, an den königlichen Schatz zurückgefallen; aus ihm erwarb Khevenhiller jene beiden Bilder, nachdem der König sie hatte kopiren lassen.

In dem Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom Anfang des 17. Jahrhunderts (etwa um 1621) findet sich Die Leda also verzeichnet: Leeda mit vielen Weibern im Baad, ein fürnemes Stück, vom Correggio. Unzweifelhaft wurde sie dann nach der Eroberung Prag's durch die Schweden im Jahre 1648 mit der Kriegsbeute nach Stockholm gebracht. In einem handschriftlichen Verzeichniss der Kunstsammlung der Königin Christine vom Jahre 1652, das die Bibliothek zu Stockholm aufbewahrt, ist sie unter No. 82 angeführt: Un grand tableau avec plusieurs femmes, dont l'une tient un cigne entre ses bras[56]. Dass Die Leda in jenem 1652 auf-

---

[55]) Dieselben ergeben sich aus den schon angeführten Beiträgen zur Geschichte der Wiener Sammlungen von Urlichs und Perger, sowie A. Geffroy, Notices et Extraits des Manuscrits concernant l'histoire ou la littérature de la France qui sont conservés dans les bibliothèques ou archives de Suède, Danemark et Norvèges. Paris 1855. SS. 119. 166. 167.

[56]) Dies ist ohne Zweifel die Leda Correggio's, nicht, wie Urlichs meint, No. 78: »Un petit tableau, ou est peint une femme avec un cigne et des

gesetzten und 1653 revidirten Inventar genannt ist, zeigt am besten, was von dem fabelhaften Schicksal zu halten, welches das Bild in Schweden erfahren haben soll. Es heisst nämlich: dieses Bild sowol als Die Danae seien daselbst wenig beachtet worden und daher bald verschollen. Da habe sie Sébastien Bourdon, welcher 1753—1754 Hofmaler der Königin Christine gewesen, an zwei Fenstern eines königlichen Stallgebäudes entdeckt, wo sie zum Schutze gegen Wind und Wetter dienten, ihren Werth erkannt und für ihre Wiederherstellung gesorgt[57]).

---

petits garçons près ses pieds«. Diese Darstellung entspräche der linken Seite des Bildes; vielleicht eine theilweise und kleinere Kopie des Originales, die möglicher Weise Rudolf II., ehe er in den Besitz des letzteren gelangte, in Spanien hatte nehmen lassen.

[57]) Diese bekannte und vielverbreitete Erzählung von der Verschleuderung der Bilder Correggio's in Schweden trat zuerst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und zwar in zwei verschiedenen Wendungen auf. Zunächst berichtet der Mercure Français (Februar 1722): Bourdon, nach Stockholm berufen, um die Pläne für das feierliche Leichenbegängniss Gustav Adolf's zu entwerfen, habe die Werke Correggio's sehr gepriesen und ihm darauf Christine die noch eingepackten Bilder zum Geschenk gemacht, was er indessen nicht angenommen. Das Fabelhafte dieser Anekdote liegt auf der Hand; als Gustav Adolf starb, war Christine erst sieben Jahre alt, und zudem gelangte Bourdon, wie wir aus einem Briefe Naudé's, des gelehrten Bibliothekar's der Königin, an Gassendi vom 19. Oktober 1652 erfahren, erst in diesem Monate nach Schweden (»Monsieur Bourdon excellent peintre arriva il y a cinq ou six jours de Paris«). Später erzählte Piganiol de la Force (in seiner Description historique de la Ville de Paris 1765, II. 234; die erste Ausgabe, welche die Anekdote schon enthält, ist von 1742) jene oben erwähnte Geschichte von der Entdeckung der zu Stallläden gebrauchten Bilder durch Bourdon. Beide Berichte wurden dann verbunden, indem es weiterhin hiess, die Königin habe dem Entdecker die wiederhergestellten Gemälde geschenkt, Bourdon aber gewissenhaft die allzu kostbare Gabe abgelehnt. — Ohne Zweifel hat darauf der Graf Tessin, der längere Zeit in Paris als schwedischer Gesandter verweilte, die Anekdote weiter verbreitet; indem er in seinen Lettres au Prince Royal de Suède (Paris 1755. I. 148) sie zu erzählen nicht versäumt, macht er aus den zwei gar fünf »Meisterwerke des Correggio«, wobei er noch behauptet, dass Christine erst später in Italien »Geschmack an den Künsten gewonnen« hätte. Winckelmann benutzte die Geschichte als ein Zeugniss für die späte Verbreitung des Kunstgeschmacks im Norden (in den Gedanken über die Nachahmung u. s. f. 1755, § 2) bringt aber dann in dem »Sendschreiben« über jene Gedanken eine andere Nachricht, die zwar für Christine nicht rühmlicher ist, aber jener ersten widerspricht.

Der sagenhafte Charakter dieser Erzählung leuchtet von Haus aus ein; vollends wird sie durch jenes Inventar widerlegt. Es liesse sich allerdings noch annehmen, den Bildern sei in jener Weise noch vor 1652 mitgespielt worden; allein es ist ganz unglaublich, dass so bald nach ihrem Eintreffen in Schweden die Prager Kunstschätze derart sollten missachtet worden sein. Wahrscheinlich hat sich jene Erzählung in Paris gebildet, nachdem die Bilder Eigenthum des Herzogs von Orleans geworden; insbesondere durch ein paar darauf bezügliche Bemerkungen Winckelmann's sowie durch die Briefe des Grafen Tessin an den schwedischen Kronprinzen Gustav scheint sie sich dann weiter verbreitet zu haben (s. die Anmerkung 57). Diese Geschichte hat nicht wenig dazu beigetragen, den Ruf der Königin Christine als einer halbbarbarischen, für die Kunst stumpfsinnigen Nordländerin, »die mehr Schulwissenschaft als Geschmack hatte«, eine Zeit lang gründlich zu fälschen: während alle Zeugnisse bestätigen, dass die begabte Frau, was man auch von ihrem Leben, ihren Neigungen und ihrem Charakter halten mag, nicht weniger kunstverständig als literarisch gebildet war — beides natürlich in dem Sinne ihrer Zeit[58].

---

[58]) In dem schon erwähnten Briefe an Gassendi schreibt Naudé, offenbar mit voller Ueberzeugung, von der Königin: »Mais ne croïez pas, qu'elle soit seulement savante en ce qui dépend des livres, car elle l'est pareillement en peinture, Architecture, Sculpture, Médaille, Antiquités, et en toute autre chose belle et curieuse«. Ein Zeugniss von dem grossen Reichthum ihrer Sammlungen werden wir finden, wenn von deren Schicksalen und dem Inventar ihrer Gemälde die Rede ist, und dann auch sehen, wie sie auf deren Erhaltung bedacht war. Was unter solchen Umständen von der folgenden Anekdote, dem derberen Gegenstück der obigen, die sich zuerst bei Dubois de Saint-Gelais (Description des Tableaux du Palais Royal. Paris 1737) findet, zu halten ist, ergibt sich von selbst. Dort wird erzählt: sie liess Gemälde in verschiedene Stücke zerschneiden, um daraus Hände, Füsse und Köpfe der Grösse und Form der Felder an den Decken ihres Schlaf-

Bekanntlich kam die Gemäldesammlung der Königin, nachdem sie durch verschiedene Hände gegangen war, im Jahre 1722 an den Regenten Philipp von Orleans; da mehrere Werke Correggio's dieser Sammlung angehörten und ihre Wanderungen mitmachten, ist die Geschichte derselben am besten später bei Erwähnung der älteren Sammlungen zu erzählen. Ludwig, der frömmelnde Sohn des Regenten, aufgereizt zudem durch seinen Beichtvater Abbé de Sainte-Geneviève, nahm Anstoss an den ausdrucksvollen Köpfen der Jo und der Leda und schnitt beide aus den Bildern heraus. Es wird auch erzählt, er habe das Bild der Leda noch weiter in verschiedene Theile zerschneiden lassen, wie überhaupt die Gemälde mit Nacktheiten zerstört werden sollten; von den Trümmern der Leda seien dann mehrere verloren gegangen[59]. Verbürgt ist dies nicht; doch scheint, dass Die Jo und Die Leda verbrannt werden sollten. Glücklicherweise geriethen die jedenfalls verstümmelten Bilder in die Hände des Charles Coypel, des Direktors der Galerien und Hofmalers des Herzogs, sei es nun dass er sie heimlich zu retten wusste oder von Letzterem zum Geschenk erhielt. Coypel soll (nach Landon) Carle Vanloo, dann Boucher ersucht haben, den Kopf zu er-

zimmers und Audienzsaales anzupassen. Auch diese Anekdote wurde von Winckelmann benutzt (s. Ende der vorigen Anmerkung).

59) So berichtet insbesondere eine Stelle aus einem Manuskript von Feuillet de Conches (wahrscheinlich nach dem Nouvelliste Economique et Littéraire, II. 148), mitgetheilt in dem schon angeführten Werke von Geffroy (S. 119). Hier heisst es auch, dass der Kopf der Leda durch »ein Stück« eines anderen alten Gemäldes ersetzt wurde, ganze Farbentheile abfielen und ein Stück des Amor sowie die beiden Putti neu gemalt werden mussten. Dass einer so gründlichen Zerstörung das Bild nicht ausgesetzt gewesen sein kann, zeigt schon die Betrachtung desselben, so sehr es auch für den Kenner Correggio's seine Frische und seinen Schimmer verloren hat.

setzen, beide Meister aber, aus Scheu sich mit Correggio zu messen, dies abgelehnt haben. Da habe endlich ein wenig bekannter Maler, Namens Deslyen, die Lücke ausgefüllt; nach anderer Nachricht habe es Coypel selbst gethan. Bei der Versteigerung von Coypel's künstlerischem Nachlass im Jahre 1752 kam Die Leda um den Preis von 16,050 Livres an den Sammler Pasquier; als den 10. März 1755 dessen Nachlass ebenfalls unter den Hammer kam, ging das Bild durch Vermittlung des Grafen d'Epinaille um 21,060 Livres in den Besitz Friedrich's des Grossen über. 1806 von Sanssouci als Beute nach Paris gebracht, wurde es dort, da es wol noch immer in sehr üblem Zustande war, von dem Restaurator und Galeriedirektor J. M. Hooghstael fast ganz übermalt; dann 1814 zurückgeführt, fand es 1830 seinen Platz im Berliner Museum, wo es von Schlesinger, der auch den jetzigen nicht schlechten Kopf der Leda hineinmalte, auf's Neue gereinigt und restaurirt wurde. Wie sehr das Original unter so vielen Schicksalen und Retuschen gelitten haben muss, leuchtet ein; auch wenn jene weitere Zerstückelung unter Louis von Orleans Fabel ist. s. S. 248—250 und Stiche 145—160.

Ueber eine angebliche Wiederholung des Bildes (mit Weglassung einiger Figuren) im Palazzo Rospigliosi zu Rom, die man öfters für Original gehalten, s. b) No. 71.

34) Zwischen 1530—1532. Danae auf dem Lager ruhend mit Amor und zwei Putten. Auf Leinwand. Das Bild hatte ursprünglich die gleiche Bestimmung wie Die Leda und kam mit dieser nach Spanien: später theilte es die Schicksale Der Jo und gelangte mit ihr nach Prag (s. daher No. 32 und 33). Während Die Jo aber, allem Anschein zufolge, nach Wien wanderte, blieb Die Danae in

Prag. In dem schon genannten Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer (um 1621) ist sie also verzeichnet: Die Danae mit dem guldenen regen, ein schönes stuckh, von Corregio. In dem schwedischen Inventar von 1652 findet sie sich unter No. 81: Un grand tableau, ou est representé une femme, un Cupidon, deux petits garçons qui eprouvent de l'or. Wesshalb dann im Besitze des Herzogs Ludwig von Orleans gerade sie der Zerstörung entging, welche Die Jo und Die Leda zu erleiden hatten, ist nicht abzusehen; auf ihre Vernichtung hätte der keusche Beichtvater doch zu allererst bedacht sein sollen. — Nachdem mit der Prager Kriegsbeute das Bild in den Besitz der Königin Christine gelangt war, hatte es seitdem wieder die gleichen Schicksale, wie Die Leda, zu der es wol ursprünglich eine Art Gegenstück bildete. Mit der Sammlung Orleans nach London gekommen, wurde es dort von den Erwerbern derselben (Duke of Bridgewater, Earl of Gower und Earl of Carlisle) um 650 Guineen verkauft. Im Jahre 1816 ging es um 183 £. in den Besitz von Henry Hope über, kam dann nach Paris (wahrscheinlich im Jahre 1823, wo es um 285 L. einen anderen Eigenthümer erhielt[60]), und endlich an den Fürsten Borghese nach Rom, wo durch eine geschickte Reinigung die Uebermalungen entfernt wurden. s. S. 251—252 und Stiche 435—444.

35) Der Triumph der Tugend und

---

[60]) Nach einer anderen Nachricht hätte das Bild am Anfange dieses Jahrhunderts einem Londoner Kaufmanne Namens Thomas Emerson gehört, der es in Frankreich um 80 £. verkaufte. Wäre dies das Original, so müsste es also nach Hope, bevor es um 285 £. verkauft wurde, noch zwei andere Besitzer gehabt haben. Doch lässt der niedrige Preis vermuthen, dass es sich hier um eine Kopie handelte.

36) Das Laster mit den Leidenschaften, Gegenstücke, allegorische Darstellungen in Gouache oder in Tempera auf Leinwand gemalt, in den Zeichnungssälen des Louvre. Beide Bilder finden sich in dem um die Mitte des 16. Jahrhunderts ausgestellten Inventar der von der Marchesa Isabella von Mantua hinterlassenen Kunstschätze verzeichnet[61]), das erstere als: »Die Tugenden der Gerechtigkeit, Mässigkeit und Stärke lehren ein Kind die Zeit messen, damit es mit Lorbeer bekränzt werden und die Palme erringen könne«, das zweite fälschlich als Apollo und Marsyas; beide »von der Hand des Antonio da Correggio«. Beide kamen um 1628 in den Besitz Karl's I. von England, wahrscheinlich auf demselben Wege wie Jupiter und Antiope. Als die Sammlung des Königs im Juli 1650 ausgeboten wurde, erwarb jene Bilder der zu Paris wohnende Bankier und bekannte Sammler Jabach um 2000 £. Dasjenige des Lasters ging darauf in die Sammlung des Kardinals Mazarin und nach dessen Tode um 4000 Livrés an Ludwig XIV. über; das andere verkaufte ohne Zweifel Jabach selber im Jahre 1671 an den König. s. S. 253—255 und Stiche 486—493.

37) Der Triumph der Tugend, etwas veränderte Wiederholung von No. 35, unvollendet geblieben, im Palazzo Doria zu Rom. Ueber das Herkommen des unzweifelhaft ächten Bildes scheint keine Kunde erhalten. s. S. 255.

38a) 1530? Ganymed vom Adler zu den Füssen Jupiters emporgetragen. Fresko in einem achteckigen Medaillon, das sich früher an der Decke eines Gemachs im Schlosse der Grafen Gonzaga von Novellara befand, s. S. 241 u.

---

[61]) Mitgetheilt von Carlo d'Arco, Arte di Mantova, II. 134.

242. Die Aechtheit ist nicht mit Sicherheit auszumachen, da aus älteren Nachrichten über diese Malerei nichts bekannt und sie selber zu näherer Prüfung nicht genug erhalten ist. Der Charakter der Darstellung ist durchaus correggesk. — Mit Genehmigung Francesco's IV. wurde sie auf Leinwand übertragen, von Guizzardi in Bologna restaurirt und darauf an der Decke eines Gemachs in der Galerie zu Modena angebracht[62].

38b) 1530? Nackter Knabe, wie das vorige von der Decke im Schlosse von Novellara abgenommen, auf Leinwand übertragen und in die Galerie zu Modena gebracht. Also ein Bruchstück, wie auch der Ganymed, aus einer wol die ganze Decke umfassenden Malerei. s. S. 242.

V. Bilder von zweifelhafter Aechtheit, unsichere und verschollene Werke.

Hierher rechne ich auch Das Noli me tangere und Das Ecce Homo, die beide bislang ziemlich allgemein für ächt gegolten haben, deren Aechtheit aber nicht unbestritten ist und bei genauer Untersuchung nicht untriftige Gründe gegen sich hat. Von den anderen hier angeführten Gemälden, die als Arbeiten des Meisters mit allem oder einigem Rechte anzusehen sind, haben sich zum Theil Kopien erhalten; zwei aber sind merkwürdiger Weise seit Jahrhunderten ganz verschollen, ohne dass sich von solchen Darstellungen auch nur eine weitere Kunde gefunden hätte. Endlich finden wir unsichere

---

[62]) In Umriss abgebildet bei Rosini, Storia della Pittura Italiana. Pisa 1842—1847. IV. 229. Vergl. Cenni storici e descriptivi intorno alle Pitture della Galleria Estense. Modena 1854. S. 26.

Erwähnung von ein paar Bildern, die nicht von besonderer Bedeutung gewesen zu sein scheinen und über die sich Näheres nicht mehr ausmachen lässt.

39) 1519? Noli me tangere: Christus erscheint der Magdalena als Gärtnerin. Ein solches Bild von der Hand Correggio's hat sicher existirt. Ob aber die im Madrider Museum befindliche Darstellung des gleichen Gegenstandes wirklich Originalgemälde oder nur eine gute Kopie ist, lässt sich mit Sicherheit nicht ermitteln; s. S. 135—137, wo die Frage der Aechtheit aus inneren Gründen sowie die verschiedenen Urtheile erörtert sind. Das Original besassen die Grafen Ercolani zu Bologna erst aus zweiter Hand; Vasari berichtet, dass es zu eben jener Zeit, da Girolamo da Carpi sich dort aufgehalten, dorthin gelangt sei. Für wen es daher gemalt war, wer es zuerst besessen, ist unbekannt. Dass es sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts als ein unbezweifeltes Werk des Correggio in jenem Bologneser Hause befand, bezeugt auch der Maler Pietro Lamo in seinem 1560 geschriebenen Verzeichniss der Kunstschätze von Bologna[63]. Aus dem Besitze jener Familie soll es in denjenigen des Hauses Aldobrandini zu Rom gekommen sein; sicher befand sich daselbst 1621 eine solche Darstellung[64]. Allein wann in dieser Zwischenzeit von

---

[63]) Graticola di Bologna, neue Ausgabe Bologna 1844. S. 13. »In casa del Conte Agostino Hercolani sono due quadri a olio, l'uno di mano di Raffaello da Urbino, dov' è un Cristo seduto sopra li quattro Evangelisti bellissimo, e l'altro è un Cristo nell' Orto con la Maddalena ai piedi di mano di Mastro da Correggio bellissimo«. Das erstere Bild kam später in den Besitz des Grossherzogs von Toskana und ist unzweifelhaft das jetzt in der Galerie Pitti befindliche kleine Gemälde (Vision des Ezechiel).

[64]) Nach Bottari in den Anmerkungen zu seiner Ausgabe des Vasari; er fand diese Angaben als handschriftliche Notizen in einem Exemplar des Vasari, das der sehr geschätzte Kenner Mariette besessen.

über 60 Jahren das Bild nach Rom gelangt, wie lange es die Ercolani besessen, ob es nicht noch in anderen Händen gewesen, darüber scheint jede Nachricht zu fehlen. Verbürgt ist daher nicht, dass das Bild der Aldobrandini dasjenige der Ercolani sei. Auch befand sich eine ganz gleiche Darstellung in der Sammlung der Königin Christine von Schweden zu Rom, aus der sie mit den anderen ächten oder nach Correggio benannten Gemälden in die Galerie Orleans überging. Dieses Gemälde (später nach England gekommen, s. dieses Verz. b) No. 63) scheint nicht weniger Anspruch auf Aechtheit gemacht zu haben, als jenes der Aldobrandini; und doch, wenn überhaupt, kann nur eines das Original gewesen sein, da nicht anzunehmen, dass Correggio diesen Gegenstand zweimal gemalt habe. Das Bild im Besitz der Aldobrandini erwarb der Kardinal Ludovisi; von diesem kaufte und brachte es nach Spanien Ramiro Nuñez de Gusman, Herzog von Medina de las Torres. Dort wurde es von Karl II. in der grossen Sakristei des Eskurials aufgestellt, bis es endlich im Museum seinen Platz fand. Erst in Spanien hat das Bild entstellende Uebermalungen erfahren[65]), welche in diesem Jahrhundert vom Direktor des Museum's José Madrazo wieder entfernt wurden. Das Gemälde ist auf Leinwand, mit halb lebensgrossen Figuren. s. Stiche No. 500 und 501 (letzterer nach dem Bilde aus der Galerie Orleans).

40) Christus vor Pilatus (Ecce Homo), in der Nationalgalerie zu London, bisher fast allgemein für

---

[65]) Wie Viardot, Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique, Paris 1843, S. 20, behauptet, von Mönchen, um die Blössen des nur zum Theil bewandeten Christus zu bedecken.

ächt angenommen. Dass Correggio ein solches Bild gemalt, ist unzweifelhaft, und zwar wahrscheinlich, wie der Text schon angegeben, für die Grafen Prati zu Parma; allein ob das in London befindliche Gemälde mit diesem dasselbe ist, steht sehr in Frage. Man hat es dafür ausgeben wollen. Sicher ist nur, dass das Londoner Bild aus der Sammlung Colonna zu Rom stammt; keineswegs aber, dass es, wie man öfters gemeint hat, in diese Sammlung aus dem Besitze der Grafen Prati übergegangen. Um zu einem deutlichen Ergebnisse zu gelangen, welches Verhältniss beide Bilder zu einander einnehmen, ist auf ihre Geschichte so weit wie möglich zurückzugehen.

Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts treten zwei ganz gleiche Darstellungen des Ecce Homo, und zwar beide als Originale, auf. Das Eine, dasjenige im Besitze der Grafen Prati, das 1587 von Agostino Caracci gestochen wurde; das andere im Hause von Francesco und Lorenzo Salviati zu Florenz, dessen 1591 Bocchi als eines ausgezeichneten Werkes des Meisters gedenkt[66]. Dass ersteres noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts jener Familie gehörte, bezeugt Scannelli; dieser gedenkt auch des anderen Bildes[67], das damals noch bei den Herzögen Salviati zu Florenz war, und fügt eigens hinzu, dass es geringer sei als dasjenige der Grafen Prati. Doch spricht er keinen Zweifel an seiner Aechtheit aus. Nun lässt sich aber die Geschichte dieses Bildes der Salviati mit ziemlicher Gewissheit verfolgen[68], und die-

---

[66]) Bellezze di Fiorenza. S. 197.
[67]) Microcosmo etc. S. 284.
[68]) s. die schon angeführte Schrift von Coppi, Anmerkung 54.

selbe ergibt — dass es das Londoner Bild ist. Einer der Salviati, der Herzog Giacomo, beschreibt in seinem Testamente vom Jahre 1668 35 Bilder namhafter Meister, darunter zwei von Correggio: Eine Leda, von welcher noch die Rede sein wird, und »Un Quadro in tavola di un Ecce homo con la madre svenuta retta dalla Maddalena; Pilato che l'accenna, ed un soldato. Mano del Correggio; alto palmi $4^1/_2$ e largo palmi 3, 7«. Also ganz dieselbe Darstellung wie die von Agostino Caracci als Eigenthum der Grafen Prati gestochene und wie das in London befindliche Bild. Diese Gemälde sollen dann im Jahre 1718 an die Familie Colonna nach Rom übergegangen sein, in Folge einer Heirat, welche einer derselben mit einer Salviati einging. Als nach dem Tode dieses Colonna der Maler Pompeo Battoni das Inventar der von ihm hinterlassenen Kunstwerke aufzustellen hatte, bemerkte er zu beiden Bildern von Correggio: »und heutzutage gelten sie für Kopien«. Demgemäss setzte er auch ihren Werth an, indem er Das Ecce Homo auf 200 Scudi schätzte. Beide blieben noch einige Zeit bei dem Hause Colonna; im Kataloge dieser Sammlung von 1783 sind sie noch verzeichnet. Da aber im Jahre 1798 der Fürst Colonna eine Kriegskontribution von 80,000 Scudi zahlen musste, sah er sich genöthigt einige Bilder zu verkaufen, darunter Das Ecce Homo. Zunächst soll es ein Giovanni de' Rossi erworben, und dieser es an Murat als König von Neapel überlassen haben. Andrerseits wird berichtet[69]), es sei nach Spanien gekommen in den Besitz des Herzogs von Alba und erst aus dessen Sammlung

[69]) Passavant, Christliche Kunst in Spanien, S. 152.

(mit der Erziehung des Amor) an Murat. Von dessen Wittwe kaufte es in Wien (nebst dem letzteren) der Marquis von Londonderry; worauf dann aus der Hand desselben beide Bilder durch Parlamentsbeschluss um den Preis von 11,500 Guineen für die Londoner Galerie erworben wurden.

Nach diesen glaubwürdigen Nachrichten wäre also das Londoner Bild dasjenige der Salviati, das von Anfang an für geringer galt als das der Prati und wol nur eine gute alte Kopie war, wofür es auch zu Battoni's Zeiten gehalten wurde.

Andrerseits wird aber von Pungileoni, allerdings nur wie von Hörensagen, berichtet, dass Einer der Grafen Prati, um eine Schuld heimzuzahlen, das Bild um 5000 oder 6000 Scudi an das Haus Colonna verkauft habe und das seitdem im Besitze der Prati als Original angeführte Ecce Homo nur eine damals gemachte Kopie sei. Wäre dem so, so müssten die Colonna zwei Ecce Homo, beide als Werke des Correggio, besessen haben: wovon sich nirgends eine Spur findet. Daher muss jene Aussage als gänzlich unverbürgt auf sich beruhen bleiben und als ausgemacht gelten, dass die aus dem Palaste Colonna nach London gekommene Darstellung das Bild der Salviati ist.

Was aber ist aus dem unzweifelhaft ächten Bilde der Prati geworden? Nach Tiraboschi [70]) ist diese Tafel nebst der ganzen Erbschaft der Prati an die Familie der Marchesi dalla Rosa gekommen, was auch von Pungileoni bestätigt wird. Und in der That steht aus alten Inven-

---

[70]) Biblioteca Modenese, VI. 284.

tarverzeichnissen der Familie dalla Rosa fest, dass in ihren Besitz mit der Erbschaft der Prati (wahrscheinlich um oder nach 1700) ein »Ecce Homo von der Hand des Correggio« übergegangen war. Das Bild wurde in beiden Familien sehr hoch gehalten; noch in einem Inventare der dalla Rosa vom 11. März 1719 findet es sich angezeigt: »Ein Gemälde mit einem vergoldeten Rahmen mit dem Bildniss eines Ecce Homo, der Madonna, heil. Maria Magdalena und anderen Figuren von der Hand des Correggio«. Tiraboschi aber erzählt weiter, ein Pier Luigi dalla Rosa habe es dann an Ludwig XIV. von Frankreich, der das Bild zu sehen wünschte, geschickt; darauf aber nicht das Original, sondern nur eine Kopie zurückerhalten. Doch ist von einer solchen Darstellung des Ecce Homo, die in Frankreich und in königlichem Besitz geblieben sein soll, sonst keine Spur zu finden[71]. Ob daher an jener Erzählung überhaupt etwas Wahres ist, scheint sehr zweifelhaft; es müsste denn das nach Frankreich geschickte Bild dort schon früh gänzlich verschollen sein[72]. Wann an die Stelle des Originals die Kopie trat, welche schliesslich aus dem Nachlasse des letzten dalla Rosa in die Akademie zu Parma gekommen, ist unbekannt; und wahrscheinlich wurde sie noch eine Zeit lang für das Original gehalten, indem man über dessen Verbleib nichts wusste.

---

71) Wol wird im Catalogue raisonné des Tableaux du Roi von Lépicié (Paris 1754, S. 153) ein dem Correggio zugeschriebenes Gemälde des Ecce Homo angeführt; desselben gedenkt auch d'Argenville in seinen Lebensbeschreibungen der Maler (I. 211). Allein das kleine Bild, Einzelfigur des Christus mit einer Glorie (jetzt verschollen), hat nicht das Geringste gemein mit dem Londoner Bild und der von Agostino Caracci gestochenen Komposition.

72) Doch hält auch Affò (Il Parmigiano, Servitor di Piazza, Parma 1796, S. 20) auf Grund einer in Parma verbreiteten Ueberlieferung an jener Nachricht fest.

Das Londoner Gemälde ist auf Holz. Nach Waagen schimmert in Folge von Verputzung im linken Arm Christi und in der rechten Hand der Magdalena die Untermalung durch, was die Harmonie des Kolorits beeinträchtigt. s. S. 145—150 und Stiche No. 369—381.

Kopie von Lodovico Caracci gleichfalls in der Nationalgalerie zu London.

Kopie in der Akademie zu Parma, wahrscheinlich diejenige aus dem 17. Jahrhundert aus dem Hause der Marchesi dalla Rosa zu Parma.

---

41) Um 1512? Madonna mit dem Kinde zwischen den heil. Lucia und Magdalena, in einer Landschaft. Dass es eine solche Darstellung von der Hand des Meisters gegeben, erhellt fast mit Gewissheit aus den verschiedenen noch erhaltenen Wiederholungen von entschieden correggeskem Charakter, die nur für Kopien gelten können, aber so entschieden das Gepräge des Künstlers zeigen, dass Mündler die eine derselben in der Brera zu Mailand für Original erklären wollte (s. S. 87, 88 und in diesem Verz. b) No. 2). Die Jungfrau sitzt zierlich und anmuthig unter einem Baum auf hügeligem Erdreich, mit sinnigem Ausdrucke im geneigten Haupte, in der Haltung nicht unähnlich der Madonna des heil. Franziskus; das lieblich lächelnde Kind, das mit dem einen Füsschen auf einem Stein steht, hält sie vor sich; liebenswürdig, noch etwas befangen bewegt, sind die beiden jugendlichen Frauen — die heil. Lucia eine Platte mit den beiden Augen haltend — der Gruppe zugewendet. — Aeltere Nachrichten sind uns über das Bild nicht erhalten. Eine Wiederholung, d. h. Kopie desselben, befindet sich am Hauptaltar der Pfarrkirche zu Albinea,

einem Städtchen bei Reggio, was wie schon bemerkt den Historiker Venturi auf die irrige Meinung brachte, es sei diese das von Correggio für die Kirche gemalte Altarblatt, welches 1647 der Herzog von Modena durch Ränke und Gewalt an sich brachte. Wir haben gesehen, dass diese Altartafel vielmehr eine Geburt der Maria darstellte (s. dieses Verz. a) No. 18). Wie aber jene Kopie nach einem anderen Werke des Meisters nach Albinea gekommen, ist nicht ersichtlich; vielleicht von Reggio aus, wo sich möglicher Weise das Original befand[73]. — Ausser den beiden Kopien in Mailand und Albinea ist eine dritte in der Sammlung des Kapitols zu Rom, eine vierte im Besitze des Historikers Venturi. s. Stiche No. 498.

42) 1512? Der fliehende Jüngling auf dem Oelberge. Kleines Gemälde. Ein solches Bild scheint Correggio in seiner Jugend wirklich gemalt zu haben; es finden sich verschiedene Kopien, welche entweder für das Original oder Wiederholungen ausgegeben werden; auch eine angebliche Skizze. Nach Mengs soll das ächte Bild früher im Besitze der Casa Barberini zu Rom, dann im 18. Jahrhundert nach England gekommen sein. Dass sich das Bild im Hause Barberini befunden, sagt auch eine Beschreibung Roms vom Jahre 1687[74]. Es scheint jetzt verschollen; denn die in England befindlichen gleichen Darstellungen können nur für Kopien gelten. s. S. 89 und Stiche No. 499.

Die Kopien und die Skizze s. b) No. 65—68 und 183.

---

[73]) s. die Anmerkung 80 im ersten Theil.
[74]) Battista Molo, Roma Sacra. Roma 1687. II. 32.

43) 1514? Altartafel in der Minoritenkirche S. Niccolò in Carpi. Nach Tiraboschi befand sich in Carpi eine Originalurkunde, daraus erhellte, dass sich in jener Kirche in der Kapelle der Familie Alessandrini eine »Ancona super Altare cum Beata Maria semper Virgine et Christo ejus filio in gremio M. Antonii Correggii« befand. Das könnte also dem genauen Wortlaut nach eine Pietà gewesen sein, d. h. der Leichnam Christi im Schoosse der Jungfrau liegend; doch kann es auch bloss eine Madonna mit dem Kinde auf ihrem Schoosse heissen, und in der That wird in einem anderen Schriftstück, einer Bittschrift der Alessandrini an Clemens VIII., das Gemälde eine »Tafel mit der Madonna, ihrem Sohne und anderen Heiligen von der Hand des Correggio« genannt. Es ist sehr wahrscheinlich, dass hier dasselbe Bild gemeint sei. Im Jahre 1594 wurde dieses Bild von seiner Stelle entfernt und dafür eine Tafel mit dem heil. Diego aufgestellt. Jene erste Urkunde ist verloren gegangen; doch ist sonst noch erwiesen, dass die Familie Alessandrini die Ausschmückung jener Kapelle sich angelegen sein liess. Das Bild von Correggio aber, wenn es überhaupt von ihm herrührte, ist seit lange verschollen; auch im 16. Jahrhundert ist meines Wissens nirgends die Rede davon. Dass Tiraboschi fälschlich meinte, die Madonna des heil. Franziskus (jetzt in Dresden s. a) No. 8) sei das fragliche Werk, davon war schon im Texte (Anm. 88) die Rede. Das Bild müsste, wie sich aus dem an seine Stelle getretenen ergibt, oben im Halbkreise abgeschlossen und 7′ 4½″ hoch 2′ 11″ breit Pariser Mass gewesen sein.

44) 1518. Altarbild der heil. Martha für das Oratorium

S. Maria della Misericordia zu Correggio. Neben der Martha noch die hh. Petrus, Leonhard und Maria Magdalena. Ueber die Schicksale des Bildes, soweit sie sich verfolgen lassen, s. S. 101 und 102. Uebrigens führt die Geschichte dieses angeblichen Werkes Correggio's bei genauer Untersuchung zu keinem bestimmten Ergebniss. Das im Text erwähnte Schriftstück vom 16. Dezember 1517 setzt die Kirche S. Quirino zum Universalerben des Melchorre Fassi ein, unter der Bedingung, dass eine Kapelle erbaut würde »mit einem Altare und einer Altartafel« mit den genannten vier Heiligen. Allein dieses Vermächtniss hob Fassi wieder auf, wahrscheinlich weil ihm der Bau der Kirche nicht rasch genug vorrückte, um dagegen am 29. August 1528 die Kirche S. Domenico zum Erben einzusetzen; auch hier unter einer ähnlichen Bedingung, jedoch mit dem bestimmten Zusatze, dass die Klosterbrüder auf der Altartafel die Jungfrau nebst jenen vier Heiligen malen lassen sollten. Offenbar ist hier ein anderes Bild gemeint, als dasjenige, was für S. Quirino bestimmt gewesen; denn in diesem ist von der Jungfrau, die doch offenbar die Hauptfigur sein musste, keine Rede. Doch auch aus dieser Verfügung wurde nichts; Fassi änderte nochmals seinen Willen und hinterliess nun (Pungileoni meldet das Datum nicht) der Kirche oder dem Hospital der S. Maria della Misericordia seine Güter; diesmal unter der Bedingung für ewige Zeiten, dass »an seinem Altare der heil. Martha« Messe gelesen würde. Nach dem Wortlaut dieses Schriftstücks (s. die Urkundenbeilage) kann kein Zweifel sein, dass der Altar sammt seiner Tafel schon bestand. Und diese wäre demnach das Bild des Correggio. Dass dieser

wirklich ein Bild für die Fassi in jenem Oratorium gemalt, bestätigt die schon öfters erwähnte Chronik des Zuccardi vom Ende des 16. Jahrhunderts; so wie auch aus dem 17. Jahrhundert ein sicheres Zeugniss von einem solchen Gemälde unseres Meisters, das sich daselbst befand, erhalten ist. Der Sachverhalt scheint also folgender zu sein: Fassi selbst bestellte oder hatte vielleicht schon dem Correggio die Altartafel der heil. Martha bestellt, als er am 16. Dezember 1517 jene testamentarische Verfügung traf[75]; als er dann für die Kirche S. Domenico testirte, wollte er daselbst ein zweites Bild haben, ebenfalls mit jenen Heiligen, deren Schutz er sich ganz besonders empfohlen zu haben scheint, aber auch mit einer Jungfrau; und da er schliesslich dem Hospital S. Maria della Misericordia sein Erbe zusicherte, war jene erste von Correggio gemalte Tafel daselbst schon aufgestellt. Dass diese spätestens in der ersten Hälfte des Jahres 1518 vollendet gewesen sein muss, ergibt sich sowol aus dem strengeren Charakter der Darstellung, als aus den Lebensumständen des Meisters, der nur so lange in der Heimat thätig verblieb. Die Vermuthungen, was dann weiter aus dem Bilde geworden, sind im Texte mitgetheilt. Ob das Original wirklich in den Besitz des Kunsthändlers und Restaurators Antonio Armanno gelangt ist, muss dahingestellt bleiben; Lanzi hatte seine Angaben offenbar von diesem selber, und solcher Herren Aussagen sind allemal mit der grössten Vorsicht aufzunehmen.

---

[75]) Fassi und Correggio finden sich beide als Zeugen angeführt, als welche sie am 14. Juli 1517 einem Rechtsakte im Hause Donati beiwohnten; wenigstens ein Zeichen, dass sie sich kannten und in Berührung kamen.

Eine Kopie von Gioseffo Orazio Capretti, in der die Magdalena in eine heil. Ursula verwandelt ist, befand sich und befindet sich wahrscheinlich noch in S. Francesco zu Correggio.

Ob das in England bei Lord Ashburton befindliche Bild das von dem entstellenden Firniss wieder befreite Original ist, bleibt sehr zweifelhaft. s. b) No. 69.

45) 1519. Verklärung des heil. Benedikt inmitten eines Chores von Engeln; Fresko in der kleinen Kuppel im oberen Kreuzgang der Schlafräume (Dormitorio) von S. Giovanni zu Parma. Nach dem ungedruckten Berichte eines Casapini (18. Jahrhundert?), wonach auch die vier Zwickel der Kuppel von Correggio bemalt gewesen wären. In den vier Ecken desselben Kreuzganges befanden sich auch vier Statuen des Thonbildners Begarelli, der mit Correggio befreundet war und bisweilen, wie wir gesehen, gemeinschaftlich mit ihm arbeitete. Denkbar wäre wol, dass beide zusammen das Dormitorium geschmückt hätten, dessen Ausstattung sich die Mönche offenbar Etwas kosten liessen. Auch die Darstellung, der von einer Engelschaar umgebene, aufwärts schwebende Benedikt, entspräche unserem Meister. Zudem sollen sich früher Belege von Zahlungen an Correggio aus dem Jahre 1519 im Kloster gefunden haben. Im 18. Jahrhundert scheinen noch kümmerliche Reste dieser Malerei vorhanden gewesen zu sein; Anfangs des neunzehnten waren auch diese verschwunden. s. S. 129.

46) 1528. Magdalena in einer Höhle kniend und betend. Die einzige Nachricht von diesem Bilde findet sich in einem Briefe der Veronica Gambara vom 3. September 1528. s. S. 219. Kaum wahrscheinlich, dass eine »Maria Magdalena mit einem Kruzifix in der Hand», in dem wahrscheinlich am Ausgange des 16. Jahrhunderts ausgestellten

Inventar unter den Gemälden der Grafen Gonzaga von Novellara verzeichnet, jenes Gemälde sei; denn nach der Beschreibung in jenem Briefe hatte die Magdalena des letzteren die Hände gefaltet. Auch andere Magdalenen, welche für Arbeiten Correggio's bisweilen ausgegeben worden, stimmen nicht zu der Beschreibung des Briefes. Es hat sich von dem Bilde nicht die geringste Spur erhalten.

---

47) Eine Madonna mit Kind und dem heil. Georg, eine andere Darstellung als das jetzt in Dresden befindliche Gemälde aus S. Pietro Martire zu Modena, soll in der Pfarrkirche zu Rio, einem kleinen Orte nahe bei Correggio, gewesen sein. Dies berichtet zuerst Bulbarini, der Glossator der Chronik des Zuccardi, der in seinen Zusätzen im Ganzen eine gewisse Zuverlässigkeit bekundet. Näher spricht dann Brunorio von dem Gemälde in der früher erwähnten Schrift von 1716. Er sagt: die von Correggio gemalte Tafel des Hauptaltars stelle dar »eine Jungfrau mit dem Kinde im Arm und den kriegerisch mit dem Panzer gekleideten heil. Georg, wie er knieend aus den Händen des Kindes mit einer Halskette die Ritterwürde empfing, in der anmuthigsten Manier von Correggio, mit einigen Engeln und einem Pferde in natürlicher Grösse. Wunderbar ist, wie auf einer kleinen Leinwand so viele Figuren passend angebracht sind.« Schon damals befand sich das Original nicht mehr in der Kirche; es sei in die Galerie nach Modena gebracht worden, meldet noch Brunorio, und an seine Stelle eine Kopie getreten. Dieser Zusatz macht die ganze Aussage etwas bedenklich; nirgends, wo von der

alten Modeneser Sammlung die Rede ist, geschieht eines solchen Bildes Erwähnung; es müsste also jene Tafel nur ganz kurze Zeit sich dort befunden haben, oder wenigstens diese Angabe Brunorio's — der es im Uebrigen an Fabeln nicht fehlen lässt — auf einem Irrthum beruhen. Merkwürdig bleibt immer, dass sich von anderer Seite keine Nachrichten von einem solchen Werk des Meisters erhalten haben; nur eine mündlich umlaufende Ueberlieferung wusste davon, so dass Tiraboschi glaubte, es liege eine Verwechselung vor mit der Madonna des heil. Georg aus Modena. Hingegen spricht wieder für das Bild, dass in den Inventaren der Kirche zweimal, in den Jahren 1719 und 1734, von der Kopie die Rede ist: »Ein Gemälde am Hochaltar mit dem Bilde der sel. Jungfrau, des heil. Georg und Johannes des Täufers in seinem alten Rahmen, welcher das berühmte Gemälde des heil. Georg umschloss, das Seine durchl. Hoheit (d. h. der Herzog von Modena) bekam;« der kleine Täufer, dessen Brunorio nicht gedenkt oder den er vielleicht für einen Engel gehalten, findet sich nämlich ebenfalls auf dem Bilde. Allerdings ist hier der Meister nicht genannt. Als endlich Pungileoni mit den Kupferstechern Rosaspina und Asioli die noch in der Kirche zu Rio befindliche Kopie besichtigte, erschien ihnen allen unzweifelhaft, dass sie nach einem Originale Correggio's genommen sein müsse. Doch wissen wir schon, was von solchen Zeugnissen zu halten ist, und so bleibt vorerst die Frage nach dem angeblichen Urbilde unentschieden. — Angaben Pungileoni's nach der Kopie (ich habe leider versäumt, den kleinen Ort zu besuchen): Maria sitzt in einer Landschaft auf erhöhtem Boden; das Kind entschlüpft fast

ihren Händen, indem es den in antiker Weise gerüsteten und mit rothem Mantel bekleideten heil. Georg mit der Kette schmückt; neben diesem der Vordertheil des Pferdes; zur Seite der Jungfrau der kleine Täufer, die Hände gegen das Christkind ausstreckend, neben ihm ein Engel.

48) Nach Vasari war in Reggio noch — ausser Der Nacht und Dem Christus am Oelberge — ein »sehr schönes und vorzügliches Bild«, welches um nicht geringen Preis Luciano Pallavicini von Genua kaufte und in sein Haus brachte. Es hat sich sonst keine Nachricht davon erhalten. 1805 wollte ein Graf Isidoro Lecchi die schriftlichen Beweisstücke in der Hand haben, dass er dieses Gemälde besitze, ohne dass auch diesmal der Gegenstand der Darstellung angegeben wurde. Also vollständig verschollen — was die Aussage Vasari's zweifelhaft erscheinen lässt[76]).

---

[76]) Der schon erwähnte kaiserl. Vizekanzler Coradusz, der für Rudolf II. den Ankauf von Kunstwerken in Rom zu besorgen hatte, erwähnt auch bei dem Kardinal Montalto einen von Correggio auf Stein gemalten David und Goliath, der zu erwerben sei. Am 7. October 1595 schrieb er dem Kaiser: Anlangend Kardinals Montalli gemalten Stein mit dem David und Goliath habe er auf kaiserlichen Entschluss gewartet, weil der Transport ein gefährlich Ding sei. Ob er dafür die Danaer (sic; verschrieben? meinte er vielleicht eine Wiederholung oder Kopie Der Danae?) schicken solle? In einem späteren Briefe vom 14. Okt. bestätigt er, dass das Bild von Antonio da Correggio sei, »von welchem der Raphael die Kunst gelernt hat(!); er habe die Darstellung dreimal gemalt.« — Ohne Zweifel war das Bild nur ein angeblicher Correggio; seitdem verschollen. — Von Interesse ist, was Coradusz weiter hinzufügt. Der Kaiser wünschte Gemälde von Rafael, Parmigianino und Correggio zu haben; Coradusz berichtet: „das derselben glaichwol vorhanden aber so thewer und hoch im geldt gehalten werden, das es zu haissen gar auß der waiß ist.“ s. Oesterreichische Blätter. IV (1847). S. 132. — Damals, am Ende des 16. Jahrhunderts, war Correggio, wie wir früher gesehen, schon zu seinem vollen Ruhm gekommen.

b) Angeblich.

Keinem Meister der Renaissance sind so viele Bilder zugeschrieben und untergeschoben worden, als dem Correggio. Insbesondere wusste man in Italien während des 17. und 18. Jahrhunderts eine Menge Werke aufzutreiben, die ihm angehören sollten: Arbeiten von seinen Nachfolgern oder von Nachahmern, wie z. B. Giulio Cesare Proccaccini, oder endlich alte Kopien, welche man für eigenhändige Wiederholungen ausgab. Auch absichtliche Täuschungen sind wol vorgekommen. Schliesslich behauptete jede Stadt, jede Privatgalerie Italiens von seinen Werken zu besitzen; in den alten Inventaren ansehnlicher italienischer Kunstsammlungen ist kein Meister häufiger vertreten, wie auch Campori's neue Sammlung noch nicht veröffentlichter Kataloge älterer Galerien bezeugt. Aber auch im Auslande, in Frankreich, England und Italien, hat man dem Meister eine gute Anzahl Bilder untergeschoben, die, wenn sie mit ihm überhaupt etwas zu schaffen haben, höchstens Nachbildungen sind; selbst in auserlesenen Galerien kamen solche auf seinen Namen getaufte Werke vor und gingen manchmal mit einem gewissen Schein der Aechtheit aus der einen in die andere über. So besass, um nur zwei Beispiele zu erwähnen, die Sammlung der Königin Christine von Schweden, als sie sich in Rom befand, 11 oder 12 Correggio's, darunter zwei ächte, vier alte Kopien, zwei sehr zweifelhafte und drei bis vier Bilder, die für

ihren Namen eigentlich gar keinen Grund aufzuweissen hatten; ähnlich verhielt es sich mit der Galerie Farnese zu Parma um 1680, nur dass hier die Kopien zum grössten Theil als solche bezeichnet waren. In unserem Jahrhundert ist man namentlich neuerdings, seitdem die kritische Kennerschaft zum Studium geworden, mit solchen Taufen behutsamer geworden; doch sind noch immer eine reiche Anzahl Bilder unter des Meisters Namen aufzuweisen, die nur Nachbildungen correggesker Motive oder alte Kopien sind oder endlich ohne alles Recht sich den grossen Namen angeeignet haben.

Alle diese Gemälde, davon viele aus früherer Zeit verschollen sind und manche überhaupt keinen Werth gehabt, anzuführen wäre zwecklos. Die Aufgabe scheint mir zu sein, einmal diejenigen zu nennen, welche jetzt noch in den bekannteren Sammlungen[77]) unter Correggio's Namen gehen, dann überhaupt alle, welche auf einige Bedeutung Anspruch machen können oder konnten; also auch die verschollenen oder deren heutiger Verbleib unbekannt ist, da das eine und andere davon wieder zu Tage kommen und weitere Täuschungen veranlassen könnte.

Wenige sind unter diesen Gemälden, deren Unächtheit zweifelhaft ist; weitaus die meisten müssen dem Meister abgesprochen werden. Zur besseren Uebersicht ist das Verzeichniss eingetheilt in:

I. Bilder, deren jetziger Verbleib bekannt ist, No. 1—53.
II. Kopien, welche für Originalarbeiten gelten (zumeist erhalten), No. 54—77.
III. Bilder, welche verschollen sind oder deren gegenwärtiger Verbleib mir unbekannt geblieben, No. 78—118.

---

[77]) Nur einige gar zu unbedeutende Bilder, denen man des Meisters Namen gegeben, in kleineren Galerien sind weggelassen.

IV. Bilder, von denen wir nur noch durch Stiche Kenntniss haben, No. 119—162.

V. Skizzen, No. 163—188.

I. Bilder, deren jetziger Verbleib bekannt ist.

1) 1509—12? Madonna mit dem Kinde, dem kleinen Täufer und einigen Engelsköpfen. Gegenwärtig im Besitze der Erben des Alesandro Nievo zu Mantua. Eher Schule des Mantegna. s. S. 86.

2) 1510—12? Madonna mit dem Kinde, den heil. Magdalena und Lucia; bez. ANTONIUS LAETUS FACIEBAT. In der Brera zu Mailand. Von Mündler für ächtes Jugendbild gehalten; indess wahrscheinlich nur Kopie eines verloren gegangenen Bildes. s. S. 87 und b) No. 41.

3) 1510—12? Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Täufer; auf Holz. Durch Vermächtniss der Familie Bolognini neuerdings in die Ambrosiana zu Mailand gekommen; dort als Scuola Parmigiana verz. Von G. Frizzoni für ein Jugendbild des Meisters gehalten. s. S. 89.

4) 1512? Das Wirthshausschild: Treiber mit ihren Maulthieren. Jetzt im Besitze der Herzogin von Sutherland zu Staffordhouse in England. Als besonderes Zeugniss für seine Aechtheit galt immer die Geschichte des Bildes, da es mit unzweifelhaften Werken Correggio's aus dem Besitze der Königin Christine von Schweden in denjenigen des Herzogs von Orleans überging und in beiden Sammlungen allezeit für ächt angesehen wurde. Zweifelhaft. Von Waagen für ächt gehalten [77a]. s. S. 90 und Stiche No. 706.

[77a]) Treasures of Art etc. II. 62.

5) 1513? Bildniss des Arztes. Gegenwärtig in der Galerie zu Dresden. Hat immer für ächt gegolten, weil es mit fünf anderen beglaubigten Werken Correggio's vom Herzoge von Modena an den König August III. von Polen verkauft worden. Dennoch wahrscheinlich nicht von ihm. s. S. 90—92 und Stiche No. 690.

6) 1514—1516? Christus am Kreuz, kleine Figur. Auf Leinwand. In der Sammlung des Grafen Paul Stroganoff zu St. Petersburg. Waagen ist geneigt das Bild in dieselbe Zeit mit der Madonna des heil. Franziskus zu setzen; er rühmt den edlen Ausdruck des Kopfes, die gediegene Ausführung und den feinen Ton des landschaftlichen Hintergrundes[78]. Doch ist die Aechtheit zweifelhaft.

7) 1514—1516? Christus mit der Dornenkrone, das Kreuz tragend. Brustbild auf Holz. Im Belvedere zu Wien. Waagen möchte das Bild für ein Jugendwerk des Meisters aus der Zeit der Madonna des heil. Franziskus halten[79]. Doch ist die Aechtheit zweifelhaft. Wahrscheinlich dasselbe Bild, das sich schon in dem alten Inventar der Wiener Galerie von Ferd. von Storffer aus den Jahren 1720—1733 also verzeichnet findet: No. 175. Ein Schiza, das Leyden Christi vorstellend, von Antonio Correggio[80]. s. Stiche No. 577. 578.

8) 1517? Vermälung der heil. Katharina. Mit der falschen Inschrift (Laus Deo — 1517, s. S. 106). Kleine Figuren. In der Ermitage zu St. Petersburg. Waagen hält mit Recht das Bild nicht für ein Werk Cor-

---

78) Gemäldesammlung der Ermitage etc. S. 409.

79) Kunstdenkmäler in Wien. S. 79.

80) Mit Miniaturen aller Gemälde, in der Hofbibliothek zu Wien; mitgetheilt von Perger in den Berichten u. s. f. VII. 135—150.

reggio's, sondern für die Arbeit eines seiner besten Schüler. Früher im Besitz des Grafen Brühl (des sächsischen Ministers), der es zum Geschenke vom Herzoge von Modena erhalten haben soll, als die jetzt in Dresden befindlichen Gemälde Correggio's an König August III. übergingen. Schon 1781 in Petersburg[81]). Das Bild wurde lange Zeit für Original gehalten und dafür eine Bestätigung in J. E. Hugford[82]) gefunden. Hier wird erzählt, dass dieser Maler Gabbiani (1652—1726) in Modena das Bildniss des Herzogs Rinaldo malte und zugleich »das berühmte Gemälde des Correggio«, Die Vermälung der heil. Katharina, kopirte (welche Kopie nach dem Tode des Malers an einen Engländer verkauft worden sei). Die hier erwähnte Vermälung ist wol dieselbe, welche später Graf Brühl besass; allein man wird schon damals die gute Schülerarbeit für ein Original gehalten haben. s. Stiche No. 560 und 561.

9) 1519? Madonna mit dem Kinde und den vier Schutzheiligen von Parma im Besitz des Herzogs Melzi zu Mailand (wahrscheinlich noch daselbst). Erworben gegen Ende des 18. Jahrhunderts von Giuseppe Baldrigi (Baldrighi), Maler von Parma, um 3500 Scudi. s. S. 133.

10) Christus in der Glorie, das im Vatikan zu Rom befindliche Bild; vergl. a) No. 17 und S. 100. Genannt Salvatore sull' Iride oder auch l'Umanità di Cristo. Nach Rom aus der Galerie Marescalchi zu Bologna gekommen. Gualandi erzählt in einem Briefe an Martini den Hergang der Auffindung; womit der Bericht Pungileoni's grossen-

---

81) Huber, Notice des graveurs. Dresde 1781.

82) Vita di Ant. Dom. Gabbiani Pittor Fiorentino, Firenze 1762. S. 54.

theils übereinstimmt. Ein Kunsthändler Armandi (vielmehr Armano; Giuseppe Armano von Venedig hiess der Mann (nach verschiedenen Zeugnissen) hatte es gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Venedig entdeckt und gekauft. Nachdem es restaurirt war, wurde es als ein ächtes Bild des Correggio vom Conte Ferdinando Marescalchi erworben und in dessen Galerie 1817 auf 37,000 Scudi geschätzt. Nach Pungileoni hätte früher schon Lord Hamilton dem Armano 16,000 Scudi geboten, dafür es aber nicht erhalten können. Es scheint, dass später das Bild heimlich nach Paris geschafft worden, dann von der päpstlichen Regierung reklamirt und darauf um 30,000 Lire gekauft wurde.

Nach einem Briefe des Grafen Marescalchi an Pungileoni vom 30. Januar 1815 hatte Armano das Bild zu Venedig von der Familie Gritti gekauft, und diese sollte es, wie man vermuthete, durch Einen ihrer Vorfahren aus der Sammlung des Malers Renier erworben haben. Dass in dieser ein solches für ächt gehaltenes Bild sich befand, haben wir oben gesehen. Allein die Frage ist noch, ob das von Armano an Marescalchi verkaufte Gemälde dieses Bild des Renier wirklich ist. Armano besass auch die Kopie von der Hand des Borboni, welche in Correggio von dem ächten Bilde zurückgeblieben war; könnte er nicht diese für das Bild des Renier ausgegeben haben? Indess, wie dem auch sein mag: Kopie ist das Bild des Vatikans jedenfalls, wenn überhaupt nach dem Bilde jenes Triptychons, das sich von der Hand Correggio's in seiner Vaterstadt befunden; und zwar Kopie aus der Schule der Caracci, wenn nicht diejenige des Borboni. Dass das Bild nicht von Correggio selber herrühre, hatte

schon 1782 die Akademie von Parma, um ihr Gutachten angegangen, ausgesprochen; worüber sich freilich der gute Pungileoni nicht genug wundern konnte. Es sind dann davon zu Rom, wo man überhaupt von dem Gemälde viel zu viel Aufhebens machte, eine Anzahl Kopien genommen werden. s. Stiche No. 502 und 503.

11) Heil. Johannes mit dem Kreuze, stehende Jünglingsfigur. Im Besitze der Familie G. G. Bianconi zu Bologna und hier für den einen Seitenflügel des ehemals in S. Maria della Misericordia zu Correggio befindlichen Triptychon's (s. a) No. 17) ausgegeben. Als Beweis wird angeführt: Don Siro, der im Jahre 1613 jenes Triptychon an sich gebracht, habe es wie urkundlich erwiesen den Grafen Gonzaga di Novellara 1635 zur Aufbewahrung übergeben; den 17. Mai 1644 dann zurückverlangt, aber nicht erhalten; als er dann den 25. Oktober 1645 zu Mantua gestorben, sei das Bild im Besitze jener Gonzaga geblieben. Aus dieser Sammlung, welche bis 1788 sich erhielt, kaufte es im Jahre 1797 ein Panelli; von diesem gelangte es durch Erbschaft an den Doktor G. G. Bianconi. Gestützt wird jener Beweis noch durch ein altes Inventar der den Gonzaga di Novellara angehörigen Kunstschätze, in welchem sich ein »Heil. Johannes, ganze Figur« verzeichnet findet[83]). Allein eben dieses Inventar spricht vielmehr gegen die Annahme, dass der in Bologna befindliche Johannes eines der Flügelbilder jenes Triptychon's sei. Denn nur von einem Johannes ist in dem Inventar die Rede, nicht aber von den anderen Theilen

[83]) s. Notizie intorno a due Pitture di Ant. Allegri, rappresentanti S. Giovanni Battista e La Sacra Famiglia. Bologna 1841. Abdruck aus: Memorie Originali Italiane risguardanti le belle Arti, herausgegeben von Gualandi. Bologna 1840 f.

des Triptychon's; und zwar ist das Bild angeführt als Eigenthum der Gonzaga, da sein Schätzungspreis — 100 Doppie — angemerkt ist. Zudem scheint dieses Verzeichniss um oder bald nach 1600 ausgestellt zu sein, zu einer Zeit also, wo Don Siro das Triptychon selbst noch nicht besass. — Zu diesem gehörte also der heil. Johannes der Gonzaga di Novellara sicher nicht; ob es dennoch ein ächtes Bild des Meisters war, steht dahin und ist um so zweifelhafter, als sonst von den angeblichen Correggio's dieser Sammlung sich keiner erhalten zu haben scheint — was für ihre Aechtheit überhaupt verdächtig ist. — Beschreibung des Bildes zu Bologna bei Pungileoni: Der Täufer, lebensgross, ist mit lachendem Gesicht dem Beschauer zugewendet, ein Theil der Brust und das rechte Bein entblösst, bekleidet mit einem grünen und rothen Mantel. s. Stiche No. 593.

12) Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Täufer; letzterer, seinen rechten Arm an die linke Schulter der Jungfrau haltend, scheint auf ihren Schooss springen zu wollen. Anfang dieses Jahrhunderts im Besitze des Malers Biagio Martini zu Parma und von der Akademie daselbst für ächt erklärt. Verkauft von Martini an den Kunsthändler Tamburini in Mailand, von diesem an einen Engländer. Auf einer Versteigerung von Christie zu London kam es 1851 mit der Sammlung des verstorbenen Generals Sir John Murray unter den Hammer. Wahrscheinlich in England geblieben. Sehr zweifelhaft s. S. 86.

13) Madonna das Kind ankleidend, ähnlich wie Die Madonna della Cesta (s. a) No. 22) aber mit einem heil. Joseph, welcher dahinter auf einem niedrigen Plane sitzend demselben Früchte darreicht: Skizze auf geöltem

Papier. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Besitze des Carlo Bianconi, Sekretärs der Akademie der bildenden Künste zu Mailand, der es von einer »der ersten Familien« Bologna's, welche es als ein Geschenk aus der Galerie Este zu Modena (?) besass, gekauft haben soll; neuerdings bei Gio, Batt. Bianconi zu Bologna[84]. s. Stiche No. 567 und 568.

Kopien nach einer solchen Darstellung werden angeführt von Annibale Caracci in Capo di Monte zu Neapel und von Francesco Brizio in der Galerie Sampieri zu Bologna: was wenigstens dafür zu sprechen scheint, dass ein solches Bild von der Hand Correggio's existirt hat.

14) Madonna mit dem ihr zulächelnden Kinde. Im Besitze des Marchese Cesare Campori zu Modena. Befand sich früher im Schlosse Soliera unweit von Correggio, das im 17. Jahrhundert vom Kardinal Campori erworben wurde. Das von der Familie immer sehr geschätzte Bild wurde zuerst von dem Maler Vincenzo Rasori für einen ächten Correggio erklärt[85]. Keine weitere Beglaubigung. s. S. 146.

15) Madonna mit dem Kinde und dem heil. Antonius. In Schloss Sanssouci bei Potsdam. s. Stiche No. 541. Nicht von Correggio.

16) Madonna mit Kind und dem kleinen Johannes. Bei Earl of Normanton auf Somerley in England. Nur ein mittelmässiges Schulbild.

17) Madonna das Kind küssend. Kleines Bild in Oval. Bei Lord Carlisle zu London. Waagen scheint geneigt, das Gemälde wegen seines feinen Helldunkels und der vollendeten Ausführung für ächt zu halten[86].

---

84) s. die eben angeführte Schrift.
85) s. die Zeitung: La Ghirlandina. Modena, 1853 No. 1.
86) Treasures of Art etc. II. 278.

18) Madonna mit dem Kinde und dem heil. Joseph. Bei Colonel Wyndham auf Petworth in England. Nach Waagen: »Schönes Bild in zarten gebrochenen Tönen, ähnlich der Vierge au Panier in der Nationalgalerie«[87]. Doch ist die Aechtheit zweifelhaft.

19) Madonna mit dem Jesuskinde und dem kleinen Johannes. Im Museum zu Madrid. Verwaschen. Von einem Schüler oder Nachahmer des Meisters.

20) Madonna mit dem Kinde. Kleines Bild auf Leinwand. Die sitzende Jungfrau hält mit beiden Händen das Kind auf ihren Knien. Dieses, in weissem Hemde, hält spielend den Zeigefinger der linken Hand an den Mund, indem es mit der Rechten den Daumen der einen Hand Maria's festhält. Gegenwärtig im Besitze des Grafen Gallenberg zu Krain. Das Bild gehörte ehemals dem bekannten Brambilla, dem Arzte Kaiser Joseph's II.; später ging es durch Vermittlung des Kardinals Caprara an den Freiherrn Brabeck über, der es als eines der besten Bilder seiner Sammlung auf Schloss Söder bei Hildesheim betrachtete. Auch wurde es damals von Kennern für ein ächtes Bild des Meisters angesehen[88]. Nach dem Tode Brabecks (1814) ging dessen ganze Sammlung an den Grafen Andreas Stolberg über. Als sie endlich im Jahre 1859 unter den Hammer kam, wurde das Bild vom Grafen Gallenberg um 4955 Thlr. erstanden. Aechtheit doch zweifelhaft. s. Stiche No. 543—546.

---

[87]) Treasures of Art etc. III. 43.

[88]) vergl. F. W. von Ramdohr, Beschreibung der Gemäldegalerie des Freiherrn von Brabeck, Hannover 1792, und F. Weitsch, Schreiben an den Herrn Volpato in Rom von seinem Freunde N. über die in der Galerie des Freiherrn von Brabeck zu Hildesheim befindlichen Gemälde von Guido Reni, Correggio und Raphael. Leipzig 1789.

21) Madonna mit dem Kinde unter einem Baume sitzend, zu beiden Seiten die heil. Ildefons und Hieronymus. Das Bild stammt aus Parma. Von Holz auf Leinwand von Bonnemaison in Paris 1807 übertragen; sehr verdorben. In der Pinakothek zu München. Im neuesten Katalog (1869) nur als ein zweifelhaftes Werk des Meisters angeführt. Jedenfalls nicht von Correggio.

22) Madonna mit dem Kinde in der Glorie zwischen Engeln; unter ihr die heil. Jakobus und Hieronymus mit dem Donator. Auf Holz. In der Pinakothek zu München. Nicht von Correggio. Das Bild zeigt neben correggesken rafaelische Einflüsse; Mündler ist geneigt an Girolamo da Carpi zu denken. Es hat viel von der Art des Bagnacavallo. s. No. 551—553.

23) Madonna mit dem Kinde in den Armen. In der Galerie Liechtenstein zu Wien. Nicht von Correggio.

24) Madonna mit dem Kinde. In der Sammlung Harrach zu Wien. Nicht von Correggio.

25) Madonna mit dem Kinde zwischen den heil. Katharina und Hieronymus, in einer Landschaft. In der Sammlung Lachnicki zu Warschau[89]). Schwache Nachahmung des Meisters.

26) Madonna vor einer Steinbrüstung stehend, das Haupt auf das an ihrer Brust liegende Kind, welches ein Buch in beiden Armen haltend zu ihr aufschaut, herabgeneigt. In Tempera oder Gouache; flüchtig behandelt, so dass man geneigt war das Bild für einen Entwurf zu halten. Im Museum zu Neapel. Es ist schon in dem alten Inventar der Galerie Farnese von 1680, als sie noch in

---

[89]) Diese Notiz verdanke ich Herrn Prof. L. Gruner zu Dresden.

Parma war, angeführt; s. das Verzeichniss der älteren Sammlungen in diesem Theil, Madonna schlafend u. s. f. Allein Scannelli gedenkt des Bildes nicht, wo er von den Gemälden Correggio's im Besitze des Herzogs von Parma spricht, und scheint es also nicht für ächt gehalten zu haben. In der That ist es nicht von unserem Meister und mehr in der Art des Parmigianino.

Auch ein kleines Bild der Hagar in der Wüste wurde daselbst dem Meister früher zugeschrieben und seine Aechtheit öfters behauptet; mir unbekannt, was aus dem Bilde geworden.

27) Das Christkind die heil. Katharina segnend, in der Luft ein mit der Palme herabschwebender Engel. Bei dem Earl of Yarborough auf Brocklesby in England. Nach Waagen von Correggio's Schüler Giorgio Gandini[90].

28) Kreuztragung (Gang zum Kalvarienberg) in der Akademie zu Parma, öfters dem Correggio zugeschrieben. Wahrscheinlich ein Michelangelo Anselmi.

29) Christus das Kreuz tragend. In der Galerie Liechtenstein zu Wien. Nicht von Correggio.

30) Ecce Homo, unvollendet. Auf Holz. Bei Earl Cowper zu Panshanger in England. Nach Waagen wäre der fertige Kopf Christi »würdig des grossen Namens, welchen das Bild trägt«[91]. Die Aechtheit sehr zweifelhaft.

31) Ecce Homo: Christus mit der Dornenkrone, Brustbild. Auf Holz. In der Pinakothek zu München. Früher als ächt, aber im neuen Kataloge (1869) als angeblich angeführt. Das Bild ist, auch nach Mündler's Ansicht, nur ein schwaches Werk des Domenico Feti.

---

[90]) Galleries and Cabinets of Art in Great Britain. London 1857. S. 503.

[91]) Galleries etc. S. 315.

Unter diesem Namen finden sich Wiederholungen des Bildes im Kleinen, z. B. in der Galerie Costabili zu Ferrara. Das Münchener Bild stammt aus der alten Düsseldorfer Galerie; dorthin war es aus der Burgkapelle zu Düsseldorf gekommen, wohin es die Gemalin des Pfalzgrafen Philipp Wilhelm von Bayern-Neuburg gestiftet hatte. Seltsamer Weise hat dasselbe in der Düsseldorfer Galerie lange für ein Werk ersten Ranges gegolten.

Abgebildet in Miniaturstich in: La Galerie électorale de Düsseldorf. Basle 1778. kl. qu. Fol.; gestochen unter der Leitung von Chr. de Mechel, herausgeg. von Nic. de Pigage. No. 174 auf Taf. 14.

32) Das dornengekrönte Antlitz Christi auf dem Tuche der Veronika. Früher auf Seide, neuerdings auf Leinwand übertragen. In der Galerie zu Berlin. Das Bild aus einem Kloster in der Nähe von Mailand stammend und daselbst vom General von der Knesebeck gekauft, kam als Geschenk desselben an Friedrich Wilhelm III., der es in seiner Hauskapelle über dem Altare aufhängen liess. Seine Aechtheit wurde von Waagen verfochten[92], der das Bild sehr hoch schätzte und überschätzte; es ist sicher nicht von Correggio.

33) Angesicht Christi auf dem Tuche der Veronika. In der Galerie zu Turin. Nicht von Correggio.

34) Heil. Johannes als Knabe in der Wüste, auf das Kreuz zeigend. Bei Lord Carlisle zu London. Nicht von Correggio.

35) Haupt des Täufers in der Schüssel. Auf Leinwand. Früher im Poggio Imperiale bei Florenz, jetzt in den Uffizien daselbst. Nicht von Correggio.

---

[92]) Im Deutschen Kunstblatt, Berlin 1854, S. 205.

36) Heil. Sebastian. Brustbild auf Holz. Im Belvedere zu Wien; kommt zuerst in Fuhrmann's Beschreibung der kaiserl. Schatzkammer von 1770 vor. Nicht von Correggio, aber wol von einem guten Schüler desselben, den Mündler für Bernardino Gatti (genannt il Sojaro) hält. s. Stiche No. 603 u. 604.

37) Engelskopf, in Fresko auf Kalk gemalt. Entschieden correggesker Typus; auch die Behandlung erinnert an den Meister. Mündler war daher geneigt an die Aechtheit zu glauben; und der Gedanke liegt nahe den Kopf für ein Bruchstück aus der Tribune in S. Giovanni zu Parma zu halten. Allein ich zweifle daran; die Färbung ist zu matt, die Schatten zu schwer. Wol alte Kopie oder gute Arbeit eines Schülers.

Eine büssende Magdalena, im Privatbesitz in Heidelberg, welche ganz neuerdings für Originalentwurf zu dem Dresdener Bilde (a) No. 28) ausgegeben worden, s. No. 71.

---

38) Apollo und Marsyas. Noch vor Kurzem im Besitze des Herzogs Litta zu Mailand, neuerdings in der Ermitage zu St. Petersburg, ursprünglich Deckel eines musikalischen Instruments. Nach (nicht gedruckten) Briefen des Pater Resta vom 31. März 1699 und 16. November 1709 befand sich das Bild damals beim Grafen Orazio Archinto zu Mailand, kam von diesem an den Grafen Giulio Visconti und hierauf durch Erbschaft an das Haus Litta. Jedenfalls kein Correggio; von Mündler für ein vorzügliches Werk des Rosso gehalten. Es behandelt verschiedene Motive; rechts Wettstreit des Apollo und Marsyas im Flötenspiel, im Beisein von Minerva und Midas; gegen die Mitte Apollo den Marsyas schindend; weiter zurück Minerva dem Midas Eselsohren

ansetzend, während mehr nach vorn sein Diener dem Boden das Geheimniss anvertraut. s. S. 133 und Stiche No. 631—633.

Ob wirklich einmal Correggio die Geschichte des Apollo und Marsyas gemalt hat, wofür wir nur das eine im Texte besprochene Zeugniss des Lodovico Dolce haben, muss dahingestellt bleiben.

39) Venus mit dem schlafenden Amor und zwei anderen Liebesgöttern. In der Galerie Liechtenstein zu Wien. Nach Waagen ein Giulio Cesare Procaccini[93]. s. Stiche No. 645—647.

40) Venus den Amor entwaffnend, dabei ein Satyr. Die Komposition, die sich in mannigfachen Wiederholungen findet, wird dem Correggio zugeschrieben, ohne dass sich jemals das Original hätte nachweisen lassen. Auch die Zeichnung vielleicht nicht von ihm. — Eine jener Wiederholungen, für ächt ausgegeben, schwach in der Modellirung und schwer im Ton, jedenfalls ein Bild aus späterer Zeit, bei Lord Folkestone in Longford Castle (England).

Eine andere, bloss Venus mit dem Amor und Hüftbild, gleichfalls für ächt ausgegeben und Anfang dieses Jahrhunderts vom Dichter Walter Savage in Italien gekauft, im Besitz des Herrn J. Guggenheim zu Oxford. — Vergl. Stiche No. 649—654.

Eine ähnliche Darstellung, anders komponirt als das letztgenannte Bild, früher in der Sammlung Mayer zu Strassburg, war am Anfange dieses Jahrhunderts im Besitze des Chevalier de Fabry zu Genf. Vielleicht dasselbe Bild, das sich jetzt bei Lord Folkestone befindet?

41) Cupido als Bogenschnitzer, mit zwei Amorinen, Im Belvedere zu Wien. s. S. 232. Ihm früher öfters zugeschrieben, auch auf dem Stiche von Van der Steen

---

93) Kunstdenkmäler in Wien. S. 260.

(s. Stiche No. 658—664) als Correggio bezeichnet. Unzweifelhaft ein Werk Parmigianino's; auch die Erfindung nicht von Correggio.

42) Junger Faunskopf. Auf Papier; auf Leinwand aufgezogen. In der Pinakothek zu München. Früher als ächt, im neuen Kataloge (1869) als angeblich angeführt. Sicher nicht von Correggio. Nach Mündler aus der Schule des Caravaggio. s. Stiche No. 676.

43) Kleiner Faun, auf der Pansflöte blasend. Auf Holz. In der Pinakothek zu München. Früher dem Garofalo zugeschrieben; wahrscheinlich aus der venezianischen Schule. Sicher nicht von Correggio.

44) Der Sturz Phaeton's. Bei Lord Methuen auf Corsham Court in England. Nicht von Correggio.

45) Bildniss eines Grafen Sanvitale (?). In der Galerie zu Parma. Dort nach Gutachten des Kupferstechers Paolo Toschi »dem Correggio zugeschrieben«. Nicht von ihm. s. S. 92.

46) Bildniss eines bewaffneten Mannes (?). Im Palast Hampton Court bei London. Nach Waagen ein gutes Bild aus der venezianischen Schule[94]. Mündler hielt es vielmehr für das Porträt eines Bildhauers und für eine gute Arbeit des Lorenzo Lotto. Letzteres wol das Richtige. s. Stiche No. 692.

47) Bildniss eines Mannes mit einem Degen, der einen Brief hält. In der Ambrosiana zu Mailand. Nicht von Correggio.

48) Männliches Bildniss in schwarzer Kleidung und mit schwarzem Barett. In der Ermitage zu St. Peters-

---

[94]) Treasures of Arts etc. II. 364.

burg (aus der Sammlung Sagredo zu Venedig). Gutes Bild der Blütezeit, aber kein Correggio. s. Stiche No. 695.

49) Bildniss des Cesare Borgia (Herzog Valentino) einen Dolch haltend, in einer Landschaft. Befand sich am Beginn des 18. Jahrhunderts in der Sammlung des Herzogs von Bracciano zu Rom, welche aus dem Besitze der Königin Christine von Schweden stammte und später in die Galerie Orleans überging. Dass das Bild von Correggio herrühre, war schon deshalb nicht möglich, weil derselbe sicher nicht nach Rom gekommen, wo er doch das Porträt des Borgia hätte malen müssen. Beim Verkauf der Galerie Orleans in England kam es um 500 £. in die Sammlung Hope zu London, wo es sich meines Wissens noch befindet. Auch Waagen, der es daselbst sah, erklärte es für das Werk eines anderen Meisters[95]. s. Stiche No. 691.

50) Correggio's Selbstbildniss. In der Galerie Esterhazy zu Pest. Wie bemerkt, gibt es überhaupt kein Bildniss des Meisters; doch ist auch das Bild überhaupt nicht von ihm.

51) Kopf einer Alten (hl. Anna?). In die Galerie zu Bergamo aus der Sammlung Lochis übergegangen. Neuere Arbeit im Charakter eines Studienkopfes.

52) Kopf einer todten alten Frau. In die Galerie zu Bergamo aus der Sammlung Lochis übergegangen. Hat nicht das Geringste mit dem Meister gemein[96].

---

53) 1519? Freskomalerei in dem Benediktinerkloster S. Giovanni zu Parma: in einer Nische, die früher zum

[95]) Treasures of Art etc. II. 490.
[96]) Die Notizen zu No. 51 und 52 verdanke ich Herrn G. Frizzoni.

Novizengarten gehörte. Dieselbe wurde, da später (1660) ein Refektorium ihr gegenüber erbaut wurde, verschlossen und lange Zeit als Rumpelkammer benutzt; dadurch wurde die Malerei zum grössten Theile zerstört, was Mengs sehr beklagt haben soll. Ihm muss also, was davon noch übrig, als ächt erschienen sein. Auch hier waren, ähnlich wie in S. Paolo, in einer Laube spielende Kinder dargestellt, von denen man wenigstens einige dem Correggio selber zuschreiben zu müssen glaubte. Doch verräth schon die etwas steife Haltung derer, die sich noch erkennen lassen, eine Schülerhand. Auch fand Pungileoni in den Ausgabebüchern im Archiv von S. Giovanni, dass »1544 der Garten der Novizen von Leonardo (d. i. Leonardo da Monchio) und Francesco Maria (Rondani) gemalt« wurde, während nach einer anderen Nachricht[97]) schon in einem Ausgabebuch der Jahre 1520—1528 Arbeiten dieser beiden Künstler in jenem Garten vorkommen. Letztere sind allerdings als Fresken, welche die Wunder des heil. Benedikt in schönen Landschaften darstellten, verzeichnet. Doch liegt die Vermuthung nahe, dass dieselben Meister auch jene andere Arbeit geliefert. s. S. 130.

54) Freskomalereien in drei Gemächern der Benediktiner-Abtei zu Torchiara bei Parma; nach Tiraboschi sollten die Kinder und andere Figuren von Correggio's Hand sein, während die übrige Ornamentation als Werk des Francesco Rondani angesehen wurde. Indessen gehört wol die ganze malerische Ausstattung dem Rondani an. Erhalten scheinen noch in einem Zimmer Kinder,

97) In einer in der Bibliothek zu Parma befindlichen Handschrift eines Pater Baistrocchi.

welche eine Ziege zum Opfer führen; einige von ihnen halten Schwalben in der Hand, was ebenfalls auf Rondani als Urheber hinzudeuten scheint, da sich öfters auf seinen Bildern Schwalben als sein Zeichen (mit Anspielung auf den Namen: rondinelle) finden. s. S. 130.

II. Kopien, welche für Originalarbeiten ausgegeben werden (meist erhalten).

Alte gute Kopien von den hervorragenden Werken des Meisters finden sich in reicher Anzahl in allen grossen Sammlungen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert verzeichnet: konnte man die Originale nicht haben, so wollte man wenigstens Nachbildungen. Gingen nun solche Kopien aus berühmten italienischen Sammlungen in andere Hände über, so war man rasch geneigt sie für ächte Werke zu halten. Einige davon sind von besonderem Interesse, sofern die Originale verloren gegangen.

Ein bedeutsames Zeugniss dafür, dass auch die namhaftesten Künstler nach unserem Meister kopirten, liefert die Thätigkeit von Rubens zu Mantua im Dienste des Herzogs Vincenzo I., worüber erst neuerdings durch Urkunden aus den dortigen Archiven Näheres bekannt geworden ist[98]). Im April 1605 wurde der Herzog im Namen des Kaiser's Rudolf II. gebeten, durch den »Flamänder«, der in seinen Diensten sei, einige Gemälde des Correggio für ihn, den Kaiser, kopiren zu lassen. So sehen wir diesen, dessen Bemühungen in Spanien und

---

[98]) s. die Artikel von A. Baschet über Rubens in Italien in der Gazette des Beaux-Arts, XX. 401 f. und XXII. 305 f.

in Rom Werke von den grössten Meistern, insbesondere auch von Correggio, sich zu verschaffen wir schon kennen gelernt haben, nun auch nach Mantua sich wenden, um wenigstens Kopien zu erhalten, wo er die Originale nicht haben konnte. Unter dem Flamänder, der diese Arbeit ausführen sollte, kann nur Rubens gemeint gewesen sein, der schon seit 1601 am Hofe zu Mantua beschäftigt war; zwar war damals auch der Flamänder Frans Pourbus in den Diensten des Herzog's, doch werden ihm solche Aufgaben kaum zugefallen sein, da er für den Fürsten nur Bildnisse zu malen hatte. Zudem hatte Rubens im Auftrage Vincenzo's schon in Rom kopirt[99]; und als ihn dieser im Jahre 1603 nach Spanien geschickt hatte, sowol um die für den König bestimmten Geschenke zu begleiten als dort einige Bildnisse zu malen, kopirte der Künstler in Madrid Bilder von Tizian. Kein Zweifel also, dass er es war, der für Rudolf II. die Kopien nach Correggio übernehmen sollte. Aus einem Briefe des Herzogs an seinen Residenten in Prag vom 30. September 1605 erhellt sodann, dass dieselben eben fertig geworden — »von der Hand des Flamänder's, der in unseren Diensten ist, gemäss den Befehlen ihrer Majestät« — und nun abgesendet werden. Es ist in dem Briefe von Kopien nach zwei Gemälden Correggio's die Rede, ohne dass dieselben irgend bezeichnet wären; welche derselben, die im Besitze der Gonzaga waren, können es gewesen sein? In dem schon erwähnten

---

99) Wie sich aus einem Briefe des Herzogs an den Kardinal Alessandro Montalto zu Rom vom 16. Juli 1601 ergibt, worin er den Kardinal ersucht, seinem Maler »Pietro Paolo Fiamengo«, den er dorthin sende, »um zu kopiren und einige Gemälde zu machen«, alle Gunst zu erweisen, über die er (der Kardinal) verfügen könne etc.

Mantuaner Inventar von 1627 waren von Correggio: Die Schule des Amor, Jupiter und Antiope (ohne Namen des Meisters), Ecce Homo (Halbfigur) und Ein heil. Hieronymus. Die beiden letzteren, von denen sich keine weitere Nachricht findet, sind als zweifelhaft anzusehen[100]; während dagegen die beiden ersteren sicher schon damals als geschätzte Meisterwerke unseres Malers bekannt waren. Zudem, die mythologischen Darstellungen Correggio's wusste sich Rudolf II. auch von anderer Seite zu verschaffen; um so mehr mochte er die Kopien nach jenen wünschen. Wo aber sind diese hingekommen? Von einer Darstellung des Jupiter's und Antiope, die im Besitze des Kaisers gewesen wäre, hat sich keine Spur erhalten; wol aber lässt sich auf diesen Besitz eine alte Kopie der Schule des Amor zurückführen (s. dieses Verzeichniss b) No. 75). Da sich dieselbe im Besitz der Königin Christine befand, liegt die Vermuthung nahe, dass sie aus Prag gekommen; möglich daher, dass dieses Bild die Arbeit von Rubens ist. Leider habe ich nicht erfahren können, wo sich diese gewiss noch erhaltene Kopie, die eine Zeitlang für Original gegolten, jetzt befindet. Ich denke, die Hand des Rubens müsste sich darin erkennen lassen, wenn auch seine eigene Weise damals noch wenig entwickelt war; die Individualität des des Künstlers war eine so entschiedene, dass sie auch in jungen Jahren der fremden sicher sich nicht ganz fügte. Ein um so grösseres Interesse könnte die Kopie, wenn

---

100) Keinenfalls könnte Der Christus mit der Dornenkrone (Verz. b) No. 7) für Kopie nach jenem Ecce Homo der Gonzaga gelten. Die Gestalt des Ecce Homo hat nie das Kreuz; auch findet sich das Bild erst in den Wiener Inventaren seit 1720.

jene Vermuthung zuträfe, beanspruchen; vielleicht, dass ihr jetziger Aufenthalt wieder an den Tag kommt. Dass übrigens Rubens unseren Meister genau studirt hat, so verschieden auch seine eigene Art ist, erkennt man leicht an seiner Behandlung des Helldunkels.

Wie häufig die Caracci und Cesare Aretusi Correggio kopirten, haben wir schon gesehen; aber auch, von späteren Künstlern nicht zu reden, die Florentiner Cigoli, Pagani und Cristoforo Allori sowie Baroccio von Urbino und Bartolomeo Schidone haben sich in Nachbildungen nach dem Meister geübt.

55) 1515 oder 1516? Ruhe auf der Flucht in Aegypten, mit dem knienden Franziskus. In den Uffizien zu Florenz unter dem Namen des Meisters. Nicht ächt, sondern Kopie nach einem jetzt verlorenen Bilde s. a) No. 16. Vielleicht die Kopie Boulanger's? Der Katalog bemerkt, dass man nicht wisse, wie das Bild in die Galerie gekommen sei. s. S. 99 und Stiche No. 494.

56) 1517? Eine Ruhe auf der Flucht, welche dem Meister zugeschrieben wurde, ist besonders durch einen Stich von Ravenet (s. Stiche No. 285) bekannt. Die jugendliche Madonna sitzt in ermüdeter Stellung, das ruhende Kind auf ihrem Schoosse: sie betrachtet es mit der anmuthigsten Innigkeit, wie wenn sie nur ruhte, um ihm Ruhe zu gönnen; oben einige kleine Engel, von denen einer rittlings auf dem Zweige eines Palmenbaumes sitzt. Die Gruppe der Jungfrau hat Aehnlichkeit mit der Zingarella, und sehr wahrscheinlich war das Bild nur eine Kopie derselben mit Veränderungen, etwa in der Art des Bartolommeo Schidone. Es war Anfang dieses Jahrhunderts im Besitze des Cavaliere Rangoni zu Bologna, der

es als Vermächtniss vom Poeten Luigi Ceretti erhalten hatte. Sein gegenwärtiger Verbleib ist mir unbekannt.

57) Madonna mit dem Kinde unter Palmen. Früher im Kabinet Robert Udney zu London. Wie die Zingarella (a) No. 23). Angeblich ächte Kopie von Lodovico Caracci, die eine Zeitlang für Original galt. Verschollen? Stiche No. 280.

58) Madonna mit dem Kinde unter Palmen ruhend. Auf Leinwand. Im Belvedere zu Wien. Alte Kopie nach der Zingarella im Museum zu Neapel.

59) Madonna mit dem schlafenden Kinde unter einem Palmbaume, genannt la Zingarella, ganz ähnlich wie die von Ravenet gestochene Ruhe auf der Flucht (b) No. 56), aber nur mit dem Einen die Palmzweige herabneigenden Engel. Früher in der Galerie zu Dresden, wohin es als Geschenk des Kardinals Alessandro Albani an August III. von Polen gekommen war. Es galt für ächt, war aber wahrscheinlich nur eine alte Kopie von der Zingarella zu Neapel (a) No. 23). Mir unbekannt, wo sich das Bild jetzt befindet, s. Stiche No. 284.

60) Andere Kopie, ebenfalls für Original ausgegeben, früher (noch?) im Besitze des Fürsten Chigi in Rom; gekauft von einem Jesuiten, der sie bei der Aufhebung des Ordens von Parma nach Rom brachte. Selbst Mengs war geneigt das Bild für eine originale Wiederholung zu halten.

61) Die das Kind anbetende Madonna. Auf Holz. In der Galerie Leuchtenberg zu St. Petersburg. Alte Kopie nach dem Bilde in den Uffizien zu Florenz (a) No. 21).

62) Madonna della Cesta (La Vierge au Panier). Dieselbe Darstellung, wie a) No. 22. Befand sich früher

in der Galerie des Herzogs von Orleans, in welche es aus der Galerie Odescalchi zu Rom übergegangen war. Das Bild wurde für Original gehalten, ist aber nur eine gute alte Kopie: möglicher Weise diejenige des Girolamo da Carpi, welche Vasari dem Original zum Verwechseln gleich erklärte. Nach England verkauft, befand es sich schon zu Anfang dieses Jahrhunderts in der Galerie Stafford oder Bridgewater zu London, welche jetzt dem Lord Ellesmere gehört. Dort sah Waagen das Bild noch in den fünfziger Jahren[101]. s. Stiche No. 296.

63) Noli me tangere: Christus erscheint der Magdalena als Gärtner. Kopie nach einem wahrscheinlich verlorenen Bilde, da auch die gleiche Darstellung im Madrider Museum (s. a) No. 39) wahrscheinlich nicht das Original, sondern eine gute alte Kopie ist. Früher in der Galerie Orleans. Beim Verkauf derselben kam das Bild nach England. In einer Versteigerung zu London im Jahre 1802 wurde es von John Udny um 325 £. erstanden, 1839 aber beim Verkauf von dessen Sammlung um 141 £. vergeben. Schon dieser Preis bezeugt, dass man das Bild nicht für ächt hielt. Stiche No. 501.

64) Leichnam Jesu mit Johannes und den heil. Frauen. Im Museum zu Madrid. Nach dem zu Parma befindlichen Bilde (s. a) No. 10).

65) Der fliehende Jüngling auf dem Oelberge. Im 18. Jahrhundert im Besitze des Grafen Khevenhiller zu Mailand. Kopie nach einem wahrscheinlich verlorenen Bilde. s. a) No. 42. Scheint jetzt verschollen.

66) — Dasselbe. Mit der falschen Jahrzahl 1505. Im 18. Jahr-

---

101) Treasures of Art etc. II. 30.

hundert zu Rom von Lanzi für ächte Wiederholung gehalten. Scheint verschollen.

67) — Dasselbe. Im Besitze des Herrn Des Foyes zu Paris. Scheint ein anderes Exemplar als die vorhergehenden.

68) — Dasselbe. Befand sich noch kürzlich im Nachlass der Lady Sikes zu London. Scheint gleichfalls ein anderes Exemplar als No. 65 und 66.

69) 1517? Die heil. Martha, Maria Magdalena, Petrus und Antonius von Padua (auf Einer Tafel, Leinwand). Im Besitze des Lord Ashburton in London. Von Waagen für ächt gehalten, d. h für das Original, welches Correggio 1517 für S. Maria della Misericordia in seiner Vaterstadt malte. s. S. 102 und a) No. 14. Da das Bild aus der Sammlung Ercolani zu Bologna stammt, so kann es nicht dasselbe sein, welches Lanzi für das ächte hielt; jenes nämlich, welches um 1800 der Kunsthändler Antonio Armanno an sich brachte, reinigte und zu Rom unter vielem Zulauf der Fremden sehen liess. Freilich muss von diesem zweifelhaft bleiben, ob es wirklich das Original gewesen, wofür man es ausgegeben. — Zweifelhaft. Vielleicht nur Kopie.

70) Eine heil. Martha mit anderen Heiligen, »eine der ersten Arbeiten Correggio's«, behauptete auch das Haus Marescalchi zu Bologna zu besitzen. Wahrscheinlich eine Kopie des für S. Maria della Misericordia gemalten Bildes.

71) Büssende Magdalena in der Grotte liegend. Bei Lord Ward in London. Das Bild war früher, stark übermalt, im Palast Odescalchi zu Rom, kam also wahrscheinlich aus der Sammlung der Christine von Schwe-

den und wurde, verkauft, die Ursache eines langen Prozesses [102]. Endlich erlaubte Gregor XVI. dem Lord Dudley das Bild, damals auf 5000 £. geschätzt, aus Rom mit sich zu nehmen. Galt lange für eine ächte Wiederholung des Dresdener Bildes (s. a) No. 28), ist aber nur eine gute alte Kopie. Nach Waagen zeigt der landschaftliche Hintergrund die Hand eines Niederländers [103].

72) Büssende Magdalena (wie das vorige), angeblicher Originalentwurf zu dem Dresdner Bilde (a) No. 28) mit einigen Veränderungen. Das kleine Bild, erst neuerdings aufgetaucht, soll durch Herzog Karl von Würtemberg (1728—1793) aus Italien nach Deutschland gekommen sein und ist jetzt im Besitze des Herrn Schmitt in Heidelberg. Seine Aechtheit ist in den Dioskuren (1869, No. 12, 22 und 23, ebenso in Art-Journal 1870. S. 144) behauptet worden. Dafür können natürlich die kleinen Verschiedenheiten von Original nicht als Beweis gelten; derlei findet sich bei Kopien nach Correggio nicht selten. Die Photographie, die ich allein kenne, gibt keineswegs den Eindruck der Aechtheit (zu schwere Schatten und Halbtöne, mangelhafte Modellirung u. s. f.); auch die Art, wie das Bild gerissen scheint, kommt bei den Malereien Correggio's nicht vor.

72a) Martyrthum der heil. Placidus und Flavia. Im Museum zu Madrid. Kleine Kopie nach dem zu Parma befindlichen Bilde (s. a) No. 9).

73) Jo, von dem in einer Wolke gehüllten Jupiter umarmt (lebensgross). Auf Leinwand. Im Berliner Museum.

---

102) Diese Mittheilung verdanke ich Herrn Prof. L. Gruner in Dresden.
103) Treasures of Art etc. II. 234.

Gute alte Kopie; nach dem Bilde im Belvedere zu Wien, s. a) No. 32; lange für ächt gehalten [104]). Das Gemälde befand sich in der Sammlung der Königin Christine von Schweden; in dem schwedischen Inventar von 1652 ist es unter No. 90 also verzeichnet: Un grand tableau, ou est peint une femme nue, et une main qui sestendant des nuages l'empoigne. Es ist daselbst unter den Bildern angeführt, welche aus Prag stammen, war also ohne Zweifel aus den Kunstschätzen Rudolf's II. nach der Einnahme Prags im Jahre 1648 nach Stockholm gebracht worden. Rudolf II. hatte auch, wie wir gesehen, das Original besessen; und sehr wahrscheinlich gehörte diese Nachbildung zu jener Anzahl von Kopien, welche der Botschafter Khevenhiller, bevor er die Originale erhalten konnte, am 30. Dezember 1587 an den Kaiser abschickte. Doch ist sie in dem alten Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer nicht verzeichnet. — Das Bild theilte dann die ferneren Schicksale jener Sammlung, und kam auf diese Weise in den Besitz des Regenten Philipp von Orleans. Dessen Sohn Ludwig, wie schon bemerkt, verstümmelte dann Die Jo sowol als Die Leda (vergl. a) No. 33). Als es der Maler Charles Coypel vor seinem völligen Untergange glücklich gerettet hatte, malte er einen neuen Kopf hinein, änderte aber auch an den Händen. Aus seinem Nachlasse erwarb es 1752 ein Herr Pasquier um 5602 Livres und nach dessen Tode 1755 Friedrich der Grosse, der das Bild nach Sanssouci brachte. 1806 als Kriegsbeute nach Paris geführt, wurde es unter

[104]) Auch Passavant (Kunstblatt 1844, S. 118) urtheilt, dass das Berliner Bild in der Klarheit des Helldunkels sowie in der Feinheit der Töne dem Original nicht gleich komme.

Denon's Aufsicht restaurirt, wobei Prudhon Coypel's schlechten Kopf durch einen besseren ersetzte. 1814 kam es nach Sanssouci zurück, 1830 in das Berliner Museum und wurde hier von Schlesinger mit Sorgfalt restaurirt und von den Retuschen gereinigt. Prudhon's Kopf ist geblieben. Stiche No. 421—433.

74) Leda mit ihren Gespielinnen; bloss Leda mit den beiden badenden Mädchen und den Schwänen, ganz so wie in dem zu Berlin befindlichen Originale (s. a) No. 33), aber ohne den Genienknaben und die Putten, welche sich auf der linken Seite des Bildes finden. Im Palazzo Rospigliosi zu Rom. Hat oft und lange für eine ächte Wiederholung gegolten, ist jedoch nur eine alte gute Kopie. Die Geschichte des Bildes freilich liesse annehmen, dass wir es hier mit einer eigenen Arbeit Correggio's zu thun haben. Das Bild befand sich nämlich ursprünglich im Besitze des Kardinals Giovanni Salviati, eines Neffen Leo's X., und ist im Inventar seines Nachlasses, als er den 28. Oktober 1553 zu Ravenna gestorben, also verzeichnet: »In Roma uno quadro con una Leda con certi putti«. Diese Bezeichnung ist allerdings ungenau, da gerade die Putti fehlen; doch kommen derartige Versehen und Nachlässigkeiten in älteren Inventaren öfters vor. Coppi[105]) glaubt, dass der Kardinal es von Correggio selbst erworben, als er einmal auf einer im Auftrage des Papstes in die Lombardei unternommenen Reise auch nach Parma gekommen und dort des Meisters Werke gesehen habe. Doch ist dies blosse Vermuthung. Im 17. Jahrhundert war das Bild im Besitze

---

105) s. dessen schon angeführte Schrift.

des Herzogs Giacomo Salviati zu Florenz; in seinem Testamente vom Jahre 1668 findet sich folgende Beschreibung: »Tre figure di mezza proporzione, nude, che si bagnano, con due cigni ed un' aquila (dieser nämlich findet sich hier zugefügt) in un paese, in tavola. Mano del Correggio«. Daselbst ist auch das Ecce homo erwähnt (a) No. 40), dessen Scannelli gedenkt, während dieser Nichts von der Leda sagt. Beide Bilder kamen 1718 an die Familie Colonna durch die Heirat eines derselben mit einer Salviati. Schon als der Maler Pompeo Battoni die Kunstwerke dieses Colonna nach seinem Tode inventarisirte, galten beide, wie wir oben gesehen, für Kopien, wogegen J. Reynolds die Leda noch für ächt hielt. Letztere kam bei des Fürsten Filippo Tode im Jahre 1818 an dessen Tochter Margherita und durch ihre Verheiratung an das Haus Rospigliosi. s. Stiche No. 457 und 458.

75) Schule des Amor. Alte Kopie nach dem Gemälde in der Londoner Nationalgalerie (s. a) No. 30). Sie befand sich unter den Gemälden, welche aus der Sammlung der Königin Christine von Schweden an den Herzog von Orleans kamen. Bei dem Verkauf von dessen Sammlung in London 1799 wurde sie von einem Herren Willett erworben. Später war sie in der Sammlung des Chevalier Errard zu Paris und ging auf der Versteigerung derselben im Jahre 1832 um 10,000 Fr. weg. Mir unbekannt, wo das Bild geblieben.

76) Schule des Amor. Alte Kopie (nach demselben Bilde wie das vorige); sehr verdorben. Nach Waagen wäre auch diese im Besitze des Principe della Pace gewesen; nach Landon dagegen brachte sie Anfangs dieses Jahr-

hunderts ein gewisser Andriel aus Italien nach Paris. Sie kam alsdann in die Galerie des Baron Massias. s. Stiche No. 481 und 482.

77) Allegorie. Unvollendetes Oelbild; wahrscheinlich Kopie mit Veränderungen nach dem »Triumph der Tugend« (im Louvre, s. a) No. 35). Früher im Palast Altieri zu Rom, dann im Besitze des Malers David Wilkie, jetzt bei Sir Thomas Sebright auf Beechwood in England.

III. Bilder, welche verschollen sind oder deren gegenwärtiger Verbleib unbekannt.

78) 1508—1509. Antheil an den Freskomalereien im Palast der Francesca di Brandenburgo in Correggio (nicht mehr erhalten). Kaum glaublich. s. S. 81.

79) 1509 oder 1516—1518? Malereien in dem älteren Palaste (dem des Niccolò di Correggio) zu Correggio (nicht mehr erhalten). Nach der Chronik der Zuccardi und nach Tiraboschi. Die Behauptung Pungileoni's, welche dann oft wiederholt worden, dass der Meister jenen Palast im Jahre 1530 zum Empfang Kaiser Karl's V. mit Fresken geschmückt habe, ist jedenfalls unrichtig. Ueberhaupt zweifelhaft. s. SS. 82—85. 230.

80) 1509—1512? Landschaft im 17. Jahrhundert in der Galerie der Gonzaga di Novellara. In einem älteren Inventar dieser Sammlung von Anfang des 17. Jahrhunderts nicht verzeichnet. Verschollen. Zweifelhaft. s. S. 85.

81) 1509—1512? Madonna um 1700 im Besitze des Marchese del Carpio, der sie um 800 Scudi von einem Muzio Orsini gekauft hatte. Die Jungfrau ist auf der Flucht

nach Aegypten gedacht; auf dem Esel sitzend beobachtet sie eine Mutter mit zwei Kindern, deren eines diese eben gestillt hat. Auf derselben Seite mit dieser Gruppe ein sitzender Kriegsmann, welcher mit den Händen den rechten Fuss hält. Da das Landschaftliche in dem Bilde eine grosse Rolle spielt, hat man es bisweilen auch als Landschaft bezeichnet. Wie wir früher gesehen, besass der Marchese ein ächtes Bild des Meisters, das er gleichfalls von Muzio Orsini erworben. Ungewiss bleibt, wie es sich mit der hier erwähnten Madonna verhielt, da sich sonst keine Kunde davon erhalten. Scheint verschollen. s. S. 85 und Stiche No. 565.

82) 1509—1512? Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Täufer. Im 18. Jahrhundert in der Galerie des Herzogs von Modena, vom Grafen Jacopo dalla Pallude in seinem Katalog dem Meister zugeschrieben. Verschollen. Unächt.

83) 1511—1513. Fresken in der Vorhalle und in der der Kapelle des Mantegna von S. Andrea zu Mantua. Nicht mehr erhalten. s. S. 72.

84) Fresken in einem Gemach des Castello di Corte zu Mantua. Mit der Malerei, welche man daselbst für ein Werk des Meisters ausgab, meinte man wahrscheinlich jene zum Theil noch erhaltene Decke mit spielenden nackten Knaben, die ihm zu seinen Darstellungen in S. Paolo die erste Anregung gegeben haben mag. s. S. 68 und 73.

85) 1511—1513. Reiterbildniss des Franc. Gonzaga (Fresko) an der Piazza delle Erbe in Mantua. Nicht mehr erhalten. s. S. 73.

Diese Malereien in Mantua dem Meister ohne Grund zugeschrieben.

86) 1512? Madonna mit dem Kinde, der heil. Anna und und einem Mönch. Im 18. Jahrhundert im Besitze des Saverio Bettinelli zu Mantua. Verschollen. Sehr zweifelhaft. s. S. 86 und Stiche No. 556.

87) 1512—1514? Szene aus dem Leben der heil. Caecilia. Das Bild im 18. Jahrhundert im Palazzo Borghese befindlich, wurde von Richardson und von Richard[106]) für einen jugendlichen Correggio gehalten, für ein Werk der ersten Art des Meisters, da er eben aus der Schule der Mantegna kam. Beschreibung nach Richardson: ein junger Mann tritt in das Gemach der die Orgel spielenden Caecilia, um die Heilige gewaltsam zu entführen, bleibt aber bestürzt stehen beim Anblick der Engel, welche eine Krone über ihrem Haupte halten. — Vor dem 18. Jahrhundert geschieht meines Wissens nirgends Erwähnung des Bildes. Schon die Bemerkung, die Darstellungsweise sei hart und steif (obwol sie von Verständniss für Lichtwirkung zeuge), spricht gegen die Aechtheit; überdies sind die Aussagen Richardson's immer mit Vorsicht aufzunehmen. Verschollen?

88) 1516 oder 1517? Herodias, welche in der Schüssel das Haupt des heil. Johannes aus der Hand des Henkers empfängt. Gemalt für das Oratorium S. Maria della Misericordia, doch erst nach Angaben des 17. Jahrhunderts, so dass die Nachricht zweifelhaft bleibt. Das Bild befand sich zu jener Zeit in den Händen des Malers Niccolò Renieri (Regnier oder Renier) zu Venedig[107]), dann

---

[106]) Description etc. II. 306. — Description de l'Italie. VI. 85.

[107]) Renier besass auch, wie wir gesehen, Den Christus in der Glorie (vergl. b) No. 10), neben welchem Die Herodias in den schon erwähnten Schriften (s. Anmerk. 11 des zweiten Theils) angeführt ist.

wahrscheinlich (nach Brunorio) im Besitze der Familie Grimani daselbst. Auch der Glossator der Chronik Zuccardi erwähnt des Bildes; doch lässt sich eine sichere Nachricht darüber nicht auffinden. Längst verschollen.

89) 1519? Altarblatt: Madonna mit den heil. Christoph, Michael und dem kleinen Johannes dem Täufer (nicht ganz lebensgrosse Figuren. Früher in der Galerie Pitti zu Florenz; sein jetziger Aufenthalt unbekannt. s. S. 133. Ein ganz ähnliches Bild findet sich in einem alten Inventar (vom Jahr 1690) der ansehnlichen Gemäldesammlung der Familie Boscoli zu Parma verzeichnet: »Ein Bild auf Holz gemalt von Antonio Correggio, in seiner ersten Manier; darauf eine Madonna, welche das Kind auf die Schulter des sich beugenden heil. Christoph setzt; auf der anderen Seite der heil. Michael mit Speer und Waage, und zu Füssen der Tafel ein kleiner Johannes der Täufer, mit dem einen Beine kniend und in der Hand ein Ecce Agnus«.

---

90) Heil. Familie. Kleines Bild auf Holz: Madonna sitzend betrachtet das auf ihrem Schoosse gehaltene Kind; Joseph zur Seite ebenfalls sitzend wendet den Kopf um sie zu betrachten; landschaftlicher Hintergrund. In die Galerie Orleans aus der Sammlung der Christine von Schweden übergegangen. Das Bild scheint mit dem grössten Theil jener Sammlung 1792 nach England gekommen zu sein; wenigstens wurde es auf einer Versteigerung zu London im Jahre 1856 um 252 £. verkauft [108]. Der gegenwärtige Besitzer mir unbekannt.

---

[108]) s. F. P. Seguier, Dictionary of the Works of Painters. London 1870.

91) Kleine Madonna, noch im ersten Viertel dieses Jahrhunderts im Besitze des Grafen Sanvitale zu Parma, von Kennern wegen ihrer Anmuth für ächt gehalten, aber nicht unbestritten. Uebrigens stammte die Sammlung des Grafen Sanvitale zum grössten Theil aus der alten ansehnlichen Galerie der Boscoli, und in dem Inventar derselben von 1690 findet sich bemerkt: »Ein kleines Gemälde auf Holz, mit vergoldetem Rahmen, das eine Cingarina (s. die Zingarella des Correggio) vorstellt, von der Hand des Parmigianino, aber in einer Weise gemalt, um für diejenige des Correggio gehalten zu werden.« Es könnte sein, dass dieses Bild das gleiche mit Jenem wäre. Sein gegenwärtiger Aufenthalt mir unbekannt.

92) Madonna und zwei Sibyllen, ursprünglich Wandgemälde im Hause des Grafen Cerati (wo? in Parma oder Correggio?). Wurden von der Mauer abgenommen und (im 18. Jahrhundert) in das neue Haus gebracht, das die Cerati von den Bergonzi erworben. s. Pungileoni II. 133.

93) Madonnna im Hause der Grafen Bertioli zu Parma. Kleines Gemälde; die Jungfrau hat das Kind auf den Knien und stützt die Linke auf ein Buch. 1738 als ächt von dem Maler Francesco Monti genannt Bresciano erworben und 1785 von Parmenser Künstlern als eines der Jugendwerke des Meisters erklärt. Mir unbekannt, ob sich das Werk noch in Parma befindet. s. Stiche No. 528.

94) »Madonna mit den Kirschen (Vierge aux Cerises)«. Ein so benanntes Bild, das Bewunderer fand, wurde 1860 mit der Sammlung Baroilhet in Paris versteigert. Seitdem war nicht weiter die Rede davon, wie auch vorher nicht; was auf seinen Werth wol einen Schluss ziehen lässt.

95) Das Christkind und der heil. Johannes sich umarmend. Früher in der Sammlung des Grafen Fries in Wien. s. Stiche No. 559.

96) Ecce Homo, mit einem Rohr in der Hand, auf einem purpurnen Gewand sitzend. Kleines Bild auf Kupfer. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts als Correggio in der Sammlung des Königs von Frankreich [109]). Später verschollen. Wäre das Bild von zweifellosem Werthe gewesen, so hätte sich wol von seinem Verbleib nähere Kunde erhalten. Es kann nicht, wie man geglaubt, Das Ecce Homo des Grafen Prati gewesen sein, das eine ganz andere Darstellung ist. vgl. a) No. 40.

97) Betende Magdalena, mit herabfallenden Haaren, mit gefalteten Händen vor einem Kruzifixe. Dies dem Correggio zugeschriebene Gemälde befand sich am Anfang des 18. Jahrhunderts im Palast des Herzogs von Braeciano (kam also wol aus der Sammlung der Christine von Schweden) und dann unter den vom Regenten von Orleans erworbenen Bildern. Seit dem Verkauf dieser Sammlung verschollen. Nach dem Stiche Guerin's war das Bild schwerlich ächt. s. S. 219 und Stiche No. 611.

98) Betende Magdalena, Halbfigur, hinter ihr ein Engel mit dem Salbgefäss. Früher in der Kaiserl. Galerie in Wien; sein jetziger Aufenthaltsort mir unbekannt. s. Stiche No. 608.

99) Büssende Magdalena, in Ohnmacht sinkend, in der linken Hand ein Kruzifix haltend. Mit Todtenkopf, Buch u. s. f. 1787 im Besitze eines Andrea Bernardi zu Florenz und für einen ächten Correggio erklärt von den Sachver-

---

109) s. Lépicié, Catalogue raisonné etc. II. 143. Bei d'Argenville, Abrégé etc. S. 211.

ständigen (?) Anton Maron, Christ. Unterberger — dessen Namen wir in der Geschichte eines dem Correggio fälschlich zugeschriebenen Bildes begegnen werden — Jos. Godes und Francesco Pregiado. Wo sich dieses Bild jetzt befindet, ist mir unbekannt.

100) Heil. Katharina (Halbfigur), bekränzt von zwei Engeln. Auf der Versteigerung der Sammlung Prinz Conti zu Paris im Jahre 1777 um 3750 Fr. an Lebrun verkauft. Eine gleiche Darstellung, ohne Zweifel dasselbe Bild, war später in der Galerie des Chevalier Errard, welche 1831 unter den Hammer kam[110]. Seitdem verschollen.

101 und 102) Zwei Köpfe: heil. Agnes und heil. Katharina. Auf Holz. Auf der Versteigerung der Sammlung Lebrun zu Paris im Jahre 1791 um 3301 Fr. verkauft. Scheinen verschollen (s. Blanc, Trésor etc. II. 274). s. Stiche No. 626.

103) Tod des heil. Franziskus. Vor Kurzem noch in der Galerie Aguado zu Paris. Nicht von Correggio. s. Stiche No. 606.

104) Charitas. Junge Frau mit entblösstem Oberkörper, welche in der Haltung des Kopfes an die Zingarella erinnert, auch im Aufputz der geflochtenen Haare mit dieser eine gewisse Aehnlichkeit hat, umgeben von drei sie umspielenden nackten Kindern. Insbesondere durch den Morghen'schen Stich, welcher das Original dem Correggio zuschreibt, bekannt. Die Geschichte dieses

---

110) In derselben Sammlung wurde unserem Meister noch ein anderes Bild zugeschrieben: Der heil. Thomas berührt die Wundmale des Herrn, im Beisein der heil. Johannes und Jakob (auf Leinwand, kleine Figuren). Da dieses unzweifelhaft unächten Bildes sonst nirgends gedacht wird, ist es aus dem Verzeichniss ausgeschieden.

Bildes, welches eine Arbeit des 1748 geborenen und seiner Zeit in Nachahmung alter Meister geschickten Malers Ignaz Unterberger ist, allein eine Zeitlang hartnäckig für einen Correggio angesehen wurde, hat der Kunstgelehrte A. Hirt im Morgenblatte[111]) ausführlich erzählt.

1786—1787 erstand der Bilderhändler Lovera zu Rom von dem Maler Christoph Unterberger (dem Bruder jenes Ignaz) mehrere ältere Bilder; darunter eines, das, auf einer alten Holztafel gemalt und beschädigt, ganz das Ansehen eines alten Bildes hatte. Nachdem Lovera das Bild retuschirt und Kunstfreunden gezeigt hatte, galt es bald in Rom für ein nicht fertig gewordenes Gemälde des Correggio, und zudem noch für eine seiner anmuthigsten Erfindungen. Darauf hin erklärte Christoph Unterberger das Bild für ein Werk seines Bruders Ignaz, der sich damals gerade in Wien aufhielt. Doch glaubte man dieser Aussage nicht und fuhr fort das Bild für ein Original zu halten. Lovera erhielt hohe Angebote, verlangte aber immer höhere Preise. 1792 gestattete er dem englischen Maler Day gegen namhafte Vergütung eine Zeichnung des Bildes zu nehmen, um es von R. Morghen stechen zu lassen. Endlich brachte es im Jahre 1795 der Fürst Nikolaus Esterházy, berathen dazu von Hirt, um 1200 Dukaten an sich, jedoch unter der Bedingung, dass die Zahlung in 4 gleichen jährlichen Raten (wovon die eine sofort erlegt wurde) erfolgen sollte, der Kontrakt aber aufgehoben sei, falls sich in dieser Zeit herausstellen würde, dass das Werk von einem anderen Meister her-

---

[111]) Stuttgart, Jahrg. 1808. No. 143—146.

rühre. In Wien angekommen, wurde das Bild dem Ignaz Unterberger vorgelegt, der denn auch nicht anstand vor zwei Zeugen zu erklären, dass er dasselbe erfunden und gemalt habe, und zwar während seines römischen Aufenthaltes vor 25 Jahren. Er fügte hinzu, dass er es als unvollendete Studie, auf die er keinen Werth gelegt, seinem Bruder Christoph zurückgelassen; übrigens könne sich Jeder durch Vergleichung des Werkes mit seinen anderen Arbeiten von der Richtigkeit seiner Aussage überzeugen. Dieses Zeugniss des Unterberger schickte der Fürst an Lovera mit dem Anerbieten, das Gemälde dennoch gegen die bereits erlegten 300 Dukaten zu behalten. Allein Lovera liess sich darauf nicht ein, und so wurde der ganze Handel rückgängig, während man in Rom fortfuhr, das Bild, das daselbst 1796 wieder eintraf, für ächt, dagegen das Zeugniss des Unterberger für ein falsches zu halten, das er nur zur Ehrenrettung seines Bruders Christoph abgegeben. Doch der Glaube an die Aechtheit des Bildes war erschüttert; auch Hirt hatte erklärt, dass er Unterberger, nach den übrigen Werken desselben zu urtheilen, für fähig halte, ein solches Bild im Stile des Correggio gefertigt zu haben. Ohnedem soll das Gemälde neben der correggesken Art in der Zeichnung rafaelisches Studium verrathen. — Anders wird die Geschichte desselben in den Archives littéraires de l'Europe[112]) erzählt und daselbst seine Aechtheit festzuhalten gesucht; doch war Hirt in der Lage den wahren Sachverhalt zu kennen. Nach jener Quelle wäre das Bild schliesslich von Lovera um 36,000 Lire

---

[112]) Paris 1806. S. 142.

an Lord Bristol verkauft worden. Indessen erwähnt Waagen in seinen Treasures of Art in Great Britain nirgends eines solchen Werkes. Gegenwärtig scheint es verschollen. s. Stiche No. 681.

105) Eine andere Charitas, ebenfalls eine Mutter mit mehreren Kindern, jedoch in der Komposition verschieden wie die vorige, die gleich dieser von Ignaz Unterberger herrühren soll, wurde nach Nagler[113]) als ein Werk Correggio's vom Fürsten D-st-n (Dietrichstein) in Wien um 4000 Gulden erworben.

106) Ein Engel, in der Hand eine Lanze. Das Bild selbst längst verschollen. Dagegen soll sich in dem Museum des Monsignore Paolo Coccapani zu Reggio eine Kopie darnach von der Hand des Annibale Caracci befunden haben[114]), was für die Aechtheit des Originals zu sprechen scheint.

107 und 108) Die heil. Joseph und Joachim, in Tempera oder in Wasserfarben (?), letzterer mit der Jahrzahl 1529, befanden sich noch im 18. Jahrhundert im Capo di Monte zu Neapel. Beide sind als Werke Correggio's schon in dem Inventar der Galerie Farnese von 1680, als diese noch in Parma war, verzeichnet; s. das Verzeichniss der älteren Sammlungen in diesem Theil[115]), wo die Bilder näher beschrieben sind. Allein Scannelli, der den Werken des Meisters in Italien eifrig nachforschte, berichtet um die Mitte des 17. Jahrhunderts, wo sich die Bilder jedenfalls schon in der Sammlung Farnese befanden, nur von

---

113) Künstlerlexikon, XIX. 251.

114) s. G. Campori, Gli Artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi. Modena 1855. S. 131—132.

115) Auch in der Descrizione della Galleria Farnese, welche 1725 zu Parma erschien, sind sie angeführt. S. 141.

drei Gemälden im Besitze des Herzogs von Parma[116]) und erwähnt der übrigen mit keinem Worte: mir scheint, ein sicheres Zeichen, dass er sie als unächt der Beachtung nicht für werth hielt.

---

109) Venus den Amor liebkosend. Kleines Bild auf Holz. Auf der Versteigerung der Sammlung Chevalier Errard zu Paris im Jahre 1832 um 5000 Fr. verkauft[117]); vorher im Besitze eines Grafen Bendinelli zu Wien. s. Stiche No. 655.

110) Liegende Frau schlafend in einer Landschaft. Auf der Versteigerung der Sammlung Julienne zu Paris im Jahre 1767 um 2400 Fr. verkauft; auf derjenigen der Sammlung Graf Vaudreuil im Jahre 1784 um 3000 Fr.; auf derjenigen der Sammlung Lebrun im Jahre 1791 um 2200 Fr. Scheint verschollen.

111) Knabe oder Jüngling, im Begriff, die Lippen an eine Hirtenpfeife anzusetzen. Befand sich (nach handschriftlichen Nachrichten des Brunorio) im Hause Ravizzi zu Correggio. Eine andere Darstellung, als das in der Münchener Pinakothek dem Meister fälschlich zugeschriebene Bildchen. (s. b) No. 43). Verschollen. s. Stiche No. 696.

112) Frau im Profil in einem Buche lesend. Auf der Versteigerung der Sammlung des Herzogs von Taillard zu Paris im Jahre 1756 um 3601 Fr. verkauft[118]). Scheint verschollen.

---

116) Es sind dies die Verlobung der heil. Katharina, die alte Kopie derselben Darstellung, die sich im Original zu Paris befindet und die Zingarella, alle drei jetzt in Neapel. Microcosmo etc. S. 276.

117) Ch. Blanc, Trésor de la Curiosité. Paris 1864. II. 393.

118) Blanc, a. a. O. I. 77.

113) Bildniss eines Mannes mit schwarzem Barte, in schwarzer Kleidung. Angeblich Correggio selbst. In dem Inventar der Sammlung Farnese zu Parma vom Jahre 1680. Das Porträt, das sich als Bildniss des Arztes Francesco Grillenzoni in der Sammlung Lapeyrière vor 1825 zu Paris befand, scheint das gleiche Bild gewesen zu sein. Der Ort seines Herkommens wird in dem Katalog jener Sammlung (1825) als Capo di Monte in Neapel — wohin viele Kunstschätze der Farnese gekommen — angegeben.

114) Frauenbildniss, sitzend, in weissem Gewand und schwarzem Oberkleid mit gelb und weissen Aermeln, in der Linken ein Buch haltend. Angeblich Correggio's Gattin. Ebenfalls verzeichnet in jenem Inventar der Sammlung Farnese von 1680. Beide Bildnisse jedenfalls unächt; andere Berichte über jene Sammlung aus dem 17. Jahrhundert erwähnen ihrer gar nicht.

115) »Bildniss einer Frau aus dem Hause d'Ossi von Ferrara in antiker Weise gekleidet, Halbfigur; eine andere ähnliche ihr gegenüber«. So bezeichnet der kaiserl. Geschäftsträger Rudolf's II. in Rom, R. Coradusz, in einem Briefe an den Kaiser vom 5. März 1595 ein Gemälde von Correggio, das sich nebst anderen kostbaren Bildern (vergl. a) No. 19 dieses Verzeichnisses), damals im Besitze der Gräfin di Santa Fiora zu Rom befand. Er nennt diese beiden Malereien eine »einzige und göttliche Sache«[119]; und darnach scheint es fast unzweifelhaft, dass auch jenes Bildniss (Doppelbildniss?) ein ächtes Werk des Correggio gewesen. Allein wir wissen, wie

---

[119]) Oestreich. Blätter für Literatur und Kunst. 1847. S. 132.

frühe dem Meister fremde Werke, sobald sie nur sonst seiner würdig schienen, zugeschrieben wurden; und da wir dafür, dass er Bildnisse von seiner Hand hinterlassen, bis jetzt kein glaubwürdiges Zeugniss haben, so dürfen wir wol auch zweifeln, ob dieses Bild wirklich von ihm gewesen. Daher fällt auch die Vermuthung, jene Donna habe der Familie des Dosso Dossi (d'Ossi) angehört, der seinerseits unseren Meister gemalt haben sollte. — Uebrigens ist uns ausser jener Erwähnung in dem Berichte des Coradusz keine Spur von dem Bilde überliefert.

116) Bildniss, das für die Mutter Correggio's ausgegeben wurde, befand sich im 18. Jahrhundert in der Sammlung des Prinzen Conti zu Paris und kam nach dessen Tode im Jahre 1777 unter den Hammer. Nach dem Katalog für diese Versteigerung war das Bild von Karl II. an Mazarin geschenkt worden. Es wurde um 604 Fr. losgeschlagen. Scheint verschollen.

117) Bildniss eines Jünglings, Il Rosso genannt. Befand sich in der Galerie des Herzogs von Orleans und kam beim Verkauf derselben in England um £ 20 an einen Herrn Jones. Der Preis zeigt zur Genüge, dass das Bild nicht für einen ächten Correggio angesehen wurde. Ob es noch in England, mir unbekannt.

118) Bildniss der Johanna II. von Neapel. In Pungileoni's Zeit (1818) aufgefunden und von einem Tiroler Kaufmann erworben. Verschollen.

IV. Darstellungen, welche nur noch durch Stiche bekannt sind.

Nur solche sind hier aufgezählt, denen wirkliche Gemälde zu Grunde gelegen haben. Es gibt auch Blätter, welche lediglich auf Veränderungen beruhen, welche die Stecher selber mit bekannten Figuren des Meisters vorgenommen haben; s. unter anderen im Verzeichniss der Stiche No. 444. 459. 460.

119) Heil. Familie, das neugeborene Christuskind mit der Jungfrau, beide schlafend, während der heil. Joseph wacht. Befand sich noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Besitze des Grossherzogs von Toskana; jetzt nur durch den Stich von Mogalli bekannt. s. No. 504.

120) Heil. Familie. Die Jungfrau hat den Schleier aufgehoben, mit welchem das den kleinen Johannes liebkosende Kind bedeckt war, in der Ferne der heil. Joseph auf einer stufenartigen Erhöhung. Mit architektonischem Hintergrund, der durch ein Fenster eine anmuthige Landschaft zeigt. Meines Wissens nur durch den Stich von Barbier bekannt, der selber das Bild besass. s. Stiche No. 506.

121) Madonna mit dem Kinde. Früher in der Sammlung des Herzogs Ormond in England. Jetzt nur noch bekannt durch den Stich von Cooper. Stiche No. 526.

122—131) Eine Anzahl Madonnen, zumeist bloss mit dem Kinde und dem kleinen Täufer, durch die spielende Liebenswürdigkeit der Situationen von mehr oder minder correggeskem Charakter, zum grossen Theil freie Nach-

bildungen von Motiven des Meisters, jetzt verschollen und fast nur noch durch den Stich bekannt. s. Stiche No. 513. 516—517. 524. 530. 531. 538. 539. 540. 542. 548.

132) Der heil. Joseph von einem Engel aufgeweckt. Nur durch einen anonymen Stich bekannt; auf einem Exemplar fand Zani die Worte geschrieben: Opera prima di A. Allegri da Correggio, und bemerkt hiezu, dass der Charakter der Figuren viel Correggeskes hätte. Conca[120]) berichtet, dass Luca Giordano den Correggio in einem Traum des heil. Joseph habe nachahmen wollen; vielleicht dieses Bild das Original des Stiches? — Scheint verschollen. s. Stiche No. 569.

133) Heil. Joseph mit dem Kinde. s. Stiche No. 570—572.

134) Christkind auf dem Kreuze schlafend. s. Stiche No. 573.

135) Johannes der Täufer sitzend. s. Stiche No. 592. Scheint sich nach der Bezeichnung des Stiches im 17. Jahrhundert in England in der Sammlung Arundel befunden zu haben. Ganz verschollen.

136) Johannes der Täufer, als Kind mit dem Lamm. s. Stiche No. 595.

137) Der heil. Sebastian von den Frauen gepflegt. s. Stiche No. 601.

138) Heil. Hieronymus, halb nackt auf der Erde liegend, die Linke auf ein geöffnetes Buch gestützt, in Betrachtung eines über ihm befindlichen Kruzifixes versunken; an seinem Haupte zwei spielende Engel, ein anderer mit ausgebreiteten Flügeln hinter dem Kreuze. Nur durch einen anonymen Stich bekannt. Auf einem Exem-

---

120) Viaggio odeporico della Spagna II. 212.

plar desselben fand Martini die (etwa im 17. Jahrh. geschriebenen) Worte: Opera prima di Antonio Alegri da Coreg. Vielleicht dasselbe Bild wie der heil. Hieronymus in sinnender Betrachtung des Kruzifixes, das sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts in der Sammlung des Malers Niccolò Regnier zu Venedig befunden haben soll? — Scheint verschollen. s. Stiche No. 605.

139—145) Verschiedene Darstellungen der Magdalena, s. Stiche No. 610. 612—15. 616; der Susanna, s. Stiche No. 618. 619, und Köpfe von heil. Frauen. s. Stiche No. 627. 628—629.

146—153) Mythologische Darstellungen, insbesondere Venus und Amor in verschiedenen Situationen, die, mehr oder minder correggesk, für den Stich besonders geeignet erschienen. Von einem dieser Bilder, einer Venus, welche auf einer von zwei Tauben gezogenen Muschel auf dem Meere fährt, heisst es, dass es sich um 1701 in England im Besitze des Grafen Normanby befand (s. Stiche No. 640). S. ferner die Stiche No. 636. 637. 638. 639. 642. 644. 656.

154—159) Weiterhin waren es Darstellungen Amor's und der Amoretten, die man insbesondere unserem Meister beimessen zu müssen glaubte und gerne durch den Stich vervielfältigte: s. No. 657. 665. 666. 667—668. 669. 672.

160—162) Endlich schrieb man dem Meister sogar allegorische Stücke zu, die nicht das Geringste mit ihm gemein haben. s. No. 686. 687. 688.

Das Gleiche ist der Fall mit einigen Bildnissen und genreartigen Darstellungen, welche man ohne Weiteres, durch den Stich vervielfältigt, dem

Künstler beigemessen hat, und die wir hier nicht zählen, da sich die Zahl solcher nach Correggio willkürlich benannten Stiche kaum bestimmen lässt. Vergl. Stiche No. 694. 697—699. 701—705.

V. Skizzen und Studien.

Auch angebliche eigenhändige Entwürfe des Meisters zu seinen Gemälden sind seit Anfang des 17. Jahrhunderts in guter Anzahl aufgetaucht; eine Anzahl davon, welche man verschiedentlich für Originale ausgegeben, sind schon bei den einzelnen Bildern genannt. Von den übrigen genügt es die bekannteren anzuführen, da selbst deren Aechtheit mehr als zweifelhaft ist.

163) Skizze in Oel zu der Kuppel des Doms in Parma. Auf Leinwand. In der Ermitage zu St. Petersburg. Zum Theil verwaschen und durch Restauration entstellt. Von Waagen [120]) für ächt gehalten. Das Bild befand sich früher in der Sammlung des Principe della Pace zu Madrid. s. Stiche No. 56.

164 u. 165) Zwei Studien auf Leinwand, angeblich zur Domkuppel in Parma. Die eine mit mehreren Köpfen und einigen Halbfiguren; die andere mit acht Köpfen und einer Hand, die ein Schwert hält. Ueberlebensgross. In der Nationalgalerie zu London. Beide stammen aus der Galerie Orleans, kamen dann, jede um 100 £., in die Sammlung Angerstein und endlich in die Nationalgalerie. Sie sind nicht von Correggio, son-

---

[120]) Gemäldesammlung der Ermitage etc. S. 58.

dern gute alte Kopien (vielleicht von den Caracci?) und als solche werthvoll.

166) Christus treibt die Käufer und Verkäufer aus dem Tempel. Skizze grau in grau auf Holz. Im Belvedere zu Wien. Geistreich behandelt, aber nicht von Correggio. Auch ist das Bild in dem alten Inventar der Wiener Galerie von Ferd. von Storffer[122]) nur als »nach Coregio« bezeichnet.

167) Kreuzabnahme. Auf Leinwand, welche über Holz gespannt ist. Kleines Bild. Im Museum zu Neapel. Nicht von Correggio.

168) Flucht nach Aegypten. Skizze. In der akademischen Galerie zu Wien. Nicht von Correggio.

169—174) Nach einem Briefe des G. Giordani von Bologna[123]) sind im Besitze des Grafen Ulisse Aldovrandi daselbst 6 Skizzen in Oel auf Papier gemalt, welche dem Meister als Studien zu den Malereien der Domkuppel in Parma beigemessen werden:

Gruppe musizirender Engel.

Ein Engel mit einem Rauchfass.

Zwei Apostel.

Johannes der Täufer, als Entwurf zu einem der Zwickelgemälde.

Der heil Hilarius, ebenso.

Der heil. Bernardo degli Uberti, ebenso.

Die Studien zeigen sämmtlich, mit den Fresken verglichen, Veränderungen, was man für einen weiteren Beweis der Aechtheit annimmt — falls nicht auch hier,

---

[122]) Vergl. dieses Verzeichniss b) No. 7 und Anmerkung 80. dieses Theils.

[123]) Gaetano Giordani, Lettera sopra sei dipinti ad olio del Correggio. Bologna 1865.

wie öfters bei Correggio, eine Täuschung vorliegt. Bestätigungen der Aechtheit von namhaften Malern, welche Pungileoni anführt, können nicht den Ausschlag geben.

175) Studie Johannes des Täufers, von Engeln umgeben, angeblich für die Domkuppel zu Parma;

176) Studie des Evangelisten Johannes von Engeln umgeben;

177) Studie des heil. Benedikt, mit zwei Engeln;

178) andere Studie des heil. Benedikt, mit Engeln; alle drei auf Leinwand, im Museum zu Neapel. Sehr zweifelhaft. Sollte nicht eine dieser Studien, nämlich No. 175, zu den Kopien des Annibale Caracci gehören, welche dieser nach den Malereien in S. Giovanni zu Parma nahm? Wenigstens kommt in dem öfters erwähnten Inventar der Sammlung Farnese eine näher bezeichnete Kopie von »Carazzi« vor, die jener Studie dem Gegenstande wie der Grösse nach entspricht: »ein Gemälde, Johannes der Täufer sehr gross zwischen den Wolken mit dem Kreuze auf der Schulter mit vielen Engeln, von denen einer ein Lamm umfasst«. Vielleicht sind auch die drei anderen Studien aus der Schule des Caracci [124].

---

[124]) Auch die früher erwähnten Kopien nach der Krönung Mariä in der Tribune von S. Giovanni (vergl. dieses Verzeichniss a) No. 3) sind in dem erwähnten Inventar der Farnese angeführt: Sala dov' è la fontana, un quadro gran figura di un Salvatore a sedere sopra le nubi con scetro alla sinistra e di sotto alcune teste di Angeli, del Correggio, copia del Carazzi No. 12; un quadro una gran Madonna con le braccia in croce, sede sopra le nubi fra le quali un Angiolo che le sostiene il manto azzurro del Correggio. Copia del Carazzi No. 12. — Ausserdem sind daselbst noch folgende zwei Kopien angeführt, die sich nicht im Museum zu Neapel befinden: Altro quadro. S. Benedetto con gran barba et un angelo che tiene il pastorale e la mitra, del Correggio copia del Carazzi No. 258. — Un quadro S. Giovanni primo abate con gran barba una testa fra nubi et alla sinistra una gran gamba e mano, del Correggio. Copia del Carazzi No. 258.

179) Kopf eines Knaben. Auf Papier gemalt. In der Galerie Pitti zu Florenz. Angeblich Studie zu einem Gemälde. Wahrscheinlich gute alte Kopie nach einem Kopf in einer der Kuppeln zu Parma.

180) Engelskopf. Ueberlebensgross. Auf Leinwand. Früher in der Galerie zu Modena. Aecht? Das Bild wurde 1859 von dem Herzog Franz V. von Modena, als er Italien verliess, mitgenommen.

181) Engelskopf. Ueberlebensgross. Studie zu dem Engel neben dem heil. Geminian in der Madonna des heil. Sebastian (Dresden)? Auf Papier gemalt. In den Uffizien zu Florenz. Alte Kopie.

182) Zwei Studien von Engelsköpfen auf Papier. In der Galerie Esterházy zu Pest.

183) Skizze zu dem fliehenden Jüngling auf dem Oelberge (s. dieses Verzeichniss a) No. 42). Auf Leinwand. Im 18. Jahrhundert im Besitze eines Engländers Jenkins zu Rom. Verschollen. s. S. 89.

184) Skizze zu einer Geburt Jesu: Das Kind inmitten dreier Engel eingeschlafen, dabei Maria und Joseph den Vorgang betrachtend. Skizze auf Holz. Im Museum zu Neapel. Sehr zweifelhaft.

185 u. 186) Zwei Skizzen von der Verkündigung (vergl. dieses Verzeichniss a) No. 5) und von der Pietà (vergl. a) No. 10). In der städtischen Galerie zu Bergamo. Früher im Besitz des Malers Giuseppe Molteni zu Mailand, dann in der Sammlung Lochis bei Bergamo, von wo sie in die städtische Galerie übergingen. Beide Bilder wurden durch ein Gutachten der Akademie zu Parma vom 19. Januar 1830 für Originalskizzen des Correggio zu jenen Gemälden erklärt; auch der Stecher Toschi

sprach sich für die Aechtheit in einem Briefe an den Grafen Lochis vom 20. Februar 1838 aus. Nichtsdestoweniger haben Beide mit dem Meister nicht das Geringste zu schaffen. Beide sind sehr verwaschen, doch lässt sich noch erkennen, dass sie ohne Charakter und flau in der Behandlung sind; es sind skizzirte Kopien[125]).

187) Studie zu einem der Amoretten auf der Danae. In der Sammlung der Universität zu Tübingen.

188) Skizze zu einer Geburt Christi. Auf Leinwand. In der Sammlung des Grafen Sergei Stroganoff zu St. Petersburg. Nach Waagen[126]) »glücklich erfunden und geistreich in einer warmen Färbung ausgeführt«. Doch scheint die Aechtheit zweifelhaft.

---

[125]) Diese Mittheilung verdanke ich Herrn G. Frizzoni.
[126]) Gemäldesammlung der Ermitage etc. S. 400.

B. Handzeichnungen.

Die Zeichnungen des Meisters sind seit dem 17. Jahrhundert nicht minder gesucht gewesen als seine Gemälde. Allein war schon unter den Bildern, denen man seinen Namen gegeben, eine gute Anzahl unächt: so geht die Menge von Zeichnungen, die man ihm zugeschrieben, während sie höchstens nach correggesken Motiven von Späteren gefertigt waren, geradezu in's Zahllose. Diese falschen Blätter, die sich jetzt noch in fast allen öffentlichen Sammlungen finden, einzeln anzuführen, wäre ganz zwecklos. Originalzeichnungen Correggio's gehören zu den grössten Seltenheiten; zudem ist ihre Aechtheit festzustellen schon deshalb sehr schwierig, weil es an Blättern, die ihm mit urkundlicher Sicherheit zugeschrieben werden könnten, ganz und gar mangelt. So früh schon haben Irrthümer und Fälschungen stattgefunden, dass Mariette, einer der namhaftesten Kenner in derartigen Dingen, behaupten konnte, die Blätter zur Domkuppel, welche Vasari besessen und in seiner Biographie des Meisters erwähnt, seien nicht von Correggio gewesen. So sind wir, ohne sichere Muster und ohne alle Beweismittel, lediglich darauf angewiesen, seine Zeichnungen an der Behandlungsweise, darin wir den Charakter seiner Kunst vollständig wiederfinden, zu erkennen. Ein solches Verfahren behält aber in fast allen Fällen sein Zweifelhaftes um so mehr, als sehr namhafte Meister nach seinen Motiven Studien gezeichnet

haben; wie denn allein auf der Versteigerung der Sammlung Crozat (1741) 18 Zeichnungen des Federigo Zuccaro nach den berühmtesten Gemälden des Meisters unter den Hammer kamen. Waren solche Blätter, wie dies nicht selten der Fall, nun gar in der Manier Correggio's gezeichnet, so galten sie bald für eigenhändige Arbeiten desselben. In wie grossem Massstab dann einzelne Sammler wie namentlich der Pater Resta den Ankauf und die Verbreitung angeblicher Zeichnungen betrieben, haben wir früher gesehen [127].

Uebrigens machen naturgemäss Correggio's Zeichnungen keinen Anspruch darauf, für selbständige Darstellungen, in denen der künstlerische Gedanke vollkommen sich ausspricht, zu gelten, und sie haben insofern, so werthvoll sie auch sein mögen, nicht die Bedeutung, welche z. B. den Dürer'schen Blättern zukommt. Es sind, wie sie für den Zweck des Meisters, der wesentlich Maler war, passten, nur leichte, flüchtig hingeworfene Skizzen, zumeist von Einzelfiguren, als blosse Entwürfe und Hülfsmittel zu den Gemälden. Correggio

---

[127]) Die grosse Sammlung des Pater Resta, von welcher schon in der Anmerkung 37 des ersten Theils die Rede war, bestand in 16 Foliobänden; sie umfasste die verschiedensten Meister und sollte den Fortschritt und den Verfall der Malerei in ihren verschiedenen Epochen darlegen. Welch seltsames Zeug darin dem Correggio beigemessen wurde, erhellt aus dem letzten Blatt des fünften Bandes: Eine Victoria, welche den gerechten Triumph der Lombardei über Toskana versinnlicht; ein solcher Wettstreit kam unserem Meister, auch wenn er die Florentiner kannte, sicher niemals in den Sinn. Die ihm zugeschriebenen Blätter waren in verschiedene Bände vertheilt, im Ganzen weit über hundert; darunter auch verschiedene Entwürfe zu den Kuppeln in Rothstein. Der Bericht über diese Sammlung von Talman ist in der Gazette des Beaux-Arts, 1859, I. 298 f. abgedruckt. Die Mehrzahl dieser Zeichnungen wurde, nachdem sie Lord Somers besessen, Eigenthum des jüngeren Richardson, dessen Vater schon eine sehr angesehene Sammlung von Handzeichnungen italienischer Meister besass. Dieses reiche Kabinet kam im Februar 1747 unter den Hammer; die Versteigerung dauerte 18 Tage. Bekanntlich sind die Blätter desselben, darunter nicht wenige unter dem Namen Correggio's, in die namhaftesten Sammlungen Europa's übergegangen. Man that sich meistens auf dieselben nicht wenig zu gute; und doch war ein guter Bestandtheil derselben jene sehr zweifelhaften »Originalzeichnungen« des Pater Resta.

selber legte offenbar geringen Werth darauf. Vasari, wenn er auch nach den Blättern im eigenen Besitze kein Urtheil haben konnte, meinte sicher nicht unrichtig, dass seine Zeichnungen dem Künstler nicht den Ruf gemacht hätten wie seine Gemälde. Dass aber dennoch solche Blätter, welche die Hand des grossen Meisters vermuthen lassen, in ihrer skizzenhaften Behandlung einen eigenen malerischen Reiz zeigen und daher auch den Sammlern von jeher willkommen gewesen sind, versteht sich von selbst. In allen bedeutenden Sammlungen ist der Meister immer reichlich — natürlich grossen Theils mit sehr zweifelhaften Blättern — vertreten gewesen, (Modena, Gonzaga, Arundel, Bonfiglioli zu Bologna, welche an die Sagredo zu Venedig überging, Pembroke, die beiden Richardson, Crozat und Mariette, Praun, Thomas Lawrence, Joshua Reynolds, John Malcolm, Wilhelm II. v. Holland). Welchen Werth aber noch neuerdings Zeichnungen haben, die ihm mit grösserer Sicherheit zugeschrieben werden, bewies die Versteigerung der Sammlung des Königs Wilhelm von Holland (1850), daraus der bekannte englische Kunsthändler Woodburn eine zu 510 fl. und eine andere zu 1100 fl. erwarb.

I. In Italien hat sich wenig Bemerkenswerthes erhalten, da ein grosser Theil seiner früheren Sammlungen nach England und Frankreich gekommen ist.

Unter den 12 Handzeichnungen in den Uffizien zu Florenz, Studien zu Madonnen, Evangelisten und Heiligen, ist keine, die dem Meister mit einigem Recht beigemessen werden könnte.

Die fünf Blätter in der Galerie zu Modena, Studien zu den Engeln in der Madonna des heil. Georg

(Dresden), der Maria in S. Giovanni zu Parma (?), einem aufschwebenden heil. Johannes, zu zwei Köpfen von Putten und zu einer Bacchantin, sind sämmtlich sehr zweifelhaft.

Ebenso einige Studien in der Ambrosiana zu Mailand, von denen schon Richardson zwei Blätter hervorhebt: Vermälung Josef's und der Maria und Studie zur Nacht.

Im Archiv des konstantinianischen Ordens zu Parma, dem die Kirche der Steccata angehört, befindet sich die Zeichnung eines Altars; Martini meint, es könnte dieser derjenige sein, für den man Correggio's Beihülfe in Anspruch genommen (s. S. 192), und daher die Zeichnung von ihm herrühren (?).

II. Von den 23 Zeichnungen, welche sich im British Museum zu London befinden, sind namentlich hervorzuheben:

Vermälung der heil. Katharina: Jungfrau mit dem Kinde und der knieenden Katharina, in der Luft zwei Engel. Rothstein und Feder. Bez. An°. il Coregio. s. Stiche No. 356 und 357.

Studie zum heil. Johannes mit dem Lamm für die Domkuppel zu Parma. Rothstein. Grosses Blatt, bez. Coregio. s. Stiche No. 70.

Beide Blätter ist Waagen [128]) geneigt für ächt zu halten; doch ist die Bezeichnung jedenfalls später.

Skizze zu einem Theil der Domkuppel. Rothstein, leicht mit der Feder umrissen. s. Stiche No. 69.

---

[128]) Treasures of Art etc. I. 226.

Studie oder erster Entwurf (?) zum Gemälde der Nacht (Dresden). s. Stiche No. 180.

Zwei Studien zu der Madonna des heil. Georg. Feder, lavirt mit Bister (?). s. Stiche No. 248. 249. S. ausserdem unter den Stichen: No. 713. 714. 757. 765. 766. 803.

Das South-Kensington-Museum zu London hat in seiner Sammlung Dyce fünf dem Meister zugeschriebene Blätter, worunter vier angebliche Studien zu seinen Fresken aus dem Kabinet Richardson stammen.

In England ausserdem in der königl. Bibliothek zu Windsor-Castle neun Handzeichnungen, worunter ein angeblicher Entwurf zur schlafenden Venus (Jupiter und Antiope im Louvre), Leichnam Christi von fünf Engeln getragen in schwarzer Kreide und eine Hl. Familie.

In Chatsworth beim Herzog von Devonshire: Zeichnung für ein Altarblatt in Feder und Farben, Skizze des Gott-Vaters mit Engeln in Rothstift und Bister, Mariä Himmelfahrt in Rothstift und drei Studien mit Kindern.

Bei Herrn Wellesley zwei Blätter in Rothstift mit Engelknaben, angeblichen Entwürfen zu einem der Kuppelbilder.

In der Sammlung Russell zu London: zwei Zeichnungen, Madonna mit Kind und ein Engel. Ueber die Aechtheit dieser Blätter habe ich keine näheren Angaben; auch Waagen spricht sich darüber nicht näher aus.

III. Von den 20 Blättern im Louvre zu Paris, welche dem Meister zugeschrieben werden und die zumeist aus den berühmten Sammlungen Crozat und Mariette stammen, sind erwähnenswerth:

Der angeblich erste Entwurf zu dem Martyrium der heil. Placidus und Flavia mit namhaften Veränderungen, Rothstein mit Weiss gehöht.

Erste Skizze zu der aufschwebenden Maria in der Domkuppel (wesentlich anders als in dieser und sehr zweifelhaft), Rothstein, Stiche No. 65.

Entwurf zum Johannes der T. für den einen Zwickel derselben Kuppel; Rothstein, Stiche No. 745.

Apostelfigur für die Kuppel in S. Giovanni, Rothstein, Stiche No. 782.

4 Blätter mit verschiedenen Studien verkürzter Figuren, Rothstein; Stiche No. 785—788.

4 Blätter mit je einem Engelskopf. Stiche No. 804. 812—14.

Eine heil. Familie aus der Sammlung Wilhelm's II. von Holland, 1850 für 300 fl. erworben. s. auch unter den Stichen No. 717. 743. 758. 771 und 772. 774. 775. 778. 780. 781. 791 und 792. 798—800.

IV. Von den 9 Handzeichnungen, welche das Kupferstichkabinet in Berlin zu besitzen behauptet und die sämmtlich ohne Belang sind, erinnert nur eine, Ein aufschwebender Putto, näher an Correggio, und auch diese ist nicht ächt.

V. In der Albertina zu Wien werden ihm 26 Blätter zugeschrieben; grösstentheils späte Arbeiten, deren eine Anzahl nach Figuren seiner Kuppelfresken gezeichnet ist. Nur ein Blatt ist hervorzuheben und macht mehr den Eindruck der Aechtheit. Es ist eine heil. Familie, dabei die heil. Elisabeth und der kleine Johannes, im Grunde ein Engel und rechts Joseph bei der Arbeit;

daneben noch Skizzen zu einer Madonna und auf der Rückseite Studien zu einem heil. Hieronymus. Mit der Feder in Bister skizzirt[129]. s. Stiche No. 716. 725. 739. 742. 747. 748. 750. 754. 756. 760. 768. 770. 776. 784. 795. 807—811.

VI. Unter den im Kupferstichkabinet zu Dresden befindlichen Zeichnungen sind namentlich einige Studien oder Entwürfe zu der Madonna des heil. Georg (in Dresden) hervorzuheben: eine Studie zum ganzen Bild ohne die Kinder (Tusche) und zwei Engel dazu (Rothstein), s. Stiche No. 243. 244—246. Sie scheinen aus der alten Sammlung des Herzogs von Modena zu stammen. Davon ist wol die Studie der beiden Engel Original. Ebenso ein anderer Entwurf von zwei Genien zu den Fresken in S. Paolo (s. Stiche No. 151).

VII. Von den 7 Blättern im Kupferstichkabinet zu München ist nur Eines von Bedeutung, das an die Domkuppel in Parma erinnert: Madonna von Engeln Christus entgegengetragen (Feder mit Bister lavirt); doch ist auch die Aechtheit dieser an sich meisterlichen Zeichnung zweifelhaft. s. Stiche No. 729. 751. 763.

VIII. Zu den beachtenswerthen Blättern in der Sammlung des Grossherzogs von Weimar vergl. die Stiche No. 711. 712. 761. 793. 801.

---

[129]) Diese Mittheilung verdanke ich Herrn Dr. M. Thausing. Vergl. auch Waagen (Kunstdenkmäler in Wien. II. 155. 156), dessen Urtheil hier jedoch, wie öfters, nicht streng und bestimmt genug, zu mild und günstig erscheint.

Von älteren Sammlungen,

welche jetzt als solche nicht mehr bestehen und deren Blätter zum Theil in die genannten Kabinete übergegangen sind, verdienen diejenigen des Sir Thomas Lawrence, welche in den Jahren 1835—1840 verkauft wurde, und Wilhelm's II., König von Holland, welche 1850 unter den Hammer kam, besonderer Erwähnung. Aus der Sammlung Lawrence sind folgende unserem Meister beigemessene Blätter hervorzuheben:

Krönung der Jungfrau, mit Figuren von Engeln; Studie zu der Nische der alten Tribune in S. Giovanni. Rothstein und Feder.

Zwei Studien zur Madonna mit dem Kinde. Rothstein. Bezeichnet. Aus der Sammlung des Grafen Fries.

Studie von zwei Knaben zur Madonna des heil. Georg. Rothstein. Aus der Sammlung von Young Ottley.

Akademische Figur, schlafend, verkürzt. Bezeichnet. Rothstein. Aus der Sammlung des Lord Elgin.

Studie zum Köpf der Maria in der Domkuppel. Kreide, gehöht mit Weiss. Aus der Sammlung des Grafen Bianconi zu Bologna.

Studie zur Maria, ganze Figur, zur Domkuppel. Rothstein, gehöht mit Weiss.

Erster Entwurf zur Nacht in Dresden. Feder und Bister, gehöht mit Weiss. Aus der Sammlung des Earl of Arundel.

Anderer Entwurf zur Nacht, mit wesentlichen Veränderungen. Feder und Bister.

Entwurf zur Madonna des heil. Sebastian in Dresden, mit Veränderungen. Feder und Bister. Aus der Sammlung Wicar.

Entwurf zum Ecce Homo in London, mit Veränderungen. Feder und Bister. Aus der Sammlung des Grafen Fries.
Studie zum Cupido in der Schule des Amor. Rothstein, gehöht mit Weiss. Aus der Sammlung des Grafen Bianconi.
Verschiedene Studien zu den Kuppeln.
Entwurf zur Madonna des heil. Hieronymus. In Rothstein. Aus der Sammlung Jabach.

In der Sammlung Wilhelm's II. von Holland waren 23 dem Meister zugeschriebene Blätter, wovon freilich nur ein kleiner Theil Anspruch auf Aechtheit erheben konnte. Von diesen erwarb der Kunsthändler Woodburn zu London:

Entwurf zur »Nacht« (Dresden) um 510 fl.
Studie zum heil. Johannes um 1100 fl.

In die Sammlung zu Weimar kam:

Studie mit Kindern in verschiedenen Stellungen um 340 fl.

In die Sammlung des Louvre kam:

Heil. Familie um 300 fl.

Von Bedeutung war endlich noch die Sammlung von John Malcolm, welche 1869 in London versteigert wurde [130]. Eine Anzahl namhafter Zeichnungen, deren Aechtheit mit grösserer Bestimmtheit auftrat und die grossentheils zuerst im Kabinet Richardson, dann in der Sammlung Reynolds und in derjenigen des Lawrence gewesen, gingen endlich in die seinige über. Wir nennen davon:

Studie zur Hauptfigur der Maria in der Domkuppel zu Parma. Rothstein, auf blass braunem Papier. Dieses bemerkenswerthe Blatt hatte nach jenen Sammlern und vor Malcolm Wilhelm II. von Holland besessen.

---

[130]) s. J. C. Robinson, Descriptive Catalogue of the Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch Esq. London 1869.

Ein Blatt mit Studien zu einem Evangelisten mit Engeln für eine der Zwickeln der Kuppel in S. Giovanni. Feder und Bister. Auf der Rückseite ein leichter Entwurf zu Putten in Rothstein.

Studie zur Magdalena in der Madonna des heil. Hieronymus. Aus der Sammlung Reynolds.

4 Blätter mit Studien zu Engelknaben, wahrscheinlich zu den Kuppelfresken in Parma.

Ausserdem ein Entwurf zu einer Vermälung der heil. Katharina:

Madonna mit dem Kinde auf einem Throne mit drei Heiligen, darunter die heil. Katharina, welche kniend den Ring an den Finger des Kindes steckt. Rothstein.

C. Topographisches Verzeichniss der erhaltenen Werke.

Auch die angeblichen Bilder sind hier aufgezählt. Wo keine Bemerkung, steht die Aechtheit fest. Die Rückweise beziehen sich auf das vorher gegebene Verzeichniss der Gemälde.

In Parma:

1) Fresken im Dom. s. a) No. 7.
2) Fresken in S. Giovanni. s. a) No. 2 u. No. 4.
3) Fresken in S. Paolo. s. a) No. 1.
4) Verkündigung in S. Annunziata. s. a) No. 5.
5) Reste von Fresken in einem Gelass des Klosters von S. Giovanni. Zweifelhaft. s. b) No. 53.
6) Reste von Fresken in der Abtei Torchiara bei Parma. Zweifelhaft. s. b) No. 54.
7) Krönung der Maria, Fresko. In der Bibliothek. s. a) No. 3a.
8) Madonna della Scala, Fresko. In der Pinakothek. s. a) No. 6.
9) Madonna della Scodella. Ebenda. s. a) No. 13.
10) Madonna des heil. Hieronymus. Ebenda. s. a) No. 14.
11) Martyrium der hh. Placidus u. Flavia. Ebenda. s. a) No. 9.
12) Pietà oder Kreuzabnahme. Ebenda. s. a) No. 10.
13) Kreuztragung. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 28.
14) Bildniss. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 25.

In Rom:

15) Christus in der Glorie. In der Galerie des Vatikan. Nicht von C. s. b) No. 10.

16) Danae. Im Palazzo Borghese. s. a) No. 34.

17) Triumph der Tugend. Im Palazzo Doria Pamfili. s. a) No. 37.

18) Madonna das Kind stillend. Wahrscheinlich noch im Besitz des Fürsten Torlonia. s. a) No. 24.

19) Die Gespielinnen der Leda. Im Palazzo Rospigliosi. Kopie. s. b) No. 74.

In Florenz:

20) Madonna das Christkind anbetend. In den Uffizien. s. a) No. 21.

21) Flucht nach Aegypten mit dem heil. Franziskus. Ebenda. Kopie. s. b) No. 55.

22) Kopf Johannes des Täufers in der Schüssel. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 35.

23) Kinderkopf, Studie. Ebenda. Zweifelhaft. s. b) No. 181.

24) Knabenkopf, Studie. In der Galerie Pitti. Wahrscheinlich Kopie. s. b) No. 179.

In Neapel:

25) Zingarella. Im Museum. s. a) No. 23.

26) Vermälung der heil. Katharina. Ebenda. s. a) No. 20.

27) Madonna mit dem Kinde. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 26.

28) Skizze zu einer Geburt Christi. Ebenda. Sehr zweifelhaft. s. b) No. 184.

29) Skizze zu einer Kreuzabnahme. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 167.

30—33) 4 Studien zu den Kuppelfresken in Parma. Ebenda. Wahrscheinlich alte Kopien. s. b) No. 175—178.

In Modena:

34) Raub des Ganymed. Fresko. In der Galerie. Vielleicht ächt. s. a) No. 38a.

35) Nackter Knabe. Fresko. Ebenda. Vielleicht ächt. s. a) No. 38b.

36) Engelskopf. Studie. Ebenda. Aecht? s. b) No. 180.

37) Madonna mit dem Kinde. Bei Marchese C. Campori. Angeblich. s. b) No. 14.

In Mailand:

38) Madonna mit Heiligen. In der Brera. Wol alte Kopie. s. b) No. 2.

39) Madonna mit dem Kinde und dem heil. Täufer. In der Ambrosiana. Zweifelhaft. s. b) No. 3.

40) Bildniss. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 47.

41) Madonna mit den Schutzheiligen von Parma. Beim Herzog Melzi. Angeblich. s. b) No. 9.

In Bergamo:

42) Kopf eines Alten. In der Galerie. Nicht von C. s. b) No. 51.

43) Kopf einer todten Frau. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 52.

44 und 45) Skizzen zur Verkündigung und zur Pietà. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 185 und 186.

In Turin:

46) Angesicht Christi. In der Galerie. Nicht von C. s. b) No. 33.

In Bologna:

47) Heil. Johannes. Bei G. G. Bianconi. Sehr zweifelhaft. s. b) No. 11.

48) Madonna mit dem Kinde. Bei G. B. Bianconi. Angeblich. s. b) No. 13.

49—54) 6 Studien zu den Kuppelbildern in Parma. Bei Graf Aldovrandi. Angeblich. s. b) No. 169—174.

In Mantua:

55) Madonna mit dem Kinde und dem kl. Täufer. Bei den Erben von Aless. Nievo. Schwerlich von C. s. b) No. 1.

In Madrid:

56) Noli me tangere. Im Museum. Nicht unzweifelhaft. s. a) No. 39.

57) Madonna mit dem Kinde und dem kl. Täufer. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 19.

58) Pietà. Ebenda. Kopie. s. b) No. 64.

59) Martyrium der hh. Placidus und Flavia. Ebenda. Kopie. s. b) No. 72.

In Paris:

60) Vermälung der heil. Katharina. Im Louvre. s. a) No. 19.

61) Jupiter und Antiope. Ebenda. s. a) No. 29.

62) Triumph der Tugend. Ebenda. s. a) No. 35.

63) Das Laster und die Leidenschaften. Ebenda. s. a) No. 36.

In den Vorrathskammern des Louvre sollen sich noch befinden: Heil. Familie, auf der der kl. Johannes dem Christkinde das Kreuz reicht; Skizze zu der Madonna des heil. Hieronymus in Parma; Ein sich kasteiender Hieronymus. Vergl. auch das Verzeichniss der älteren Sammlungen.

64) Der fliehende Jüngling auf dem Oelberge. Bei Herrn Des Foyes. Kopie? s. a) No. 67.

In England:

65) Madonna della Cesta. In der Nationalgalerie zu London. s. a) No. 22.

66) Ecce Homo. Ebenda. Nicht unzweifelhaft. s. a) No. 40.

67) Schule des Amor. Ebenda. s. a) No. 30.

68 und 69) Zwei Studien zur Domkuppel in Parma. Ebenda. Kopien. s. b) No. 164 und 165.

70 und 71) Zwei Fragmente von Fresken aus der Tribune in S. Giovanni zu Parma. Bei Lord Ward in London. s. a) No. 3b und c.

72) Büssende Magdalena. Ebenda. Kopie. s. b) No. 71.

73) Christus am Oelberg. In Apsleyhouse zu London. s. a) No. 27.

74) Madonna das Kind küssend. Bei Lord Carlisle in London. Angeblich. s. b) No. 17.

75) Heil. Johannes. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 34.

76) Bildniss. In Hampton Court bei London. Nicht von C. s. b) No. 46.

77) Madonna della Cesta. Bei Lord Ellesmere zu London. Kopie. s. b) No. 62.

78) Bildniss. In der Sammlung Hope zu London. Nicht von C. s. b) No. 49.

79) Der fliehende Jüngling auf dem Oelberge. Bei Herrn Sikes zu London. Kopie? s. b) No. 68.

80) Heil. Martha mit drei anderen Heiligen. Bei Lord Ashburton in London. Kopie. s. b) No. 69.

81) Das Wirthshausschild. In Staffordhouse. Zweifelhaft. s. b) No. 4.

82) Madonnna mit dem Kind und heil. Joseph. Auf Petworth. Zweifelhaft. s. b) No. 18.

83) Christkind mit der heil. Katharina. Auf Brocklesby. Nicht von C. s. b) No. 27.

84) Ecce Homo. Auf Panshanger. Schwerlich ächt. s. b) No. 30.

85) Venus den Amor entwaffnend. In Longford Castle. Nicht von C. s. b) No. 40.

86) Sturz Phaeton's. Auf Corsham Court. Nicht von C. s. b) No. 44.

87) Allegorie. Auf Beechword. Wahrscheinlich Kopie. s. b) No. 77.

88) Madonna mit dem Kinde und dem kl. Täufer. Auf Somerley. Nicht von C. s. b) No. 16.

89) Madonna mit dem Kinde und dem kl. Täufer. Zweifelhaft. Gegenwärtig wo? s. b) No. 12.

90) Noli me tangere. Kopie. Gegenwärtig wo? s. b) No. 63.

In St. Petersburg:

91) Madonna das Kind stillend. In der Ermitage. s. a) No. 26.

92) Vermälung der heil. Katharina. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 8.

93) Apollo und Marsyas. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 38.

94) Bildniss. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 48.

95) Skizze zur Domkuppel. Ebenda. Vielleicht ächt. s. b) No. 163.

96) Die das Kind anbetende Madonna. In der Galerie Leuchtenberg. Kopie. s. b) No. 61.

97) Christus am Kreuz. Beim Grafen Paul Stroganoff. Zweifelhaft. s. b) No. 6.

98) Skizze zu einer Geburt Christi. Beim Grafen Sergei Stroganoff. Zweifelhaft. s. b) No. 188.

In Wien:

99) Ganymed. Im Belvedere. s. a) No. 31.

100) Jo. Ebenda. s. a) No. 32.

101) Christus mit der Dornenkrone. Ebenda. Zweifelhaft. s. b) No. 7.

102) Christus im Tempel. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 166.

103) Madonna mit dem Kinde. Ebenda. Kopie. s. b) No. 58.

104) Heil. Sebastian. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 36.

105) Flucht nach Aegypten. Skizze. In der Akademie. Nicht von C. s. b) No. 168.

106) Venus mit Amoretten. In der Galerie Liechtenstein. Nicht von C. s. b) No. 39.

107) Madonna mit dem Kinde. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 23.

108) Christus das Kreuz tragend. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 29.

109) Madonna mit dem Kinde. In der Sammlung Harrach. Nicht von C. s. b) No. 24.

In Pest:

110) Madonna das Kind stillend. In der Galerie Esterházy. s. a) No. 25.

111) Correggio's Selbstbildniss. Ebenda. Nicht von C. s. b) No. 50.

112) Zwei Studien von Engelsköpfen. Ebenda. Alte Kopien. s. b) No. 182.

In Krain:

113) Madonna mit dem Kinde. Beim Grafen Gallenberg. Zweifelhaft. s. b) No. 20.

In Berlin:

114) Leda. In der Galerie. s. a) No. 33.

115) Angesicht Christi. Ebenda nicht von C. s. b) No. 32.

116) Jo. Ebenda. Kopie. s. b) No. 73.

Im Schloss Sanssouci bei Potsdam:

117) Madonna mit dem Kinde und dem heil. Antonius. Nicht von C. s. b) No. 15.

Daselbst noch andere dem C. ohne Grund zugeschriebene Bilder; vergl. das Verzeichniss der älteren Sammlungen.

In Dresden (Galerie):

118) Madonna des heil. Franziskus. s. a) No. 8.

119) Die Nacht. s. a) No. 11.

120) Madonna des heil. Sebastian. s. a) No. 12.

121) Madonna des heil. Georg. s. a) No. 15.

122) Büssende Magdalena. s. a) No. 28.

123) Bildniss des Arztes. Nicht von C. s. b) No. 5.

In München (Pinakothek):

124) Madonna mit Heiligen. Nicht von C. s. b) No. 21.

125) Madonna mit Heiligen und Donator. Nicht von C. s. b) No. 22.

126) Ecce Homo. Nicht von C. s. b) No. 31.

127) Faunskopf. Nicht von C. s. b) No. 42.

128) Kleiner Faun. Nicht von C. s. b) No. 43.

129) Engelskopf. In Fresko auf Kalk gemalt. Zweifelhaft. s. b) No. 37 *).

---

*) Nachtrag. Bei Herrn Dr. Gaedertz in Lübeck das Bild eines nackten Knaben, angeblich Original, das auch Rumohr für ächt gehalten haben soll. Ich habe das Bild nicht gesehen.

D. Verzeichniss von Werken des Meisters in älteren berühmten Sammlungen.

Auch Kopien sind unter diesen angeführt, da später solche oft für Originale ausgegeben wurden.

I. Inventar der Kunstwerke im Besitze der Isabella von Este Marchesa von Mantua, aufgestellt um die Mitte des 16. Jahrhunderts:

Zwei Gemälde von der Hand des Antonio da Coregio (sic): Geschichte des Apollo und Marsyas (alte falsche Bezeichnung für Das Laster), s. a) No. 36; Die Tugenden, welche ein Kind unterrichten die Zeit zu messen. s. a) No. 35.

II. Inventar der Kunstgegenstände der Herzöge von Mantua, aufgestellt im Jahre 1627 [131].

Venus und Merkur, welcher ein Kind lesen lehrt, geschätzt auf 100 Scudi = 600 Lire. s. a) No. 30. — Ecce Homo, Halbfigur, geschätzt auf 120 Lire, scheint verschollen; denn keine der jetzt noch vorhandenen angeblichen Darstellungen scheint dieses Bild zu sein. — Heil. Hieronymus in Betrachtung mit einem Todtenkopf, geschätzt auf 240 Lire, verschollen. — Venus mit schlafendem Cupido und einem Satyr, geschätzt auf

---

[131]) s. die Anmerkung 39 des zweiten Theils.

150 Scudi = 900 Lire, ohne Namen des Meisters, s. a) No. 29.

III. Inventar der Guardaroba des Fürsten Ranuccio Farnese (Archiv von Parma) vom Jahre 1587:

Bildniss der Madonna im Kleid einer Zigeunerin. Es ist dies Die Zingarella, s. a) No. 24.

IV. Inventar der Gemälde, welche sich um 1680 in dem Palazzo del Giardino in Parma befanden; dieser Palast ist der farnesische, vor dem öffentlichen Garten. Die besten Stücke dieser Sammlung wurden nach Neapel gebracht (jetzt grösstentheils in der Galerie daselbst), als der Infant Don Carlos im Jahre 1734 die herzogliche Würde von Parma mit der königlichen von Neapel vertauschte [132].

Kleine Vermälung der heil. Katharina; das noch in Neapel befindliche Original, s. a) No. 20. — Magdalena in der Grotte, wie das Dresdener Bild angeblich Original, doch kann es nicht jenes Bild sein, das sich im Besitze der Herzoge von Modena befand. — Madonna genannt la Zingarella; das noch in Neapel befindliche Original, s. a) No. 23. — Madonna schlafend, ihr Angesicht an das Kind gelehnt; dieses mit gekreuzten Armen und einem Buch in der Hand zu ihr aufschauend; angeblich Original; s. b) No. 26. — Der todte Heiland auf weissem Tuch liegend mit den drei Marien, dem heil. Johannes und vier anderen Figuren. Angeblich Original. Eine solche Komposition des Meisters jetzt unbekannt; vielleicht veränderte Kopie von Der Kreuz-

---

132) s. Campori, Raccolta di Cataloghi S. 205—307; vergl. damit Pungileoni II. 139—142.

abnahme in Parma? s. a) No. 10. — Heil. Joseph, ganze Figur, gelb und roth gekleidet, mit der Linken sich auf einen Stock stützend, bez. Die VI julii; angeblich Original, verschollen; s. b) No. 107. — Ein Alter, ganze Figur, wol der heil. Joachim, mit einer Mütze in der Rechten, gez. MDXXVIIII; angeblich Original, verschollen; s. b) No. 108. — Selbstbildniss und angebliches Bildniss seiner Gattin, s. b) No. 113 und 114. — Landschaft mit Figuren, deren eine liegt, und auf deren Bein eine andere, weibliche, zur Rechten beide Arme hält; weiter zurück zwei Figuren mit einem Hund. Erste Manier des Meisters; unbekannt. — Kopie der Zingarella von Annibale Caracci. — Kopie der Madonna des heil. Hieronymus, von demselben. — Kopie der schlafenden Venus (Jupiter und Antiope) von einem der Caracci. — Vermälung der heil. Katharina. Kopie. — Kopien der Caracci nach Figuren in den Kuppeln zu Parma; zum Theil jetzt noch im Museum zu Neapel. — Kopie der Madonna des heil. Sebastian von Fed. Gatti. — Kopie der Verkündigung, wahrscheinlich des Freskobildes in der Kirche S. Annunziazione von einem der Caracci. — Kopie des Ecce Homo von einem Ungenannten. — Kopie der schlafenden Venus (Jupiter und Antiope) von Mauro Oddi. — Kopie der Zingarella von Gatti. — Eine andere von Fr. M. Retti.

V. Inventar der Gemälde des Kardinals Alessandro d'Este vom Jahre 1624:

Kopien von Christus im Garten von Gethsemane und der Geburt Christi (wahrscheinlich der Nacht). — Kleines Bild der Madonna mit dem heil. Joseph. — Madonnenbild auf Holz.

VI. Inventar der Gemälde im Palaste des Herzogs von Savoyen in Turin vom Jahre 1632:

Büssende Magdalena (überhöhtes Format). — Kleine Madonna mit einem »Frate camisotto« (Benediktiner?).

VII. Inventar der Sammlung des Bischofs P. Coccapani zu Reggio, etwa vom Jahre 1640. Die Sammlung enthielt allem Anschein nach fast nur Kopien des Meisters, die für Originale ausgegeben wurden:

Naekter Christus mit S. Giovanni und anderen kleinen Figuren. — Kopf des enthaupteten Johannes (vielleicht das angebliche Bild in den Uffizien?) — Vermälung der heil. Katharina (wol Kopie). — Christus im Garten von Gethsemane (wol Kopie). — Die Zingarella (wol Kopie). — Das sehr schöne Bildniss des Correggio. — Kopie eines Engels, der in der Hand einen Speer hält, von Annibale Caracci. vergl. b) No. 106.

VIII. Inventar der Gemälde des Hauses Boscoli in Parma vom Jahre 1690. Die Sammlung kam grösstentheils in den Besitz der Familie Sanvitale daselbst:

Bild auf Holz »in der ersten Manier des Antonio da Correggio«: Madonna das Kind auf die Schultern des heil. Christoph setzend, auf der anderen Seite der heil. Michael mit Speer und Waage, und »zu Füssen des Bildes« der kleine Johannes der Täufer kniend. Vergl. b) No. 89. — Kopien der Kreuzabnahme und des Martyrium's von Schidone. — Kopie der Madonna della Cesta (»Cavagnola«) von Girolamo Mazzola. — s. auch b) No. 91.

IX. Inventar der Sammlungen der Gonzaga von Novellara (aus dem 18. Jahrhundert):

Sitzende Venus mit dem sie küssenden Amor. —

Ein heil. Johannes, stehend vergl. b) No. 11. — Magdalena mit dem Kruzifix in der Hand. — Heil. Christoph mit dem Christkind auf den Schultern. — Madonna mit dem Kinde, dem heil. Joseph und heil. Johannes. — Christus am Oelberg mit dem Engel, welcher den Kelch hält. — Schlafende Venus mit einem Amor in den Armen. — Ein Traum (Sogno); offenbar Darstellung der Jo und Kopie. — Sämmtliche Bilder scheinen verdächtig und (das des heil. Johannes ausgenommen) jetzt verschollen.

X. Katalog der Sammlung König Karl's I. von England[133]:

Johannes der Täufer stehend; jetzt in Windsor Castle und nach Waagen ein Parmigianino. — Johannes der Täufer sitzend mit dem Kreuz in der Hand. Aus der Mantuaner Sammlung; »soll von Correggio sein.« — Schule des Amor, s. a) No. 30. — Schlafende Venus mit Cupido und Satyr. s. a) No. 29. — Strafe des Marsyas, dieselbe Bezeichnung wie in der Mantuaner Sammlung für Das Laster, s. a) No. 36. — Triumph der Tugend, s. a) No. 35. — Grosse Landschaft mit tanzenden Schäfern und einem Esel, verschollen. — Vermälung der heil. Katharina, in der Landschaft Martyrium des heil. Sebastian, wahrscheinlich Kopie nach a) No. 19. — Maria Magdalena stehend und aufwärts blickend, verschollen[134].

---

133) S. das Verzeichniss dieser Sammlung bei Waagen, Treasures of Art etc. II. 468. — Auf welche Weise Karl I. zu einigen seiner Correggio's gelangte, haben wir bei a) No. 29 gesehen.

134) Nach dem Tode des Königs wurde die Sammlung von Cromwell und dem Parlamente zum Verkauf ausgeboten; 1649 kam die erste Partie unter den Hammer. Im Jahre 1650 wurde dann die zweite Partie in Sommerset

In der Sammlung welche Karl II. von England auf's Neue anlegte, befanden sich 6 oder 8 angebliche Correggio, welche bei dem Brande des Palastes von Whitehall zu London 1697 mit 730 anderen Bildern zu Grunde gingen. Doch wird mit Recht angenommen, dass sich wenig Meisterwerke darunter befanden, und von den Correggio's war vermuthlich kein einziger ächt[135].

XI. Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer, um 1621 aufgestellt, unter dem Namen: »Verzeichnüss derjenigen Sachen so auff dem Königlichen Prager Schloss, In der Römischen Kayserlichen Mayestät Schatz- und Kunst-Cammer befunden worden, Wie volgett«[136].

Ein Fendrich, von Corregio (?). Nicht zu ermitteln was damit gemeint sein soll; vielleicht der Engel mit der Lanze b) No. 106? — Des Corregio Conterfeet, seine eigene Handt. — Ein geharnischter Mann mit einem Schwerdt. — Die Danae mit dem guldenen Regen, ein schönes stuckh. s. a) No. 34. — Leeda mit vielen Weibern im Baad, ein fürnemes stück. s. a) No. 35. — Zween Menner in einem fürnemen Stücklein.

---

ausgestellt; in ihr waren nach einem Briefe von Croullé an Mazarin vom 23. Mai 1650: Deux satyres écorchés de Corrège, estimés chacun 1000 shillings; Un Mercure qui montre à lire à Coupidon, 800 sh.; Une Vierge, Christ et St. Jean, 50 sh. — Unter den beiden »Satyres écorchés« waren vermuthlich — freilich seltsam genug — Das Laster und Die Tugend gemeint; das erstere mochte als Der geschundene Marsyas, ähnlich wie im Inventar, bezeichnet sein, das zweite als dessen Gegenstück: und so wurden aus den allegorischen Darstellungen zwei geschundene Satyre. — Die Maria mit dem Kinde und dem heil. Johannes galt offenbar, wie aus der niedrigen Schätzung hervorgeht, für unächt; in dem von Waagen mitgetheilten Inventar findet sie sich nicht.

135) Zwei Gemälde von Correggio sollen in der schönen Sammlung gewesen sein, welche der Vater des George Villers Ducke of Buckingham besass. Als dieser 1648 in die Verbannung gehen musste, kam die Sammlung nach Antwerpen zum Verkauf.

136) s. Perger in den Berichten u. s. f. VII. 104—113.

Was aus dem grössten Theile dieser Sammlung wurde, erhellt aus der Geschichte der folgenden, der Galerie der Christine von Schweden[137].

XII. Katalog der Gemälde im Besitz der Königin Christine von Schweden. Die reiche Sammlung dieser Königin sowie ihre Schicksale, überhaupt von Interesse, sind durch die verschiedenen ächten und angeblichen Correggio's, welche sie enthielt, noch von besonderer Bedeutung. Den Hauptstock derselben bildete jene Kriegsbeute aus dem Schatze Rudolf's II., welche insbesondere nach der Einnahme Prag's im Jahre 1648 gemacht wurde. Sofort nach der Einnahme des Schlosses wurde der Schatzmeister Miseron als der oberste Aufseher der Kunstschätze unter Androhung der Tortur gezwungen, die Schlüssel sowie die Inventarien der Schatz- und Kunstkammer herauszugeben[138]. Hier waren die Kunstwerke, an denen die Kaiser seit Rudolf II. bis Ferdinand III. gesammelt hatten, in vier grossen Gewölben aufbewahrt, ausserdem in dem spanischen und neuen Saale, in der Rüstkammer u. s. f., bis in des Kaisers eigenes »Schreibstübl.« Die von den Schweden bald eingepackten und fortgeführten Schätze blieben im

---

137) Falsch ist, wie sich schon früher ergeben hat, eine Annahme, die früher allgemeine Geltung hatte und, zwar längst durch die Thatsachen widerlegt, doch auch noch in neueren Schriften sich findet: dass nämlich der Kaiserliche General Colalto bei der Einnahme Mantua's im Jahre 1630 dort die Gemälde Correggio's, welche nach Prag gekommen, erbeutet habe. Schon seit längerer Zeit befanden sie sich damals in Prag und Wien; Rudolf II. hatte sie auf dem Wege des Kaufs und der Verhandlungen erworben. — Vor der Einnahme Prag's befanden sich in dem Schloss nicht weniger als 844 Gemälde.

138) Schon am 30. Juli, nachdem am 26. Schloss und Kleinseite genommen worden, schrieb der Feldmarschall Königsmark an den schwedischen Legaten Johann Oxenstierna: »Die Kunst ist strackss anfänglich aufgebrochen undt viele Sachen herausz genommen worden.«

Winter von 1648 auf 49 in der mecklenburgischen Festung Donitz an der Ostsee liegen; allein am 7/17. April 1649 drang die Königin auf Uebersendung der Kisten, »sintemalen . . . die See . . . vermuthlich bald rein und offen sein wird.« Die Gegenstände wurden dann in Stockholm aufgestellt, und ein davon 1652 gefertigtes Inventar durch den »Aufseher der Medaillen und der Malereien der Königin« Raphael Trichet du Fresne 1653 auf's Neue durchgesehen. Was von jenen Märchen zu halten ist, welche zu Stockholm die kostbarsten Bilder an Stallfenster sich verirren oder sonst verkommen lassen, haben wir früher schon gesehen[139]. Das Verzeichniss der Gemälde in jenem Inventar umfasst 517 Nummern, darunter 427, welche aus Prag kamen. Dasselbe, handschriftlich in der königlichen Bibliothek zu Stockholm, noch erhalten, heisst »Inventaire des raretez qui sont dans le cabinet des antiquitez de la serenissime reine de Suède. Fait l'an 1652«; folgende Nummern des-

---

[139]) Auch dass Christine nicht gleich einer nordischen »Barbarin«, wie man früher behauptete, mit Kunstwerken umging, sondern sie wol zu schätzen wusste, ist früher schon bemerkt. — Von dem Reichthum ihrer Sammlungen gibt die Eintheilung des Inventars von 1652 eine Vorstellung: I. Les statues de bronzes. II. Les statues de marbre. III. Les Médailles. IV. Les raretez d'ivoire. V. Les raretez d'ambre. VI. Les raretez de coral. VII. Les raretez de rocailles (Perlmutter, Muscheln u. s. f.). VIII. Les vases de porcelaine. IX. Les raretez des Indes. X. Les Cabinets (Kleine Kunstmöbel aus Ebenholz eingelegt mit Elfenbein, Silber, Edelsteinen, Gemälden u. s. f.). XI. Les horloges. XII. De Globes. XIII. Les Miroirs. XIV. Les raretez de Cristal (Bergkrystall). XV. Les Rochers (Künstliche Felsen mit silbernen Figuren, Korallenästen und dergl.). XVI. Les pierres precieuses et les ouvrages de pierrerie (darunter 34 geschnittene Steine aus Prag). XVII. Les Instrumens mathematiques. XVIII. Diverses Sortes de Cornes (Kostbar gearbeitete Jagdhörner). XIX. Les tables (mit Mosaik aus edlen Steinen, Elfenbeinschnitzereien etc.). XX. Les Rondaches (wahrscheinlich kostbare Schilder und runde Platten aus getriebenem oder ziselirtem Metall). XXI. Diverses pieces de bois. XXII. Un meslange de diverses pieces. XXIII. Les tableaux en Sculpture, en taille, en relief. XXIV. Les tableaux. XXV. Les Pourtraits. s. B. Dudík, Forschungen in Schweden für Mährens Geschichte. Brünn 1852. SS. 52. 95 f.

selben beziehen sich unzweifelhaft auf Bilder von oder nach Correggio:

No. 81. Un grand tableau, ou est representé une femme, un Cupidon, deux petits garçons qui eprouvent de l'or. s. a) No. 34. — No. 82. Un grand tableau avec plusieurs femmes, dont l'une tient un cigne entre les bras. s. a) No. 33. — No. 87. Un grand tableau, ou est peint Mercure, Venus et un Cupidon. s. b) No. 75. — No. 90. Un grand tableau, ou est peint une femme nue, et une main qui sestendant des nuages l'empoigne. s. b) No. 73.

Ob sich in diesem Inventar noch andere Werke des Meisters finden, ist daraus nicht zu ermitteln, da nirgends die Namen der Maler angegeben sind und die Beschreibung der Gemälde meistens sehr ungenau ist[140]. Doch wird berichtet, dass in der Sammlung, so lange sie sich noch in Stockholm befand, schon zehn Gemälde des Correggio waren. Zu denselben soll die Königin noch ihren eigenen Erwerb aus den Galerien Karl's I. von England und Mazarin's gefügt haben; doch waren schwerlich Bilder darunter, die den Namen Correggio's trugen.

Als Christine am 6. Juni 1654 die Krone niedergelegt hatte und nach Rom aufbrach, nahm sie den grössten Theil ihrer Kunstsammlung mit sich, darunter auch alle Gemälde von Bedeutung. Unterwegs soll sie,

---

140) Ueber ein weiteres Bild No. 78: Un petit tableau, ou est peint une femme avec un cigne et des petits garçons pres ses pieds«, das für die Leda des Meisters gehalten worden, s. Anmerkung 56 dieses Theils. — Ein Bild No. 96: Un grand tableau ou est peint un homme romain et une femme endormie, avec un Cupidon aupres d'elle, könnte vielleicht die Kopie nach der schlafenden Venus (Antiope) sein, welche wahrscheinlich Rubens für Rudolf II. genommen hatte (s. S. 391).

manchmal in Geldverlegenheit — sie war es eigentlich immer —, das eine und andere losgeschlagen, doch dann wieder ihre Galerie in Italien ansehnlich (?) vermehrt haben. Zu Rom wurde sie in ihrem Palaste Riario (später Corsini) aufgestellt, und für so kostbar erachtet, dass damals Innocenz XI., wie Arckenholtz berichtet[141]), der Königin bloss für die Bilder in dem Audienzsaale die Summe von 60,000 Scudi bot, doch verweigerte sie den Verkauf. Nach ihrem Tode (19. April 1689) ging die ganze Sammlung an den von ihr eingesetzten Universalerben über, an den Kardinal Dezio Azzolino, und von diesem, der schon zwei Jahre darauf starb, an dessen Neffen Pompeo Azzolino. Pompeo verkaufte im Jahre 1701 die »Medaillen, Statuen, Gemälde und andere Seltenheiten«, also wol die ganze Sammlung, für 153,000 Scudi (was man als einen sehr niedrigen Preis ansah) an Don Livio Odescalchi, den Neffen Innocenz XI. Dieser hinterliess sie wiederum seinem Neffen, dem Herzog von Bracciano, Odescalchi Erba. In dessen Palast (Bracciano) zu Rom aufgestellt, enthielt sie nach Richardson, der sie aus eigener Anschauung genau kannte, folgende dem Correggio zugeschriebenen Gemälde:

1) Leda. — 2) Danae. — 3) Jo. — 4) Schule des Amor. — 5) Der bogenschnitzende Cupido[142]). —

---

[141]) Mémoires concernant Christine Reine de Suède. Amsterdam et Leipzig. 1751. Vergl. II. 319 f. 326. — Die Geschichte der Sammlung und ihrer einzelnen Bilder wird auch in den Quellenschriften (ausser Arckenholtz, Dudík und Geffroy) nicht gleichmässig erzählt; ich habe mich bemüht den richtigen Sachverhalt überall herzustellen.

[142]) Er ist auch in dem schwedischen Inventar von 1652 verzeichnet: No. 89: Un cupidon est à faire son arc. — Wie früher bemerkt, ist das Bild von Parmigianino. Es scheint, dem Inventar nach zu schliessen, dass in Schweden die Bilder nicht bezeichnet waren; hatte man von Prag kein

6) Bildniss des Herzogs Valentino (Cesare Borgia). — 7) Der Maulthiertreiber. — 8) Madonna mit Kind und de heil. Joseph, nicht näher bezeichnet. — 9) Noli me tangere. — 10) Magdalena.

Auch in der alten Beschreibung der Galerie Orleans werden diese 10 Bilder als aus der schwedischen Sammlung stammend bezeichnet; nur nennt sie noch ausserdem zwei Studien. Es waren wol die zehn Gemälde, welche Christine als Werke Correggio's schon früher besass[143]. Für die Rückweise auf unser Verzeichniss siehe die folgende Sammlung.

XIII. Galerie Orleans im Palais Royal zu Paris. Ihren eigentlichen Werth erhielt sie durch den Ankauf von 57 Gemälden aus der Sammlung der Königin von Schweden, welche der Regent Philipp von Orleans vom Herzoge Bracciano im Jahre 1722 um 90,000 Scudi kaufte.

Verzeichniss mitgenommen, so kannte man wol zuerst die Mehrzahl der Meister nicht. Seb. Bourdon mag dann Namen angegeben haben; doch hat wol erst, als die Sammlung in Rom war, die vollständige Bezeichnung stattgefunden. Was Correggio anlangt, so hatte man, wie wir gesehen, wenigstens für einige der ihm zugeschriebenen Bilder das Richtige getroffen. Die Gemälde, welche dann in die Galerie Orleans übergingen, behielten ihre Namen bei.

143) Nach anderer Nachricht waren in dem Nachlass der Königin folgende dem Correggio zugeschriebenen Gemälde:

1) Bildniss eines Mannes mit den Händen im Gürtel. — 2) Danae. — 3) Jo. — 4) Leda. — 5) Schule des Amor. — 6) Bildniss des Herzogs Valentino. — 7) Noli me tangere. — 8) Ein Blatt Studien zu den Kuppeln. — 9) Zingarella mit mehreren Engeln im Palmbaume. — 10) Der Maulthiertreiber. — 11) Kopie der Madonna des heil. Hieronymus von einem der Caracci. — 12) Christkind auf einem blauen Tuche liegend, unter diesem ein weisser Stoff, hoch $^3/_4$ Palmi, breit $1^1/_4$; von der Königin dem König von Frankreich testamentarisch hinterlassen; verschollen. — 13) Büssende Magdalena, betend. Hier fehlen No. 5 u. No. 8 des obigen Verzeichnisses; vielleicht dass man sie nicht für Werke Correggio's hielt. Dagegen sind hinzugefügt: No. 1, 9, 10 und 12. No. 9 und 11 wurden wol später als Kopien von den angeblich ächten Werken getrennt; was aus No. 1 geworden, ist nicht ersichtlich (ohne Zweifel unächt).

Folgende Werke wurden unserem Meister beigemessen[144]:

1) La Vierge au Panier, Kopie. s. b) No. 62. — 2) Heil. Familie. s. b) No. 90. — 3) Magdalena. s. b) No. 97. — 4) Noli me tangere. s. b) No. 63. — 5) Jo. s. b) No. 75. — 6) Leda. s. a) No. 33. — 7) Danae. s. a) No. 34. — 8) Schule des Amor. s. b) No. 75. — 9) Bogenschnitzender Amor. — 10) Der Maulthiertreiber. s. b) No. 4. — 11) Bildniss des Cesare Borgia (Herzogs Valentino). s. b) No. 49. — 12) Bildniss des Rothen. s. b) No. 117. — 13) und 14) Zwei Studien. s. b) No. 164 u. 165. — Nach dem Kataloge kamen wie bemerkt diese sämmtlichen Bilder, No. 1 und 12 ausgenommen, aus der Galerie der Christine von Schweden.

Jene Sammlung, nachdem noch reichlich vermehrt, blieb im Besitze der Orleans bis 1790; in diesem Jahre verkaufte sie der Herzog Philipp von Orleans, genannt Egalité. Ein Bankier von Brüssel, Namens Walkers oder Walkners, kaufte die Bilder der italienischen und französischen Schule, in der Zahl von 295, für 750,000 Livres, um sie wenige Tage darauf einem Laborde de Mereville, der sie Frankreich erhalten wollte, für 900,000 L. zu überlassen. Allein dieser sah sich durch die Revolution genöthigt sie seinerseits loszuschlagen; er brachte sie nach London und verkaufte sie daselbst an das Haus Jeremiah Harmann um 40,000 £. Von diesem Hause erwarben sie im Jahre 1798 die Duke of Bridgewater, Earl of Carlisle und Earl of Gower um

144) Dubois de Saint-Gelais, Description des Tableaux du Palais Royal. Paris 1737.

43,000 £. Einen Theil derselben behielten Letztere für sich, die übrigen verkauften sie zu ansehnlichen Preise. Wo die verschiedenen Correggio's hingekommen, ist bei den einzelnen Bildern erzählt[145].

XIV. Im Besitz des Königs von Frankreich befanden sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts folgende dem Correggio beigemessene Werke[146]:

1) Jupiter und Antiope (Schlafende Antiope). s. a) No. 29 — 2) Jungfrau mit Kind, Joseph und Johannes. Auf Holz, kleine Figuren; Johannes reicht dem Christkinde ein Kreuz dar. War so beschädigt, dass der Meister kaum noch zu erkennen war; doch sicher überhaupt nicht von ihm. — 3) Heil. Hieronymus; auf Holz, kleine Figur. Schon Lepicié fand den Heiligen in Zeichnung und Komposition sehr schwach. Der Heilige kasteit sich in Betrachtung des Kreuzes. — 4) Satyr bei einem nackten schlafenden Weib (vielleicht Kopie von Jupiter und Antiope?). — 6) Angebliche Skizze der Madonna des heil. Hieronymus; verkleinerte Kopie. — 7) Ecce Homo. s. b) No. 96. — 8) Der sinnliche Mensch. s. a) No. 36. — 9) Die siegreiche Tugend. s. a) No. 37. — 10) Vermälung der heil. Katharina. s. a) No. 19.

XV. In der königl. Bildergalerie zu Sanssouci in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts[147]:

---

145) Die Geschichte der Sammlung findet sich bei Waagen, Treasures of Art etc. I. 18 f., und bei A. Lenoir, Description historique et raisonnée d'une Collection de Tableaux de la Galerie de Frainays. Paris (1833).

146) Nach dem schon angeführten Katalog Lépicié und nach Dezallier d'Argenville, Abrégé etc. p. 211. No. 4 findet sich nur bei dem letzteren.

147) M. Oesterreich, Beschreibung der königl. Bildergalerie und des Kabinets in Sans-Souci. 2. Aufl. Potsdam 1770.

1) Leda. s. a) No. 33. — 2) Jo. s. b) No. 73. — 3) Maria mit dem Kinde und dem heil. Antonius im Bischofsgewand. Auf Holz. s. b) No. 15. — 4) Urtheil des Midas. Angeblich Entwurf. Auf Holz, kleine Figuren. Kopie von einem Theil des den Meister zugeschriebenen Gemäldes: Apollo und Marsyas. 5) Maria mit dem Kinde auf der Flucht nach Aegypten. Auf Holz. Kopie der Zingarella. — 6) Das Bildniss eines Geistlichen (»im Geschmack des Holbein«). Halbe Figur auf Holz. — 7) Maria mit dem Kinde; ein Engel bringt diesem einen Wiedehopf (»La Vierge de la Huppe«). Ganze Figuren auf Leinwand. — 8) Schule des Amor (Erziehung des Amor). Kopie nach dem Bilde in der Londoner Nationalgalerie.

Für den Werth dieses Verzeichnisses spricht am deutlichsten das angeführte Bildniss eines Geistlichen, das wahrscheinlich aus der deutschen Schule und vielleicht ein Amberger war, deren jetzt noch in der Berliner Galerie sich finden.

Bildnisse des Künstlers.

Sie sind sämmtlich unbeglaubigt, keines darunter kann mit einigem Recht Anspruch auf Aechtheit machen. Wahrscheinlich ist gar kein ächtes Bildniss des Meisters erhalten. Vergl. S. 25—28.

1) Halbfigur eines alten Mannes im Profil, in vorgebeugter Haltung, in der Rechten eine Zeichnung, die Madonna mit den beiden Kindern (ähnlich dem Bilde in der Ermitage zu St. Petersburg), in der Linken Pinsel und Palette. Nach einer Zeichnung in der sogen. Galleria portatile des Paters S. Resta, jetzt in der Ambrosiana zu Mailand. Gest. von G. Fr. Bugatti. Adm. Reuᵒ. P. D. Sebastiano Restae etc. in deuoti animi signum d. Jo. Franciscus Bugattus Mediol. — A. Besutius delin. Oval. 4.

2) — Dass. Kopirt von J. H. W. Tischbein, doch ohne dessen Namen. Fol.

3) — Dass. Kopirt (nach Pungileoni III. 120) von Sommanreau (sic; wahrscheinlich Sommerau). Parma 1774.

4—6) — Dass. Brustb. Kopirt in Bottari's Ausg. des Vasari, Rom 1759. Holzschn. in architektonischer Umrahmung. Ferner in der Florentiner Ausgabe 1767 f. und der Deutschen Uebersetzung von L. Schorn, 1832.

7) — Dass. Brustb. Gest. von M. Aubert in D'Argenville's Abrégé I. 206.

8) — Dass. In den Serie degli Uomini illustri nella Pittura, Scultura ed Architettura. Firenze 1769—1775. No. 113. Gest. von G. B. Cecchi nach J. Hugford's Zeichnung. In so weit verändert, als hier Correggio die Vermälung der hl. Katharina malend vorgestellt ist. kl. Fol.

9) — Dass. Ebenfalls mit der Vermälung der heil. Katharina. Gest. von V. Salandri, gez. von G. Ciardi. Fol.

10) Halbfigur eines alten Mannes im Profil. Rad. von P. Bellefonds. Dictionaire Biographique. Paris 1823. Taf. 23.

11) Correggio und seine Familie. Nach der Zeichnung in der Ambrosiana, aus welcher die obige Einzelfigur genommen, photogr. von A. Braun in Dornach. Fol. 1868.

12) Bildniss. Kniestück. Der Meister zeichnet eine Madonna mit dem Kind. Der Kopf ebenso wie in den obigen Stichen, die Figur jedoch nach Dürer's Erasmus. Gest. von A. Bartsch 1787 nach einer Zeichnung angeblich von C. Maratta. Fol. Zu Bartsch, Collection Prince de Ligne 1.

13) — Dass. Nach der Zeichnung des Carlo Maratta. Gest. von Gio. Bat. de Medicis (Pungileoni III. 108).

14) Profilkopf eines Greises. Von dem vorigen Profilbilde verschieden. In Sandrart's Teutscher Akademie. Gest. von Ph. Kilian.

15) — Dass. Radirt von J. C. Dietzsch zu Nürnberg. Oval. 12.

16) — Dass. Kopirt von Dalbon in Punktirmanier. In Huber's Handbuch für Künstler und Freunde der Kunst. Augsburg (1819).

17) Bildniss mit Bart. Gürtelbild. Gest. von Bernardino Curti. Nach dem Bildniss auf geöltem Papier, das sich früher in der Galerie Pitti zu Florenz befunden haben soll.

18) — Dass. Kopirt im Holzschnitt. Brustbild. In den Bologneser Ausgaben des Vasari von 1648—1663 und 1681.

19) — Dass. Kopirt von L'Armessin in Bullart's Académie des Sciences et des Arts.

19a) — Dass. Nach L'Armessin's Bl. kopirt von J. Wording. 8.

20) Denkmünze in Kupfer von Zenobio Weber (1779 geschlagen).

21) Brustb. von vorn mit langem Barte. Nach dem Bildniss, das sich früher in der sogenannten Vigna della Regina bei Turin befand. Es gleicht dem vorigen. Gest. von L. Valperga. 1788. 4.

22) — Dass. Kopirt in der Sieneser Ausgabe des Vasari von Della Valle 1791—94.

23) — Dass. In der Mailänder Ausgabe des Vasari 1807 f.

24) Büste mit Mütze und Bart im Profil. Medaillon. Nach einem Gemälde des Dosso Dossi ehemals in Genua. In. Cav. Ratti, Notizie storiche sul Correggio. Genua 1781. Gez. von Ratti, gest. von G. Ottaviani. 8.

25) — Dass. In Mengs, Opere, Rom 1787. Titelbl. Vol. II. Nach Ratti's Zeichnung, gest. von G. B. Dasori. 4.

26) — Dass. In Pungileoni, Memorie istoriche di Ant. Allegri. Nach einer in der Galeria Bodoniana zu Parma befindlichen Kopie des Dossi'schen Bildes. Gest. von G. Rocca. 8.

27) — Dass. Noch einmal bei Pungileoni als kleines Medaillon.

28) — Dass. Gest. nach einer Zeichnung des Pasini von G. Asioli. 4.

28a) — Derselbe Stich in: Vite e Ritratti d'illustri Italiani.

29) — Dass. Gest. von V. Rolla. 4.

30) Brustbild, Profil nach links. Auf einer Brüstung vor ihm steht die Gruppe der Grazien, welche in der Camera di S. Paolo vor-

kommt; daneben liegen Palette und Pinsel. Angeblich nach einer Freske des Correggio. Zu dem Werke von Toschi: Tutti gli Affreschi di Correggio etc. Agostino Marchesi dis. ed inc. 1855. Fol.

31) Halbfigur eines Greises in weissem Gewande, die Palette in der Hand, rechts das Gemälde des heil. Hieronymus, Profil. Nach einer Freske von L. Gambara im Dome zu Parma als Correggio gest. von S. F. Ravenet. 1781. Fol.

32) Anonymer Stich nach einem Bilde im Besitz eines Herrn Ant. Giuliani (1786). Imago sui a se ipso. Antonio Allegri da Correggio d'an. 31.

33) Brustbild. Gest. von Rossmaessler sen. 4.

34) Brustbild. Radirt von Jos. Fischer. 4.

35) Bildniss. Gest. von Fr. John.

36) Kopf aus einem Bilde Correggio's selbst. Lith. von J. Jackson. 1815. 4.

37) Ganze Figur. Correggio steht in seiner Malerstube vor einem Bilde der Madonna mit dem Kind; das Bild wird von einem Jüngling gestützt. »C. fühlt als Maler seine Grösse«. B. Rode inv: et del. J. C. Krüger sc. 8.

38—47) Bildnisse Correggio's finden sich noch in: Reveil et Duchesne, Musée de Peinture et de Sculpture, Paris 1828 f., gest. von Reveil. — Allgemeines Künstlerlexikon, Augsb. 1797, gest. von C. G. Kilian. — Richardson, Works etc. — Rogers, A. Collection of prints in imitation of Drawings, London 1779, Holzschn. v. S. Watts. — — Coxe, Sketches of the lives of Correggio and Parmegiano, London 1823. — Chabert et Franquinet, Galerie des Peintres, Paris 1822, 34. — Boye, Mälare-Lexicon, Stockholm 1833. — L. Lanzi, The history of painting by Th. Roscoe, 3 Vols., London 1847. — Mrs. Jameson, Memoirs of the early Italian Painters, London 1848. — Landon, Vie et Oeuvres etc. Paris 1803—24, neue Ausg. 1843. — Ch. Blanc, Histoire des Peintres, Ecole Italienne, 1860, Holzschnitt.

Urkundenbeilage.

I. Zur Madonna des heil. Franziskus.

s. Verzeichniss der Werke a) No. 8.

1) Nach der Urkunde vom 4. Juli 1514 (im Archiv zu Correggio) hatte Quirino Zuccardi dem Kloster von S. Francesco ein Haus vermacht, wogegen die Mönche eine Altartafel stiften sollten; diese überliessen dem Erben des Quirino, dem Nicolino Selli von Parma das Haus, indem Letzterer dem Verwalter des Klosters zur Anfertigung der Tafel 95 Dukaten und 64 Soldi ausbezahlte:

tradidit et numeravit ..... Venerabili Fratri Hieronimo de Cataniis de Cor. Custodi et Procuratoris dicti Conventus ... ducatos nonaginta quinque et solidos sexaginta quatuor ... pro faciendo et fieri faciendo dictam Anconam, quam dictus Custos promisit fieri facere et fabbricare hinc ad decem et octo menses proximi futuros dando et concedendo D°. Nicolao ..... licentiam et potestatem vendendi, alienandi et per se retinendi dictam domum.

2) Der Vertrag sodann desselben Verwalters und Klosterbruders mit Correggio über den Preis der Tafel vom 30. August 1814 lautet:

Antonius fil. Peregrini de Allegris ibi praesens per se cum consensu ejus patris praesentis et consensum dantis promisit et solemniter convenit Ven. Viro-Fratri Hieronimo Cataniis .... se facere et pingere Anconam unam valoris et existimationis ducatorum centum et plus detractis lignamine et factura dicti lignaminis dictae Anconae quam etiam lignamina dictus custos et sindici teneantur suis sumptibus facere seu fieri facere et hoc fecit dictus Antonius, quia dictus Custos promisit et solvere convenit dare et exbursare dicto Antonio .... ducatos quinquaginta completa ipsa Ancona et cum ipse Antonius ipsam Anconam valoris ut supra pinxerit et compleverit. Eo quia ut supra dictus Custos dedit et actualiter numeravit D°. Antonio praesenti ad se

trahenti in pecunia numerata ducatos quinquaginta . . . . . Quae omnia promisit dictus Custos et Antonius habere rata . . . . insuper juraverunt dictus Custos supra pectus suum et dictus Antonius tactis scripturis . . . . . Actum in Burgo veteri terrae Corrigiae et in camera cubiculari dicti Ser Antonii ad terrenum . . . . .

3) In einem Akt vom 4. Oktober 1514 wird darauf Pietro Landini angehalten, die schon im vorigen Monat versprochene Tafel in diesem abzuliefern, widrigenfalls einem Anderen die Arbeit übertragen wurde:

Constitutus coram me Notario et testibus infrascriptis Reverendus F. Hjeronimus de Cataniis . . . dixit et exposuit quod de mense praeterito proximo . . . . Petrus de Landinis . . . . se se obligavit ad faciendam et construendam Anconam unam ligneam pro capella magna Ecclesiae . . . . et quod modo negligens et ipse Petrus circa constructionem dictae Anconae . . . . ideo ipse protestatur Petro praesenti quod si per totum mensem praesentem non compleat opus . . . . . intendit et vult alio dare et locare dictum opus.

4) Endlich folgen die verschiedenen Zahlungsbelege, sowol für das Gemälde selber, als die Tafel dazu, ihre Befestigung am Altar und die Vergoldung des Rahmens:

A di 21 Marzo (1515) *) per tri pexi de ferro per fare le lige a la casa de l'ancona de lo altare grando tolse Luca Ferrare L. 3. 4.

E più del dare ducati dexe de oro dati al dipintor de consentimento de Miser Thomas et Johano Affaroxi sindici de l deto Convento per uno miara de oro quale pose il dipintore a la Anchona a nostre spexe cosi in tutto L. 40.

A di 4 Aprile ebbe Mo. Antonio de Alegro presente Miser Thomase Faroxe Sindico del Convento et Miser Zan Lodovigo Montesino et el P. Predicatore fra Jacomo da Ceva et el P. Vicario del Convento per manifactura de l'anchona de lo Altare grando ducati cento per mercato facto con lui et questi per l'ultimo pagamento ciovè in livere quatrocente L. 400.

Hebe Mo. Antonio per tanto azuro per dare a la casa de l'ancona L. 3.

Hebe mastro Pedro Landino per conto de l'anchona de legnamo fat al Convento questi per parte de detto prezzo che fu ducati 22 ciovè L. 88.

Mazo 21 (1515) hebe Pietro Landino per ultimo pagamento de l'anchona presenti Zan Farox'e Marco Tirelli L. 12.

*) Bei Pungileoni steht 1514; jedenfalls ein Druckfehler.

Die Brüder liessen sich also die Altartafel nebst allen einschlägigen Ausgaben mehr kosten, als sie von dem Erben des Zuccardi erhalten hatten; offenbar kam es ihnen selbst auf einen rühmlichen Schmuck ihres Hauptaltars an. — Die Verhältnisse der Zahlung sind, mit heutigen Gewohnheiten verglichen, zum Theil merkwürdig. Der Künstler erhielt für sein Gemälde einen Preis, der demjenigen des dem Erben überlassenen Hauses ungefähr gleich kam; angenommen, dass wir uns unter letzterem ein kleineres in kleiner Stadt zu denken haben und dass der noch junge unbekannte Maler nicht die höchsten Preise beanspruchen konnte, würde ein solches Verhältniss auch heute noch zutreffen. Dagegen erhielt der Tischler für die allerdings grosse Tafel — vielleicht mit Untersatz und Rahmen? — im Ganzen 100 Lire: den vierten Theil also der Summe, die für das Gemälde selber bezahlt wurde. Das wäre heutzutage auch fast dann noch ausser Verhältniss, wenn die Holzarbeit des ganzen Altars mit einbegriffen wäre.

II. Zur Altartafel der heil. Martha.

s. Verzeichniss der Werke a) No. 11.

Aus den erhaltenen Schriftstücken, die nicht leicht in Einklang zu bringen sind, geht wie bemerkt nicht hervor, dass Correggio der Maler der Tafel gewesen; es ergibt sich dies erst, indem andere Umstände damit zusammengehalten werden.

Zuvörderst setzt Melchior Fassi durch Urkunde vom 16. Dezember 1517 die Kirche S. Quirino (zu Correggio) als Erben ein, unter der Bedingung, dass dieselbe eine Kapelle nebst Altar und Altartafel (mit den vier Heiligen) herstellen lasse:

Esse voluit fabricam sancti Quirini cum hoc pacto et conditione. q^d. agentes dictae fabricae teneantur et obligati sint facere unam capellam cum uno altare cum una anchona cum quattuor sanctis S. Leonardus, S. Marta, S. Petrus Apostolus, et S. Maria Magdalena.

Allein vom 29. August 1528 *) findet sich ein anderes Ver-

*) Oder vielleicht 1518? Druckfehler in den Zahlen sind, wie wir eben gesehen, bei Pungileoni nicht selten.

mächtniss des Fassi, worin dieser unter ähnlicher Bedingung die Kirche S. Domenico zum Erben einsetzt. Doch ist hier die gewünschte Altartafel eine andere, da sich neben den Heiligen auch die Jungfrau darauf befinden soll:

(Fassi) heredem universalem instituit, fecit, et esse voluit ecclesiam seu monasterium S. Dominici quod est positum extra et prope clastrum terrae Corrigiae cum hac tamen conditione quod fratres dicti monasteri teneantur et obbligati sint erigere seu erigi facere et fabricare expensis creditatis ipsius testatoris capellam unam cum uno altare in dicta ecclesia S. Dominici cum anchona pulchra, et in ipsa anchona depingi facere imagines Beatae Mariae semper Virginis S. Petri Apostoli, S. Leonardi, S. Mariae Magdalenae, et S. Martae.

Doch auch dieses Vermächtniss hob Fassi wieder auf, indem er endlich dem Hospital S. Maria della Misericordia seine Güter hinterliess. Und zwar diesmal nur unter der Bedingung, dass an seinem Altare der heil. Martha Messe gelesen würde:

(Fassi) Instituit heredem Ecclesiam seu hospitale S. Mariae della misericordia . . . . gravando ipsum hospitale in perpetuum unam missam ad suum altare S. Martae et cantare, facere unam missam in die festivitatis S. Martae antedictae.

Offenbar waren Altar und Altartafel — das von Correggio gemalte Bild — schon vorhanden und wol schon längst von dem Erblasser gestiftet.

III. Zu den Malereien in S. Giovanni zu Parma.

s. S. 155.

1. Zahlungsbelege aus dem Hauptbuche des Klosters im Archive daselbst, nach den verschiedenen Summen, welche Correggio nach und nach empfangen:

ducati

Libro Mastro segnato H dal 1519 al 1528 a carte 86.

M. Antonio da Corezzo depintore de dare ducati trenta, sive ducati 30 d'oro largi numerati a lui per il P. Priore nostro p. avanto fu fina a di 6 Julii 1520 p. principio de pagamento de la pictura de la nostra cuba come appare al Zornallo D. a carte 190 30

ducati

Item de dare a di duc. vinti d'oro largi numerati a lui p. D. Bernardo como appare etc. a carte 190 20

Item de dare adi 28 de aprillo Duc. 8 d'oro largi p. il pretio de uno Poledro dato a lui p. D. Stefano apare al Zornalo E. a carte 17 8

Item de dare ducti vinti sive duc. 20 d'oro largi numerati a lui p. D. Feliciano e p. D. Teophille in tre poste appar ibid. a carte 17 20

Item de dare ducati 35 sive ducati trenta e cinque d'oro numerati a lui p. il P. D. Luciano alhora Periore in due volte da di 28 de Mazo fina a di 28 da Luio 1522 e furone sopra la pictura de la Cupola granda como appare al dicto Zornalle E a carte 18 35

Item de dare sub die de Aprillo 1521 ducti sey d'oro ut supra numerati a Maestro Antonio per il P. Prior nostro P. Don Luciano a nome de Cellerario como appare al Zornalo E a carte 18 6

Item de dare adi 20 Jan. 1523 numerato a lui per il P. D. Basilio nostro Prior ducati vinti doro largi et uno bisilascho . . . . . 20 L. 3. 16 *)

Item de dare adi 13 Martii numerato a lui p. il P. Prior suprascritto lire centosette sono ducati vinti d'oro largi 20

Item adi 8 Junii numerato a lui p. me D. Jo: Maria ducati sesanta d'oro in oro largi apare al Zornale foglio 25 . 60 L. 1. 9 *)

Adi suprascritto 8 Junii ha fatto una poliza de sua mane dovo si confessa avere receputo sino al zorno presente tutti li soprascripti . . . assendano alla sma de duc. 220 posta in filza. Et io li hò fatto poliza de mia mane como lui resti avere ducati 52 d'oro.

Item die 4 Januar. 1524 numerato a lui p. parte del suo credito al Zornale foglio 4 I apare p. poliza de sua mane posta in filza ducati largi 25

Item adi 23 Januar 1524 numerato al soprascritto M. Antonio p. integro pagamento de la sua mercede p. la pittura de la Ecclesia in tanta moneta ducati vinti sette d'oro in oro largi al Zornale scripti di sua mane propria foglio 42 ducati largi . 27

Somma 272

2) Die Berechnung je nach den einzelnen Theilen der Arbeit.

Libro medesimo facciata opposta.

---

*) In Parma gingen damals 5 Lire auf den Goldducaten, in Correggio 4. Die Lire hatten fast in jedem selbständigen Landbezirk einen anderen Werth.

ducati

M. Antonio da Corezzo depintore controscripto de avere ducati cinti trenta d'oro largi sive la valuta che li valesse al tempo che se gli dane de volta in volta p. integro pagamento de la mercede sua facta in la pictura, et ornamento de la cuba de la gexia nostra appare p. una Lista de patti fra il Monasterio a lui sotoscripta da le parte 130

Item de havere ducati sesanta e cinque simili per la pictura et ornamento de la cupola granda appare in la dicta lista de pacti 65

Item de havere ducati cinque simili p. manifactura de lo oro posto in opera nel friso et cornisoni de la cupola granda 5

Item de havere p. le mazze de li piloni de la cuba e deli candelerj facto soto epsa che sono octa in tuto Ducati sey dacordio cum il dicto P. Prior P. D. Luciano 6

Item de haver p. la frixaria circum circa lo corpo de la Ecclesia computato li pilloni, archinoli, et ogni altro loco da cordo fatto dicto M. Antonio colp. D. Basilio nostro priore alla festa de Ognisanti de l'anno 1522 ducati sesanta sei doro largi ciovè de. 66 66

Somma 272

Die unter 1) angemerkten Zahlungen sind auch in dem Tagebuche der laufenden Ausgaben (ebenfalls im Archive des Klosters) verzeichnet; doch fehlen hier zwei Posten. In demselben Tagebuche findet sich auch die Quittungsbescheinigung Correggio's, dass er den letzten Rest der Zahlung mit 27 Dukaten und damit die ganze ausbedungene Summe empfangen habe:

Libro medesimo (Giornale) die 23. de Zenaro 1524 a carte 42.

Io Antonio Lieto da Correggio pictore ho receputo a dì soprascritto da D. Zoa Ma. da Parma monaco e cellerario dil monasterio de S. Zovane Evangelista de Parma ducati 27 de oro in ora largi in moneta a nome dil ditto mon. et sono per integro pagamento et resto de la mercede mia detla pictura fatta in ditta Chiesa et cosi mi chiamo contento, et sattisfatto et integramente pagato presente D. Honorio monaco in ditto monasterio et in fede de ciò ho scritto la presente de propria mano.

Antonius manu propria.

IV. Zu den Malereien in der Domkuppel zu Parma.

1) Der Vertrag.

3 Novembre 1522.

Milesimo quingentesimo vigesimo secundo, Indictione decima, die tertia mensis Novembris. Reverendi D. Paschasius de Baliardis, et Galeaz de Garimbertis. Ambo Canonici Ecclesiae Parmensis, et

Magnificus Eques Auratus D. Scipio de la Rosa Parmensis, omnes Fabricantes Ecclesiae praedictae Parmensis, et quilibet ipsorum, tenore praesentis publici Instrumenti, et omni meliori modo, via, jure, forma, et causa, quibus magis et melius potuerunt, et possunt dicto nomine, et nomine et vice Fabricae predictae Parmensis Ecclesiae, se se convenerunt, et conventionem fecerunt, et faciunt, cum Magistro Antonio de Corigia pictore praesente, conducente, stipulante et recipiente pro se, suisque haeredibus, et successoribus laborerium picturae Ecclesiae praedictae Majoris Parmensis, hoc modo, et cum pactis, modis, et condicionibus infrascriptis, videlicet:

Primo che dicto M^ro^. Antonio sia obligato quanto tiene il choro la Cupulla con suoy archi, et pille, senza le Capelle laterali, et diricto andando al Sacramento, fassa, crosera, et nichie con le sponde, et ciò che de muro si vede in la Capella in fino al pavimento, et trovatolo circha a pertiche 150. vel circha, quadre de hornare de picture cum quelle istorie ge serane date che imiteno il vivo, o il bronzo, o il marmoro, secondo rechiede a li suoy lochj et il dovere de la Fabrica, et la ragione, et vagheza de ipsa pictura a sue spexe.

Item che pred^ti^. D^o^. ni Fabricanti siano obligati, et cosi promettono a dicto M^ro^. Antonio de dare a dicto M^ro^. Antonio Ducati cento per hornar diete picture, et opera, et per la merzede sua de dicta pictura ducati mille de oro, et de darge li ponti facti et la calzina da insmaltare, et le mure in salbato a le spexe de dicta Fabrica.

Et praedicta omnia, etc. extendantur in forma cum juramento et clausulis consuetis de stillo mei notarii infrascripti.

Et haec omnia in praesentia.

Reverendorum D. Jacobi de Colla.

D. Floriani Zampironi.

D. Lactantii de Lallatta.

D. Eustachii de Ruere.

D. Jois Marci de Carissimis.

D. Latini de Beliardis.

D. Paschasii de Beliardis.

D. Stephani Desu.

D. Jois Francisci De la Rosa.

D. Antonii de Rianis.
D. Camilli de Rianis.
D. Galeacii de Garumbertis.
D. Ugolini de Luschis.

Omnium Canonicorum dictae Ecclesiae Parmensis etc. praedictis omnibus consentientium etc.

Peritia, quae adest inserta in hoc Conventionum Instrumento, est tenoris sequentis, videlicet:

Visto il diligente lavoro che per hora sol con Vostre Signorie mi pare, piacendo a quelle, di patuire, che è, pigliando quanto tiene il coro, la cupulla con suoi archi, e pilli senza le capelle laterali, et diritto andando al Sacramento, fassa, crosera, e nicchia con le sponde, et ciò che di nuovo si vede in la Cappella insino al pavimento et trovatolo circa a 150. pertiche quadre da ornare di pittura con quelle istorie mi saranno date, che imitino e il vivo, e il bronzo, o il marmo, secondo richiede a' suoi lochi e il dover de la Fabrica, et le ragioni, e vaghezza de essa pittura, e ciò a mie spese de 100 ducati de oro in foglio, et de' colori, et de calcina, smaltate che serà quella, dove io pingerò sopra, non si potrà, con l'honore et del loco e nostro, fare per manco de' ducati 1000 de oro, et con il comodo de queste cose. . . .

1. Prima dei Ponti.
2. de le inserbature.
3. de le calcine da smaltare, oltra a lo inserbare.
4. de un camerone o cappella chiusa per far li disegni.

Actum Parmae in Ecclesia Parmensi, praesentibus ibidem Venerabili D. Petro de Tebaldis, D. Sebastiano de Belletis Presbyteris parmensibus, et Laurentio de Palmia clerico parmensi, testibus omnibus notis ecc.

Subscript-Rogat. per me Stephanum Dodum notarium ecc. *)

2) Von den Zahlungsbelegen für die Domkuppel sind nur zwei erhalten. Der erste vom 29. September 1526 bestätigt von Seiten des Meisters den Empfang von 76 Ducaten als der letzten Zahlung zu dem ersten Viertel (275 Dukaten) der ausbedungenen Summe:

Egregius vir Dm̃nus Antonius de Allegris fil. Dm̃ni Pelegrini de Corigia pictor Vic. D. Jo. Evang pro Burgo anteriori seu pischario sponte . . . fuit confessus et in concordia cum Vēnle Dm̃no Nicolao

*) In etwas abgekürzter Form übersetzt (aus Pungileoni) bei Guhl, Künstlerbriefe I. 155.

de Gottis . . . Sindico et procuratore dominorum Fabricieriorum Ecclesiae Parmae . . . habuisse et recepisse ducatos septuaginta sex auri et in auro et sol. tredecim Impr pro completa solutione ducator. ducen. septuag. qnq. auri et in auro largos in ronēm librar. qūnq et sol. septem Impr pro singulo ducato qui assendūt ad summam lib. mille quattuor cètum pro prima paghe seu primo quarterio mercedis picturae capelle et Cate Ecclesiae majoris Parm qm picturam ipse Dmns Ant. pmisit facēr et q. tota muces et de ducat. mille cètum avri et in avro largis et p. ut appet Instrō rogato p. dm Stephanum Dodù Not. pm de anno 1522 . . . quia habuit a ptò Dnò Nicolao dtò nòje ducatos septuaginta sex et Sol. qnq. Impr . . . unde fecit finem . . . reservato jure habendi resdum totius dictae mercedis prout pinget . . . et ptā ōja cum jur. Ot. bonor. et aliis clausulis asuetis in forma . . . Actum Parmae studio mei notarj etc.

Der zweite Zahlungsbeleg ist nicht mehr im Original, sondern nur in einer notariell und amtlich beglaubigten Abschrift erhalten, welche von Gherardo Brunorio benutzt wurde. Er bescheinigt die Zahlung an den Meister von 175 Dukaten als Rest des zweiten Viertels der ausbedungenen Summe:

1530 die 17 Novembris.

De Mandato Reverendorum et magnificor. dominorum deputatorum ad. regimen Fabricae Ecclesiae Majoris Parmae.

Solvat D. Franciscus de Prato Mazzarius dictae Fabricae Magistro Antonio de Corigia Pictori ducatos centum septuaginta quinque avri qui ad computum L. 6 *) pro quolibet ducato constituunt libras mille quinquaginta Impēs et hoc pro resto secundi termini pretii sibi comissi pro pictura per eum fienda in Ecclesia majori praedicta juxta conventiones inter ipsos dd. deputatos et ipsum magistrum Antonium factas videlicet 1500

Subscripti
Camillus Arria
Bartolameus de Prato
Stephanus de Sù
Ugolinus de Lalata
B. de Prato —

et quidam in Filtia scripturarum originalium sub no. 7 confectarum in seculo decurso 1500 ut ibi juris fabricae Ecclesiae Cathedralis hujus Civitatis Parmae nunc penes me Cancellarium existente. In quorum fidem ego Stephanus de Sù filius q. dBartolomei Civis Parmae V. SS.

---

*) Damals wurden also 6 Lire auf den Dukaten gerechnet.

Trinitatis p. Burgo Strinato Apostolica Impliqūe auctoritatibus Notarius publicus Collegiatus Parmae, ac uti in hac parte Cancell^us^. p. dictae fabricae ideo rog. hac die 22 Aprilis 1684 . . . hic me subsī ac signavi etc.

Folgen die weiteren Beglaubigungen.

Die oben angegebene Summe von 1500 Lire ist ein Rechnungs- oder Schreibfehler, wenn sie nicht ein Druckfehler ist. Es sollte heissen 1050 Lire.

3) Anspruch der Dombauverwaltung an die Erben Correggio's auf Rückzahlung von 140 Lire, weil er gestorben sei, ohne die Malerei in der Kuppel zu vollenden:

Haeredes qu. M. Antonii pictoris de Corrigia debent dari libras centū quadraginta impr quas ipse vivēs habuit cum obierit opere imperfecto cubae Ecclāe et ut constat instrō rogato per D. Stephanum Dodum die 4 Nōbris 1522.

V. Vertrag mit Pratonero über das Gemälde der Geburt Christi (Die Nacht) s. Verzeichniss der Werke a) No. 11.

Empfangsbescheinigung des Meisters über eine Anzahlung von 40 Lire alter Münze.

Questa notta di man mia io Alberto Pratonero faccio fede a ciascuno come io prometto di dare a mastro Antonio da Correggio pittor libre ducento otti di moneta vecchia reggiana et questo per pagamento d'una tavola che mi promise di fare i tutta excellenzia dove sia dipinto la Natività del Signor nostro con le figure attinente secondo le misure et grandezza che cappino nel disegno che m'ha puorte esso Mastro Antonio di man sua.

In Reggio alli X. M. di Octob. MDXXII.

Al suddetto giorno gli contai parte del pagamento libre quaranta di moneta vecchia.

E io Antonio Lieto da Correggia mi chiamo laver riceputo al di e milesimo soprascritto quanto è soprascritto et in segno di ciò questo ho scritto di mia mano.

Verzeichniss

der

Stiche, Radirungen, Lithographien und Originalphotographien nach den ächten, sowie nach den angeblichen Werken des Meisters.

Verzeichniss

der Stiche, Radirungen, Lithographien und Originalphotographien nach den ächten sowie nach den angeblichen Werken des Meisters.

Alle ächten Werke Correggio's sind mehrfach, zum grösseren Theil in den verschiedensten Zeiten, von den Caracci bis auf unsere Tage gestochen worden; Einzelnes sogar noch vor den Caracci in Holz geschnitten. Wir geben diese interessante Reihe nahezu vollständig. Aber auch die ihm zugeschriebenen Werke, welche nicht von ihm herrühren, haben zur Mehrzahl ihre Stecher gefunden; manchmal im guten Glauben an ihr angebliches Herkommen, nicht selten auch in der Meinung, dass die Arbeit des Stechers für die Aechtheit einige Bürgschaft biete. In unserem Verzeichnisse finden sich diese Stiche u. s. f. in einer eigenen Klasse unter IV. zusammengestellt. Dagegen führen wir gleich bei den Stichen nach den Originalen diejenigen Blätter an, welche nach alten Kopien genommen sind, die ehemals oder auch neuerdings für ächt gegolten; und ebenso die Stiche nach angeblich ächten Entwürfen und Zeichnungen zu jenen Originalen. Zur besseren Uebersicht sind die beiden letzteren Klassen von jenen Stichen nach den Gemälden selbst abgesondert. Endlich folgen die vervielfältigten Zeichnungen, die sich den bekannten Werken des Meisters nicht haben zuweisen lassen*). Das System der sonstigen Eintheilung ergibt sich aus dem Verzeichnisse von selbst.

---

*) Doch mögen auch unter diesen noch einige Blätter nach angeblichen Entwürfen zu ächten Werken des Meisters sein.

I. Nach beglaubigten und erhaltenen Werken.

(Auch nach Kopien und angeblichen Zeichnungen zu denselben.)

A. Nach Fresken.

Die Kuppel der Kathedrale zu Parma. Himmelfahrt Maria's; dieselbe wird von einer Schaar jubelnder und musizirender Engel emporgetragen. In den Zwickeln die Schutzheiligen von Parma, Johannes der Täufer, Hilarius, Bernhard und Thomas; über ihnen zwischen den Fenstern der Kuppel die Apostel, hinter diesen opfernde Genien.

1—15) In 15 Bll. radirt von Gio. Bat. Vanni. Auf dem ersten Bl. die Widmung Vanni's an M. L. Guicciardini. 1642. Fol. Bartsch. 1—15.

16—30) Gleichfalls in 15 Bll. radirt von Dom. Bonaveri nach G. B. Vanni's Zeichnungen. Mit Widmung an den Marchese Fr. M. Monti Bedini von Bonaveri, Bologna 1697. Roy. qu. Fol. u. Fol.

31—42) —— Dass. Gest. von S. F. Ravenet in 12 Bl. Fol.

43) Verkleinerte Kopie von No. 35. Gez. von J. Jackson, gest. von W. Bond. April 23. 1823. 8.

43) S. Tommaso Apostolo. C. Raimondi e P. Toschi dis. e inc. gr. qu. Fol. In dem Werke: Tutti gli Affreschi di Correggio e quattro del Parmegianino in Parma disegnati et intagliati in rame da Paola Toschi e dalla sua scuola. Dies Werk, von Toschi und seinen Schülern im J. 1844 begonnen, von C. Raimondi fortgesetzt, soll 48 Bll. enthalten, wovon bis 1871 36 Bll. erschienen waren (N. XXXIX).

44) La Vergine assunta. P. Toschi e C. Raimondi dis. C. Raimondi inc. (1871). gr. qu. Fol. In dems. Werke (No. XLV).

45) Der hl. Thomas aus dieser Kuppel in einem grossen Holzschnitt, h. 4′ 7″, br. 3′ 4″. Aeusserst selten oder einzig. Ein Exemplar besass zu Pungileoni's Zeit Alfonso Franceschi, genannt Giovanelli, Maler von Parma. Von Einigen wurde der Schnitt dem Correggio, Tizian oder Parmegianino zugeschrieben, jedenfalls mit Unrecht. Arbeit des 16. Jahrhunderts. s. Pungileoni II. 205.

46) Anderer gleich grosser und ebenfalls anonymer Holzschnitt, den Kopf des hl. Bernhard überlebensgross aus derselben Kuppel vorstellend, aus 4 Stöcken bestehend. Bloss in zwei Exemplaren bekannt. Von No. 47 wie von diesem Blatte wurde je ein Explr. (also wahrscheinlich die in Italien einzig existiren-

den) der Akademie von Rom den 25. Juli 1861 vorgelegt. Das zweite Exemplar des hl. Bernhard befindet sich auf dem Londoner Kupferstichkabinet; dasselbe ist mit dem $^5/_8''$ breiten Rande hoch $46^3/_4''$, br. $34^3/_4''$ englisches Mass.

47—52) Die Apostel von den leuchtertragenden Engeln umgeben und der zum Himmel getragene hl. Thomas von Aquino. Radirt von Sisto Badalocchio. 6 Bll. gr. Fol. Bartsch. 27—32.

53) Eine Gruppe von Engeln. Gest. von Fr. Rosaspina. Fol.

Nach einer Skizze:

54) Skizze zur Himmelfahrt Maria's in der Domkuppel. Photogr. nach dem Gemälde in der Ermitage zu St. Petersburg. Fol.

Nach angeblichen Zeichnungen zur Domkuppel in Parma:

55—60) Die ersten Entwürfe zu dem Kuppelgemälde der Himmelfahrt Maria's. Gest. von F. F. Aquila in 6 Bll. Fol.

61) Die Himmelfahrt Maria's. Gest. von W. W. Ryland. In: Ch. Rogers, A Collection of Prints in Imitation of Drawings. 2 Bde. 114 Bll. London 1778. No. 44. Rothstein. Rogers' Sammlung. kl. qu. Fol.

62) Studie zur Himmelfahrt der Maria. Feder auf bräunlichem Grund. Aus der Sammlung J. Reynolds. Gest. von C. Metz. kl. qu. Fol. In: Metz, Imitations of ancient and modern Drawings etc. 167 Bll. London 1798. Roy. Fol.

63) Erster Entwurf zu der Maria, mit drei Engeln. Photogr. nach der Handzeichn. im Louvre von Braun in Dornach. Fol.

64) Lebensgrosses Brustbild der hl. Jungfrau aus der Himmelfahrt. In der Akademie der schönen Künste zu Florenz. Tusche. In: Disegni — esistenti nella Galleria di Firenze riprodotti in Fotografia dei Fratelli Alinari. Florenz 1858, 59. Roy. 4. Ser. I. No. 19.

65) Studie zu der Himmelfahrt: Maria mit zwei Engeln. Leichter erster Entwurf (?) mit der Feder und mit leichten Schatten in schwarzer Kreide. kl. Fol. In: Gruner, Photographien von Originalzeichnungen im Dresdener Kabinet. Dresden 1861.

66) Hl. Jungfrau von Engeln getragen. Photogr. von Braun nach einer Handzeichnung in den Uffizien. Fol.

67) Skizze für einen Theil der Kuppel. Rothstein, leicht mit der Feder umrissen. British Museum. Photogr. von der Autotype Company in Carbon Photography. London 1869.

68) Studien zum hl. Johannes mit dem Lamm. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.

69) Figurenstudie eines Engels. Louvre. Rothstein. Gest. v. Saint-Morys. Roy. qu. 4. In: Choix de Dessins de la

Domkuppel in Parma:

Collection de Mr. de Saint-Morys gravés en Imitations des Originaux faisant à présent Partie du Musée national. No. 62.

70) —— Dass. Photogr. von A. Braun in Dornach. Fol.

Die Kuppel von S. Giovanni zu Parma. Christus in der Glorie, unter ihm die Apostel, in den Zwickeln die vier Evangelisten sammt den vier Kirchenvätern.

71—82) 11 Bll. und ein Titelbl. Jacobus Maria jovanninus (d. h. Giovannini) Bononniensis sculpsit Parmae Anno M. DCC. Der Stechername bloss auf dem Titelbl. und drei andern Bll. gr. Fol. Bartsch. 8—19.

83—90) —— Dass. In 8 Bll. gest. von S. F. Ravenet. Fol.

91) Gruppo di S. Giovanni. P. Toschi incominciò e C. Raimondi finè. gr. qu. Fol. In dem Werke von Toschi (No. XXVI).

92) S. Giovanni Vangelista e S. Agostino. A. Dalcò e P. Toschi inc. In dem Werke von Toschi (No. XXVII).

93) S. Matteo Evangelista e. S. Gerolamo. C. Raimondi e P. Toschi inc. In dem Werke von Toschi (No. XXVIII).

94) S. Marco Evangelista e S. Gregorio. A. Costa e P. Toschi inc. In dem Werke von Toschi (No. XXIX).

95) S. Luca Evangelista e S. Ambrogio. A. Costa, L. Margotti e P. Toschi inc. In dem Werke von Toschi (No. XXX).

96) Secondo Gruppo di Apostoli. A. Dalcò e P. Toschi inc. In dem Werke von Toschi (No. XXXIII).

97) Terzo Gruppo di Apostoli. A. Costa, L. Margotti inc. C. Raimondi diresse. In dem Werke von Toschi (No. XXXIV).

98) Quarto Gruppo di Apostoli. A. Costa e P. Toschi inc. In dem Werke von Toschi (No. XXXV).

99) Gruppo di Putti (13 Köpfe und Halbfiguren). A. Dalcò e P. Toschi inc. In dem Werke von Toschi (Ohne No.).

100) Gruppo di Putti (mit dem Cellospieler). G. Fanti e P. Toschi inc. In dem Werke von Toschi (Ohne No.).

100a) —— Dass. Photogr. nach dem Frescogemälde von Naya in Venedig (1871). Fol

Nach einem angeblichen Originalkarton zu einem Theile der Kuppel:

101) Hl. Johannes der Täufer auf Wolken knieend, von Engeln umgeben. Nach einem Bilde von Annib. Caracci, das nach einem Originalkarton (im Museum von Neapel?) gemalt sein soll. Gest. von Fr. Ant. Lorenzini nach Fr. Petrucci's Zeichnung. Fol. Vielleicht war auch schon der Karton eine Kopie des Caracci.

Krönung der Maria, Bruchstück in der Bibliothek zu Parma, früher in der Tribune derselben Kirche.

102) L'Incoronata. G. Fanti e P. Toschi inc. qu. Fol. In dem Werke von Toschi (No. XXIV).

103) —— Dass. Photogr. nach dem Frescogemälde von Naya in Venedig (1871). Fol.

Nach einer Zeichnung:

104) Christus krönt Maria, dabei Engel und Cherubim. Angebliche Zeichnung zu dem Fresko in der Tribune. Rothstein, Feder, auf dunkelgelbem Papier. Photogr. von C. Schaufuss. kl. qu. 4. In: Ritgen, Fünfzig Photographien nach Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung Sr. k. Hoheit des Grossh. Karl Alexander von Sachsen. Leipzig 1865.

Der hl. Johannes Evangelist sitzend und schreibend, den Blick zum Himmel gerichtet. In der Kirche S. Giovanni zu Parma (Lünette über einer Thüre).

105) Gest. von Fr. Rosaspina*) 1794. qu. Fol.

106) Gest. von S. F. Ravenet. qu. Fol.

107) Radirt von Ag. di Sant-Agostino. Mit Widmung an den Prior Fr. Bensi. 4.

108) Kopie. Heath sc. Gedruckt von Rd. Phillips. London 1809. 8.

109) Rohe anonyme Radirung. 4.

110) Radirt. Franc. Scotti del. 4.

111) Joannes Evangelista. A. Dalcò e P. Toschi inc. qu. Fol. In dem Werke von Toschi (No. XXV).

Verkündigung Mariä. Fresko, ursprünglich in der Kirche dell' Annunziazione, jetzt in die neue Kirche dell' Annunziata übertragen.

112) Gest. von S. F. Ravenet. Fol.

113) Radirt von B. Bossi 1784. qu. Fol.

114) SSa. Annunziata. A. Costa dis. ed inc. qu. Fol. In dem Werke von Toschi (No. XLVIII).

Madonna mit dem Kind, genannt Madonna della Scala. Ursprünglich an der äussern Mauer des Stadtthores von Parma, jetzt im dortigen Museum.

---

*) Francesco Rosaspina sollte mit Hülfe des Malers Giuseppe Turchi, der die Kopien zu nehmen hatte, sämmtliche in Parma noch vorhandene Malereien Correggio's stechen: und zwar merkwürdiger Weise im Auftrage der Benediktiner von S. Giovanni. Der darüber ausgestellte Vertrag vom 30. Nov. 1792 ist noch erhalten (abgedruckt bei Martini a. a. O. S. 99). Doch kamen nur wenige Blätter zu Stande.

Madonna della Scala.

115) Gest. von Antonio Frix (so schreibt Pungileoni den Namen. wahrscheinlich ist Fritz gemeint). Ut bene conveniant etc.

116) Correggio inv. Pinx. 1530 nel suo Oratorio. Eqs. Ravenet del Sculp. 1781. Fol.

117) Radirt von Cumano. Gewölbt. 8.

118) Punktirt. Ohne Namen. 4.

119) Radirt von B. Bonvicini 1700. Dilectus etc. Mit Widmung an C. Maratti.

120) Radirt von Seb. Zamboni. Dilectus etc.

121) Radirung. Links in der Ecke ein gekröntes Herz, worauf Inuentor steht. Das Herz (Cor) Anspielung auf den Namen des Correggio. kl. 4.

122) In einem Medaillon, klein. G. Cornacchia inc. nello Studio Toschi. Ti te madre —. Fol.

123) Gest. von G. Biot. gr. Fol.

124) In einer runden Umrahmung. Pingebat Corregius etc.

125) La Vierge du Musée de Parme. Gest. von J. M. Leroux nach der Zeichnung von Desnoyers. Fol.

126) Noch einmal gest. von Leroux nach Desnoyer's Zeichnung. 8.

127) P. Toschi dis. ed inc. In dem Werke von Toschi (No. V). Fol.

128) Photogr. von Naya in Venedig nach dem Freskogemälde. (1871.) Fol.

Die Wandmalereien Correggio's im Nonnenkloster S. Paolo zu Parma. Auf dem Kaminmantel Diana; an der Decke Laube mit 16 Gruppen von Genien in Medaillons; in den Lünetten mythologische Figuren.

129) Nach Zeichnungen von Fr. Vieira gest. von Fr. Rosaspina. In 34 Bll. Nämlich Eine Tafel, ein Viertel der Decke im Umriss, Eine mit der Diana, 16 mit den Putti, 16 mit den Lünetten, worin die mythologischen Figuren. In Rothstiftmanier. In: Pitture di Antonio Allegri etc. esistenti in Parma nel Monasterio di San Paolo, nebst Text in französischer, italienischer und spanischer Sprache. Parma, Bodoni 1800. hoch 4. Der Text von Gherardo de' Rossi.

Dieselben Stiche befinden sich in: G. B. Bodoni, Le più insigni Pitture Parmensi etc. Mit 60 Tafeln. Parma 1809. hoch 4.

130) Diana. C. Raimondi e P. Toschi dis. ed incis. In dem Werke von Toschi (No. VI). Fol.

131—145) 15 Bll. Kindergruppen (das sechzehnte Bl. ist in der Arbeit). Gest. von Toschi, L. Bigola, A. Costa, A. Dalcò,

G. Fanti, A. Marchesi, C. Raimondi, G. Silvani. In dems. Werke. (No. IX—XXIII.) Fol.

146—150) Diana und 4 Blätter mit je vier Kindergruppen in den Medaillons der Weinlaube. In Umriss. Ohne Namen des Stechers. Links oben: Antonivs Allegri. Da. Corregio pinxit. A. MDXX. Rechts oben: In. Coenobio. Monialivm. Divi. Paoli. Parmae. gr. qu. Fol. Die Darstellungen sind etwas kleiner als die Stiche Toschi's und wurden als Unterlage für nur wenige kolorirte Exemplare benutzt, die ebenso selten als kostbar sind.

Nach angeblichen Zeichnungen zu den Fresken in S. Paolo:

151) Zwei Genien bei Fruchtgewinden. Wahrscheinlich ein erster Entwurf. Feder. kl. qu. Fol. In: Gruner, Photographien.

152) Fünf Kindergruppen in Ovalen. Rothstein, Photogr. von Schaufuss. kl. qu. Fol. In: Ritgen, Fünfzig Photographien.

153) —— Dass. Photogr. von A. Braun in Dornach. Fol.

154) Zwei Kinder mit Hund. (In Toschi's Werk No. IX.) In der Sammlung des Hofrath Prof. E. Hasse in Göttingen. Verkleinerte Photogr. von C. Schaufuss. Oval. 4. In: Naumann's Archiv VII. VIII. Jahrg. 1862.

155) —— Dass. Lith. von Fr. W. Unger. Fol.

B. Nach Oelgemälden.

Die Nacht. Das Christkind in der Krippe von Maria, Joseph und den Hirten angebetet. In der Dresdener Galerie.

156) Gest. von A. M. Eschini. Fol.

156a) Gest. von H. Vincent 1691. gr. Fol.

157) Radirt von G. M. Mitelli. Joseph. Ma. Mitellus del. et Sculp. gr. Fol.

159) Radirt von Stef. Piali. Fol.

160) Geschabt von Fr. Nassi. gr. Fol.

161) Gest. von Th. Langer. In: E. Arnold's Galeriewerk. gr. 4.

162) Gest. von Antonio Zecchino. Leipzig, L. Rocca. Roy. Fol.

163) Geschabt. Berlin, Emil Pfeiffer. Fol.

164) Gest. von P. L. Surugue nach Ch. Hutin's Zeichnung. In: Recueil d'Estampes d'après les plus beaux Tableaux de la Galerie R. de Dresde 1753. 1757. Roy. Fol.

165) Kopirt von Gio. Petrini. Fol.

166) Gest. von Chr. Fr. Boetius. Nicht vollendet, da die Platte bei der Beschiessung Dresden's 1760 zu Grunde ging. Bloss drei radirte Drucke waren genommen worden.

167) Punktirt von M. Sloane nach Nichrigall's Zeichnung. London Publ. Jan. 1. 1802. Roy. Fol. Kommt auch kolorirt vor.

Die Nacht.

168) Gest. von J. Pichler. Schwarzkunst. gr. Fol.
169) Geschabt von J. J. Freidhoff 1806. Roy. Fol.
170) Gest. von E. G. Krüger. Im Taschenbuch zum geselligen Vergnügen 1803. 12.
171) Gest. von A. Lefèvre. gr. Fol.
172) Gest. von C. H. Rahl 1831. gr. Fol.
173) Gest. von Marin Lavigne. kl. Fol.
174) Radirt ohne Namen des Stechers. kl. Fol.
175) Lith. von Wolff. In: F. Hanfstängl's Galeriewerk. Roy. Fol.
176) —— Dass. Photogr., nach einer Zeichnung, von F. Hanfstängl. Fol.
177) Maria, Halbfig., und das Kind allein. Chez Mariette. kl. qu. Fol.
178) Dem letzten Bl. ähnlich; Joseph ganz in der Nähe der Maria. Kuh und Esel sind darauf. Anon. Radirung. kl. 4.
179) Nur die Madonna mit dem Kinde. Phot. nach einer Zeichnung von C. W. Schurig. 1868. Fol.

Nach angeblichen Zeichnungen zur Nacht:

180) Geburt Christi. Entwurf zur »Nacht«. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London. 1869.
181) Niederblickender Madonnenkopf. Aus der Nacht. Feder in Bister. 4. In: Gruner, Photographien.

Madonna della Scodella (Schale). Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Maria schöpft Wasser mit einer Schale; das Kind erhält Datteln vom hl. Joseph. In der Akademie zu Parma.

182) Gest. von Fr. Bricci (Briccio, Brizio). Roy. Fol. Bartsch 4.
183) Davon Kopie. Anonyme Radirung. gr. 4.
184) Ohne Namen des Stechers. Gegenseitig. kl. 4.
185) Radirt. Bez.: AN^S. COR. und FR^S. DV. kl. Fol.
186) Correggio pinxit 1529. Eq. Ravenet del. Sculp. 1778. gr. Fol.
187) Chez N. Langlois. Hier hält Maria eine Muschel. 4.
188) Gest. von Paolo Toschi. Roy. Fol.
189) Photogr. von Naya in Venedig nach dem Gemälde. 1871. Fol.
190) Bloss die Madonna, die in der Rechten Blumen hält, und das Kind. Halbfig. Punktirt. London Pub. May 1777, by V. M. Picot etc. kl. Fol.

Nach Kopie und angeblichen Zeichnungen zur Madonna della Scodella:

191) Ruhe auf der Flucht. Der Madonna della Scodella ähnlich. Lith. von Lady de Ross. gr. 4.

192) Helldunkel aus der Modeneser Schule. Fol. Die Clairobscurs der Schule von Modena, Bartsch, Kl. II. No. 11.
193) Entwurf. Feder. Gest. von J. B. Massé. Rob.-Dum. 20. Roy. 4. In: Recueil de 283 Estampes gravées à l'Eau-forte d'après les Dessins originaux etc. que Mons. Ev. Jabach possédait à Paris et qui depuis ont passé au Cabinet du Roi etc.
194) Hl. Jungfrau mit dem Kinde. Feder, Bister und Weiss. Gest. von A. Leroy. kl. Fol. In: Gravure Facsimile d'après differents Dessins faisant Partie de la Coll. du Musée du Louvre etc. 44 Stiche in Handzeichnungsmanier. Paris 1848. gr. Fol.

Madonna des hl. Hieronymus oder Der Tag. Hl. Jungfrau mit dem Kind, umgeben von der hl. Magdalena, dem hl. Hieronymus und zwei Engeln. In der Akademie zu Parma.

195) Gest. von Ag. Caracci 1586. Fol. B. 95.
196) Gest. von Adrian Collaert. 4.
197) C. Cart. fe. (d. h. Cartari, nicht Cort.) Baptistae parmiensis for. Romae 1586. gr. Fol.
198) Gest. von Fr. Villamena 1586. gr. Fol.
199) Radirt von G. M. Giovannini. Jacobus M^a. Jouanninus Bonon^s. sculpt—. Parmae super-permissu Angelus M^a. Fontana cadit. Imp.-Fol. B. 5.
200) Gest. von R. Strange 1763. gr. Fol.
201) Gest. von S. F. Ravenet 1783. gr. Fol.
202) Anonyme Radirung. Ant^s. de Corr. In 4.
203) Inveni quem diligit etc. Muette Exc. (in spätern Abdr. J. V. Wyn. ex.) qu. Fol.
204) Gest. von M. Desbois. Fol.
205) Radirt von Devilliers, beendigt von E. Bovinet für das Musée français von Filhol. Fol.
206) Radirung. gr. qu. 8.
207) Angefangen im 85. Jahre von Fr. Bartolozzi, vollendet von H. C. Müller 1822. Für das Musée-français von Laurent. Fol.
208) Gest. von M. Gandolfi 1826. Roy. Fol.
209) Gest. von Luigi Sivalli 1861 nach dem Gemälde. gr. Fol.
210) In dem Stile des Phil. Galle. kl. 4.
211) Gest. von Krüger. 8.
212) Anonymer Stich (von Thelot). 16.
213) Photogr. von Naya in Venedig nach dem Gemälde. 1871. Fol.
214) Ein Theil der Komposition. Kreis in einem Quadrat. Gest. von C. Dellarocca 1811.
215) Radirt von D. V. Denon, ohne den hl. Hieronymus.

Madonna des hl. Hieronymus.

Nach einer Kopie:

216) Madonna mit dem hl. Hieronymus. Angebl. Kopie von L. Caracci in der Stafford-Galerie. Gest. von J. Scott. Kleines Bl.

Madonna des hl. Sebastian. Madonna mit dem Kind in einer Glorie, umgeben von Engeln, schwebt über den hh. Sebastian, Geminianus und Rochus. Dresdener Galerie.

217) Stich, nicht Holzschn., wie wir angegeben finden. P. (d. h. Per) Me Christofano Bertelli. gr. Fol.

218) Gest. von Ph. A. Kilian nach Ch. Hutin's Zeichnung. Fol. In: Recueil d'Estampes etc. de la Galerie de Dresde.

219) Gest. von A. Lefèvre 1847. gr. Fol.

220) Lith. von F. Hanfstängl in seinem Galeriewerk, nach einer Zeichnung. gr. Fol.

221) —— Dass. Photogr. Fol.

222) Die Madonna allein. Photogr. nach einer Zeichnung von C. W. Schurig. 1868. Fol.

223) Hl. Jungfrau mit dem Kinde, der Madonna des hl. Sebastian ähnlich. Beide sehen herab. Mit der Rechten segnet das Kind, mit der Linken fasst es das Gewand der Mutter. Links unten: Coregiensis I. kl. 4. Diese anonyme Radirung ist fälschlicher Weise dem Corr. selbst zugeschrieben worden.

Nach einer angeblichen Originalzeichnung:

224) Madonnenkopf niederblickend, mit leichtem Kopfgewand. Entwurf zur Madonna des hl. Sebastian. Rothstein. Gest. von H. Petersen. gr. 4. In: R. Weigel, Handzeichnungen berühmter Meister, Supplementbl. zu den Rud. Weigel'schen Handzeichnungen.

Madonna des hl. Franziskus. Maria mit dem Kinde segnet den hl. Franziskus. Dabei die hh. Antonius von Padua, Johannes der Täufer und Katharina. Dresdener Galerie.

225) Gest. von Et. Fessard nach Ch. Hutin's Zeichnung. In: Recueil d'Estampes etc. de la Galerie de Dresde. gr. Fol.

226) Gest. von P. Lutz. 1834. Roy. Fol.

227) Gest. von Gustav Levy. Fol.

228) Lith. von A. J. Weber, nach einer Zeichnung (In Wunder's Galeriewerk). Roy. Fol.

229) Lith. von F. Hanfstängl in seinem Galeriewerk, nach einer Zeichnung. gr. Fol.
230) —— Dass. Photogr. Fol.
231) Die hl. Katharina allein. Photogr. nach einer Zeichnung von C. W. Schurig. 1868. Fol.

Madonna des hl. Georg. Maria mit dem Kind auf dem Thron, dabei die hh. Geminianus, Johannes der Täufer, Petrus Martyr und Georg. Dresdener Galerie.

232) Stich. P. (d. h. per) me, Christofano Bertelli.* Roy. Fol.
233) Radirt von G. M. Giovannini 1696. Aus zwei Bll. zusammengesetzt. Sehr gr. imp.-Fol. B. 6.
234) Radirt von G. M. Mitelli. gr. Fol.
235) Alter Holzschnitt auf farbigem Grunde. gr. Fol.
236) Gest. von N. D. Beauvais nach Ch. Hutin's Zeichnung. In: Recueil d'Estampes etc. de la Galerie de Dresde. gr. Fol.
237) Gest. von Th. Langer. In: E. Arnold's Galeriewerk. gr. 4.
238) Gest. von E. G. Krüger. Zu einem Buche. 8.
239) Lithogr., nach einer Zeichnung, von Fr. Hanfstängl. In seinem Galeriewerk. gr. Fol.
240) —— Dass. photogr. Fol.
241) Photogr. nach einer Zeichnung von C. W. Schurig. 1868. Fol.
242) Die Madonna allein. Phot. nach einer Zeichnung von C. W. Schurig. 1868. Fol.

Nach angeblichen Zeichnungen zur Madonna des hl. Georg:

243) Hl. Jungfrau mit dem hl. Georg. Entwurf. Dresdener Bild. Mit architekton. Umgebung. Tusche. In: Gruner, Photographien. Fol.
244) Zwei Kinder aus der Madonna des hl. Georg. Rothstein. Aus der Sammlung des Herzogs von Modena. Wahrscheinlich Original. Gest. von L. Schiavonetti. kl. Fol. In: Ottley, The Italian School of Design. London 1823. No. 70. gr. Fol.
245) —— Dass. In: Gruner, Photographien. kl. qu. Fol.
246) Eines dieser Kinder, wahrscheinlich Studium nach der Natur mit krausem Haar, gleiche Stellung. Rothstein. kl. 8. In: Gruner, Photographien.
247) Kindergruppe. 8. In: Ottley, The Italian School No. 69.
248) Hl. Georg mit anderen Heiligen vor dem Thron der Jungfrau. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.
249) Studie zur Architektur in der Madonna des hl. Georg. Feder mit Bister lavirt. Im British Museum. Photogr. von der Atotype Company etc. London.

Pietà (auch Kreuzabnahme genannt). Christus im Schooss Maria's, dabei Johannes und die hh. Frauen. Joseph von Arimathia steigt hinten mit einer Zange von der Leiter am Kreuze herab. In der Akademie zu Parma.

250) Radirt ANTS. CORS. INTR. und FRANS. VBS. DT. ET SCT. (Franç. Hubert?). kl. qu. Fol.

251) Correggio inv. Pinxit 1523. Eques Ravenet del. Sculp Parmae 1780. gr. qu. Fol.

252) Gest: von Fr. Rosaspina. Mit Widmung an den Herzog Ferdinand von Parma 1802. Roy. qu. Fol.

253) Photogr. nach dem Originale von Naya in Venedig. 1871. Fol.

Nach Kopie und angeblichen Zeichnungen der Pietà:

254) Pietà (oder Kreuzabnahme). Kopie nach dem Bilde im Museum zu Parma. Im Museum zu Madrid. Originalphotogr. von J. Laurent. 1868. Fol.

255) Pietà. 8 Fig. Bister und weiss gehöht. Bei Graf Lepel. Gest. von J. G. Prestel. Grösstes qu. Fol.

256) Grablegung Christi. 6 Fig. Rothstein. Coll. Comitis Caes. Max. Gini. Gest. von Fr. Rosaspina. qu. 4.

257) Eine Kreuzabnahme Christi ist von Teoini lithogr. Carlsruhe, Fol. Es ist uns unbekannt, in welchen Beziehungen dieses Bl. zu dem obigen Bilde steht.

Die Marter des hl. Placidus und seiner Schwester, der hl. Flavia. Nach dem Bilde früher in der Kirche S. Giovanni, jetzt in der Akademie zu Parma.

258) Radirt von Gio. Bat. Vanni. Ant: Corr: Inuent. G: V: 1638. kl. qu. Fol. B. 16.

259) Bez. FRANS. DVS D. und: ANT. COR. I. kl. Fol.

260) Gest. von S. F. Ravenet. gr. qu. Fol.

261) Photogr. nach dem Originale von Naya in Venedig. 1871. Fol.

Nach einer alten Kopie:

262) Die Marter des hl. Placidus. Im Madrider Museum. Nach dem Original photogr. von J. Laurent. Fol.

II. Nach Gemälden, die ihm als ächt mit Grund zugeschrieben werden.

A. Religiöse Darstellungen.

Madonna del coniglio oder die Zingarella. Ruhe auf der Flucht in Aegypten; Maria mit orientalischer Kopfbedeckung

hält unter einem Palmbaum auf ihrem Schoosse das schlafende Kind. Im Museum zu Neapel.

263) Gest. von C. Porporati nach D. Girgenti's Zeichnung. Roy. Fol.
264) Gest. von Trasmondi 1815. kl. Fol.
265) Gest. von P. Toschi. 1846. Imp. gr. Fol.
266) F. Caporali dis. ed. inc. Roy. Fol.
267) R. Jões Mathias Sthilionus inc. 4.
268) R. Duppa sc. 1802. gr. Fol.
269) Gest. von G. Frezza. gr. Fol.
270) Radirt von Ag. di Sant-Agostino. Fol.
271) Radirt von D. V. Denon. 4.
272) Apud C. Antonini. Fol.
273) Gest. von Fr. John. 4.
274) Commencé par H. Ch. Muller, terminé par Ch. Aug. Schuler. gr. Fol.
275) Franc. Pisante sculp. 4. Im Museo Borbonico. XII. 1.
276) Maria in Aegypti solitudine. Geschabt von Casp. von Fürstenberg. Die Landschaft ist von den vorigen verschieden; rechts oben noch drei andere kleine Engel. Roy. Fol. Sehr selten.
277) Geschabt von Sal. Bernard. gr. Fol. Vermuthlich Kopie nach dem vorigen Bl.
278) Anonyme Radirung mit einigen Veränderungen in der Landschaft und ohne das Kaninchen. Also wol nicht nach dem Original in Neapel, wie vielleicht auch noch andere der hier aufgezählten Bll. nach veränderten Kopien sind. Ant. Correg. inven. pin. Fol.

Nach Kopien nach der Zingarella:

279) Gest. von Gir. Rossi 1719 nach P. Barberi's Zeichnung. Mater alma —. Mit Widmung an Gir. Crispi. Nach einer Kopie von Ann. Caracci. gr. Fol.
280) Geschabt von R. Earlom. Nach einer Kopie angeblich von Lodov. Caracci, die aus Parma in das Kabinet des Herrn Robert Udney kam. Roy. Fol.
281) Von Earlom nach Heineken noch einmal in kleinerem Format.
282) Geschabt von R. Houston. 1773. Fol.
283) In Schwarzk. bei Alex. Brown. 4.
284) Ruhe auf der Flucht. Nach einer Kopie im Besitz des Fürsten Albani geschabt von F. D. Preisler Norib. fe. et ex. 1761. gr. Fol.

Madonna del coniglio oder die Zingarella:

285) Ruhe auf der Flucht. Jungfrau mit dem Kinde unter einem Palmbaume ruhend. Wahrscheinlich nach einer veränderten Kopie der Zingarella. Gest. von Ravenet. Fol.

286) Hl. Jungfrau mit dem Kind auf dem Schooss am Fusse eines Baumes. Mater divinae gratiae. Wahrscheinlich Motiv aus der Zingarella. Gest. von A. Zucchino. Fol.

Madonna della Cesta (Vierge au Panier). Hl. Familie. Maria hält das Kind auf dem Schoosse; zu ihren Füssen ein Korb. Im Hintergrunde ist Joseph mit Zimmern beschäftigt. In der Nationalgalerie zu London.

287) Gest. von Diana Mantuana, ohne sichern Grund genannt Ghisi. 1577. B. 19.

288) Gest. von F. F. Aquila. Mit Widmung an G. P. Bellori 1691. Fol. (In der überarbeiteten Platte: Nudus eram etc.)

289) (Der hl. Joseph rechts.) Gest. von Gius. Faccioli. Fol.

290) Gest. von G. T. Doo. Fol.

291) Gest. von S. Freeman. 1832. 4,

292) Gest. von J. Wright. 8. In einem Buche.

293) (Der hl. Joseph links.) Ohne Namen; aber von J. Frey gest. kl. 4.

294) Originalphotogr. von der Berliner Photogr. Gesellschaft. 1869. Fol.

295) Anonymes Schwarzkunstbl. Ohne den hl. Joseph. Pungileoni III. 70.

Nach Kopien nach der Madonna della Cesta:

296) Alte Kopie. Früher in der Galerie Orleans, jetzt in Bridgewater-House zu London. Gest. von A. L. Romanet nach Jourdain's Zeichnung. 4

297) Gez. von G. Kiprensky, gest. von E. Skotnikoff. 4. In: Collection du Comte de Stroganoff (Ohne Titelbl.).

298) La Sacra Famiglia. Nach dem Bilde der ehemal. Galerie Celoni zu Rom. Gest. von P. Bonato 1811 nach Tagnoli's Zeichnung. Roy. Fol.

299) La sacra Famiglia. Vermuthlich nach dem vorigen Bilde. A. Bonini inc. L. Rados dir. Fol.

300) Ferdin. Fambrini del e inc. Lucca 1763. 4.

301) Umgekehrt, der Korb zur Rechten. Sacra Christi Familia. Bortignoni sc. 4.

Hl. Jungfrau im Begriff dem Jesuskind die Brust zu reichen; der kl. Johannes oder ein Engel bietet ihm Früchte dar. In St. Petersburg; dieselbe Darstellung in der Galerie Esterhazy zu Pest; eine andere, ebenfalls Original, im Privatbesitz zu Rom. Das Petersburger Exemplar hat 1. dunklen Hintergrund ohne Landschaft; 2. zeigt der kleine Engel den linken Schenkel nicht, 3. hat er keine Flügel, ist also nicht als Engel charakterisirt.

301a) Radirt von Theresa del Pò. Nach dem Bilde, das sich jetzt in St. Petersburg befindet. Fol. B. 4.

302) Dilectvs meus mihi, inter vbera mea Commorabitur. Cantic. I. 12. Von der Gegenseite des Vorigen. 4.

303) Lith. von E. Huot. Fol. In: La Galerie Imp. de l'Ermitage, lith. par des Artistes franç. sous la direction de E. Huot. 2 Vols. St. Petersbourg 1845, 47. Fol.

304) Photogr. nach dem Originale in St. Petersburg 1868. kl. Fol.

305) Gest. von Fr. Spiere. Klare Landschaft zwischen den Baumstämmen; hier ein kleiner Engel mit sehr entwickeltem Flügel, der den ganzen linken Schenkel und Theil des Unterbeines und an der linken Hand alle fünf Finger zeigt. Nach dem Bilde in Pest. Bekanntes vorzügliches Bl. Rund. Roy. Fol.

306) Gest. von Nic. Bazin. Nach welchem Bilde ist uns unbekannt; die Darstellung ist sowol von dem Spiere'schen als dem Pò'schen Stiche abweichend. Hier 1. keine Landschaft, sondern ein grosser Vorhang mit Quaste; 2. der Schenkel des Engels ist durch ein breites Gewand der Maria verdeckt; 3. die Hand (hier die rechte, weil das Bl. im gegenseitigen Sinn des Spiere'schen) zeigt nur zwei Finger; 4. über dem Haupt der Maria ein Heiligenschein. Beata Maria Virgo Joachim filia — Christi Mater in der Einfassung. Oval. gr. Fol.

307) Quadrat. Lud. Matthiolus Inc. 4.

308) Oval. Ohne Inschrift. Radirt. 4.

309) Kreis im Innern eines Quadrates. Deipara virgo etc. kl. 4.

310) Joan. Dabbe sc. 4.

311) Gest. von P. Fontana. In: Collection des Gravures choisies d'après les Peintures et Sculptures de la Galerie de Lucien Bonaparte. 1822. gr. Fol.

312) Nach angeblicher Skizze zu dem Pester Bilde. Radirt. L. P. delin. 4.

Hl. Jungfrau, das auf der Erde in der Krippe liegende Kind verehrend. In den Uffizien zu Florenz.

313) Gest. von J. L. Delignon nach Wicar's Zeichnung. In Wicar's Sammlung. gr. 4.
314) Gest. von G. Audran. Fol.
315) Schwarzkunst. Sold by J. Faber. kl. Fol.
316) Gest. von C. Gregori nach Campiglia's Zeichnung. Im Museum Florentinum. qu. Fol.
317) Gest. von Ferd. Gregori nach T. Arrighetti's Zeichnung 1768. gr. Fol.
318) Gest. von V. della Bruna. Fol.
319) In einem ornamentirten Oval. 4.
320) Gez. u. gest. von L. Errani. Fol. In: Galerie de Florence (1841 f.).
321) In Umriss. Lasinio Filius sculp: In: Reale Galleria di Firenze (1827 f.). 8.
322) Photogr. nach dem Original von Alinari. Florenz 1869. Fol.

Nach Kopien nach der verehrenden Jungfrau:

323) Gest. von C. H: Rahl 1822. kl. Fol. Nach dem Bilde der ehemal. Galerie Fries. Die Komposition ist wie das Bild der Uffizien, doch ohne Landschaft und mit architektonischem Hintergrund; vermuthlich eine Kopie danach.
324) F. John sc. 8.
325) Ebenfalls mit architekt. Hintergr. und mit der im Bilde zu Florenz nicht sichtbaren einen Hand des Kindes. Ob nach demselben Bilde? Gest. von G. Chasteau. Ovale Einfassung. kl. Fol.
326) Virgo quem genuit adoravit. Im Verlage G. Chasteau's. gr. Fol.
327) Ovale Einfassung. Coypel ex. kl. 4.

Vermälung der hl. Katharina, dabei der hl. Sebastian. Halbfig. In der Galerie des Louvre in Paris.

328) Gest. von Et. Picart. Mit Widmung an Perrault. Fol. Später wurde die Platte verändert: so findet sich u. A. an der Stelle des hl. Sebastian ein Blumen haltender Engel.
329) Kopie in gleicher Grösse. Auf dem Bruche des Rades: Picart Romus. F. Unterschr. Jesus Christ etc.
330) Gest. von F. F. Aquila. qu. Fol.
331) Gest. von B. Capitelli. gr. 4. Bartsch. 6.
332) Radirt von L. J. Quéverdo, beendigt von Massard d. Vater. kl. 4.
333) Radirt von D. V. Denon. qu. 8.

Vermälung der hl. Katharina, dabei der hl. Sebastian:

334) Punktirt von Duthé. Fol.
335) Gest. von C. L. Lorichon. 1825. gr. qu. Fol.
336) Gest. von G. Folo. Für das Musée Napoléon. Fol.
337) Gest. von P. E. Moitte.
338) Gest. von Caroline Watson. Punkt. und geschabt. Fol Ob nach dem Louvrebild?
339) Gest. von Villerey. 4.
340) Gest. von Henriquel-Dupont. 1867. Roy. Fol.
341) Anonymer Holzschnitt in zwei Platten. Im Hintergrunde eine reiche Architektur. kl. Fol. Bartsch. XII. 61, 19.

Nach alten Kopien des Bildes im Louvre:

342) Stafford Galerie. Correggio, Copy by L. Caracci. By John Scott. 8. In; Engravings of the Marquess of Staffords Gallery of Pictures etc. by Young Ottley. 1818.
343) Peint par L. Carrache. Gravé par F. Guibert. 4.
344) Gest. von L. Cremonesi. Nach dem Gemälde im Kapitol zu Rom. Fol. Für die Descrizione del Campidoglio da P. Righetti. Rom 1833—36.

Vermälung der hl. Katharina. Im Museum zu Neapel.

345) Gest. von Ant. Capellan Romae 1772. kl. Fol. In Hamilton's Schola italica etc.
346) Gest. von J. Felsing 1831. Fol.
347) Gest. von J. Heath. kl. Fol. In: Europäische Gallerien, 3. Aufl. 1847.
348) Lasinio fil. sculp. 8. Im Museo Borbonico. II. 1.

Ob die folgenden Nrn. 349—352 nach dem obigen Bilde ausgeführt sind, können wir nicht mit Gewissheit angeben.

349) Radirt von Angelika Kauffmann. Publ. Oct. 1st. 1780. gr. qu. 8. Die Komposition entspricht der des Bildes in Neapel, doch finden sich einzelne Verschiedenheiten. Unbekannt, wonach das Bl. ausgeführt ist.
350) Gest. von Giorgio Mantuano, genannt Ghisi. Mit dessen Monogr. In spätern Abdr. mit seinem Namen. Diuini felix virgo cape pignus amoris gr. qu. 4. B. 11.
351) Radirt von G. M. Mitelli. Fol.
352) Gest. von Michelangelo Marelli. Fol.
353) Nach einer alten Kopie des Neapolitaner Bildes in eigenem Besitze radirt von Gio. Battista Mercati. Mit Widmung an Lelio Guidiccioni und dreizeiliger italien. Unterschrift »L'affetto — In Roma 1620«. Roma 1620. kl. Fol. Bartsch. 3.

Vermälung der hl. Katharina:

354) Vermälung der hl. Katharina »en fig. entières dans un grand paysage pour Thèse, chez Chateau & ensuite chez Chereau«. So Heineken.

355) Vermälung der hl. Katharina. Gest. von Apolloni. Fol. Wonach dies Bl gestochen, ist uns unbekannt.

Nach einer angeblichen Zeichnung:

356) Hl. Jungfrau mit dem Kind und der hl. Katharina. Verlobung der hl. Katharina. Rothstein u. Feder. Photogr. von A. Fenton. 4. In der Sammlung von Zeichnungen im britischen Museum in 42 Photogr. von R. Fenton. London 1857. gr. Fol.

357) —— Photogr. von der Autotype Company etc. London.

Christus am Oelberg vor dem Engel knieend. Nach dem Bilde im Besitz des Herzogs von Wellington. Links die Apostel, hinten die Häscher.

358) Bernardinus Curtius Regiensis Sculp. 1640. Mit Dedik. an den Fürsten Ippolito von Este. gr. qu. Fol.

359) Gest. von Gio. Volpato Romae 1773. In: Hamilton's Schola Italica etc. Nach Mengs' Zeichnung. Cum pervenisset etc. Ex Tabula Madriti in Pinacotheca Regis. qu. Fol.

360) Etwas kleiner. Apparuit etc. Vinc. Antonelli sc. Romae 1775.

361) Geschabt von W. Ward. In den Gems of Art. No. 26 1825. 4.

362) Gest. von Geo. Cooke. 4.

363—64) Heineken erwähnt noch zweier anonymer Bll. mit Christus am Oelberg, eines davon ohne die Häscher in qu. 4., das andere mit denselben in qu. Fol. Wir wissen nicht, ob sie nach dem obigen Bilde ausgeführt sind.

Nach alten Kopien des Bildes bei Wellington:

365) Christ praying in the garden. Young sc. qu. 4. Catal. de la Collect. de Tableaux de J. J. Angerstein, par J. Young. Londres 1823. Diese Kopie jetzt in der Londoner Nationalgalerie. Fol.

366) Alte Kopie ohne die Apostel. Vom Herzog Franz III. von Modena dem Grafen Brühl geschenkt, jetzt in der Ermitage zu St. Petersburg. Gest. von P. E. Moitte. Fol.

367). Vermuthlich nach demselben Bilde. Mit Umrahmung und deutschen und lat. Versen. Ph. Andr. Kilian exc. A. V. 8.

368) Nach einer anderen Kopie gest. von D. Cunego.

Ecce Homo. Christus, Kniestück, mit gebundenen Händen; Pilatus zur Linken das Ecce homo rufend, ein Soldat zur Rechten. Maria liegt ohnmächtig in den Armen Magdalena's. Halbfig. Jetzt in der Nationalgalerie zu London.

369) Gest. von Ag. Caracci 1587. Ant. Correg. innen: Parmae in Aedibus Pratorum (d. h. im Hause Prati, wo sich das Bild ursprünglich befand). Illa Dei soboles etc. Fol. B. 20.

370) Kopirt von einem unbek. Italiener. Bap. par. for. Ro. 1589 (Bapt. Parmensis formis Romae). Aspice etc. Zani sagt: Le 2 provo hanno prima del nome del Pittore: Julius Roscius Ortinus. Also wäre dieser der Stecher?

371) Kopirt von der Gegenseite von Corn. Galle d. J. kl. Fol.

372) Gegens. Kopie, von einem Unbekannten gest. Muette Exc. A lille. Fol.

373) Gegenseit. anon. Kopie. kl. Fol.

374) In aed. Columnibus. Gest. von P. Bettelini nach St. Tofanelli's Zeichnung. gr. Fol.

375) Gest. von G. T. Doo. gr. Fol.

376) Gest. von G. Asioli. Fol.

377) Photogr. von der Berliner Photogr. Gesellschaft nach dem Original. Fol. 1869.

378) Christus, einzelne Figur aus dem Bilde. Gest. von Agost. Bertini. Fol.

Nach angeblichen Zeichnungen zum Ecce Homo:

379) Ecce Homo. Zu dem Gemälde in der Nationalgalerie in London. Kreide. Sammlung Joa. Ant. Arman. Gest. von Fr. Rosaspina. 4.

380) Ecce Homo mit Maria und Johannes. Komposition von 5 Fig. Bräunliche Kreide. Sammlung J. A. Arman zu Venedig. Gest. von G. Rosaspina. gr. 8.

381) Christus am Oelberg. Dieselbe Darstellung? Sic non potuistis una hora vigilare mecum? Gest. von C. Dellarocca. gr. qu. Fol.

Hl. Magdalena im Walde in einem Buche lesend. In der Dresdener Galerie.

382) Gest. von J. Daullé 1753 nach Ch. Hutin's Zeichnung. In: Recueil d'Estampes etc. de la Galerie de Dresde. qu. Fol.

383) Kopirt von F. Basan. qu. Fol.

384) Kopie nach Basan's Bl. Glasgow Academy. 1786. Gest. von J. Mitchel. Gleiche Grösse.

385) Gest. von C. G. Contius. qu. Fol.

386) Gest. von J. G. Böttcher nach Seydelmann's Zeichnung. qu. Fol.

Hl. Magdalena im Walde in einem Buche lesend:

387) Gest. von F. Bartolozzi. gr. qu. Fol.
388) Punktirt von J. J. Freidhoff. qu. Fol.
389) Geschabt von Wil. Ward. qu. Fol.
390) Gest. von Fr. v. Stadler. gr. qu. Fol.
391) Gest. von G. Longhi 1809. qu. Fol.
392) Kopirt von Gius. Beretta. qu. Fol.
393) Presso Morghen. 4.
394) Le Clerc sc. 8.
395) Giraldon fils dirt. 8.
396) Gravé à l'eau-forte par Niquet frères. Terminé par Niquet l'ainé. kl. Fol.
397) Gest. von C. H. Rahl (1834). gr. qu. Fol.
398) Gest. von W. Humphrys d. J. 1839. qu. Fol.
399) Gest. von P. Lightfoot. Rund in einem Viereck. 1850. kl. qu. Fol.
400) Gest. von F. L. Knolle. gr. qu. Fol.
401) Gest. von Gust. Planer. gr. qu. Fol.
402) Gest. von W. H. Watt. qu. 4.
403) Geschabt von S. W. Reynolds. Kleines Bl.
404) Gest. in Stahl von C. Armytage. qu. Fol.
405) Gest. von Wilh. Overbeck. In E. Arnold's Galeriewerk. qu. 4.
406) Gest. von G. Asioli. qu. Fol.
407) Lith. von F. Zimmermann. qu. Fol.
408) Lith. von L. Zöllner. qu. Fol.
409) Lith. von R. Theer. kl. qu. Fol.
410) Lith. von F. Hanfstängl, in seinem Galeriewerk. gr. qu. Fol.
411) —— Dass. Photogr. Fol.
407—410 nach Zeichnungen lith.

Nach alten Kopien der Magdalena:

412) Ehemals in der Galerie des Esq. H. Seton, gest. von R. Strange 1780. Oval. Fol.
413) Wie das vorige, aber umgekehrt. Gest. von Fil. Caporali. 4.
414) Gest. von D. Cunego. Fol.
415) Galerie des Earl von Dudley, photogr. von Caldesi, Blanford u. Co. No. 48. 1869.
416) Hl. Magdalena lesend. Bister. Angeblich Vorstudie zu dem Dresdener Bild, woran aber nicht zu denken. Gest. von J. T. Prestel. qu. Fol. In: Dessins des meilleurs Peintres

Hl. Magdalena im Walde in einem Buche lesend:

d'Italie, d'Allemagne et des Pays-Bas, du Cabinet de Mr. Paul de Praun à Nuremberg. Gravés d'après les Originaux de même Grandeur par J. Th. Prestel. 48 Bll. Nürnberg 1780 Roy. Fol.

B. Mythologische und allegorische Darstellungen.

Jupiter in Gestalt einer Wolke umarmt die Jo. In der Galerie des Wiener Belvedere.

417) Gest. von Fr. Van den Steen nach N. Van Hoy's Zeichnung. Rechts vom Hirschkopfe: Ant. Correggio in: et pinx. gr. Fol.

418) Punktirt von Fr. Bartolozzi nach M. Benedetti's Zeichnung. Publ. March 1st. 1784. Fol.

419) Gest. von Chr. Mayer. Fol.

420) J. Hahn sc. 4. In: Perger, die Kunstschätze Wien's. Triest (1854—56). 4.

Nach der alten Kopie Der Jo im Berliner Museum:

421) Gest. nach P. de' Pietri's Zeichnung von G. Duchange 1705. gr. Fol.

Die Nacktheiten wurden später verhüllt; der Stecher verdarb endlich die ganze Platte.

422) Chez De Poilly à la belle Image. Oval. Kleines punkt. Bl. Vermuthlich bloss Kopie nach Duchange.

423) Gest. von Et. Desrochers. kl. Fol.

424) Cl. Duflos ex. 16.

425) Geschabt von J. Johnson 1743 kl. Fol.

426) Geschabt von J. Tinney. kl. Fol.

427) Farbig gest. von E. Gautier-d'Agoty. gr. Fol. Dieser Stich ist bisweilen fälschlich dem Le Blond zugeschrieben worden.

428) In Farben von Le Blond. Bloss die Köpfe. 4.

429) Punktirt von H. Kramer. Fol.

430) Gest. von H. Dröhmer. Mezzotinto. Rund. gr. Fol.

431) Photogr. im Verlage der Berliner Photogr. Gesellschaft nach dem Originale. 1869. Fol.

432) Gest. von W. Witthöft. Bloss die Köpfe. Medaillon. kl. Fol.

433) Bloss die beiden Köpfe. Lithogr. v. Fr. Jentzen. gr. Fol. In der von M. Simion herausgegebenen Preuss. Gemäldegalerie in Steindruck. Berlin 1840—45.

Jupiter in Gestalt einer Wolke umarmt die Jo:

Nach einer angeblichen Originalzeichnung der Jo:

434) Jupiter in der Wolke und Jo. Feder und Bister. Photogr. von G. Jägermayer. Roy. 4. Albrecht-Galerie. Auswahl der vorzüglichsten Handzeichnungen aus der Privatsammlung Sr. k. k. Hoheit des Erzherzogs Albrecht. gr. Fol. No. 143.

Danae den Jupiter als goldenen Regen empfangend. Jetzt in der Galerie Borghese zu Rom.

435) Gest. von G. Duchange nach P. de Pietri's Zeichnung. gr. qu. Fol.

Im spätern Abdruck wurde, um die Blösse der Danae zu bedecken, eine Draperie hinzugefügt.

436) Anon. gegens. Kopie in gleicher Grösse.

437) Kopie. Chez de Poilly à la belle Image. Oval. kl. qu. 16.

438) Sehr schlechte Kopie. 12.

439) Gest. von E. Desrochers. kl. qu. Fol.

440) Bez.: Deroché sculpsit. Recht schlechtes Bl. Wol Kopie nach Desrochers' Bl. und diesem untergeschoben. kl. qu. Fol.

441) Gest. von Ph. Trière nach Borel's Zeichnung. In der Galerie du Palais Royal. Paris 1786. gr. qu. 4.

442) Gest. von Al. Cunego. 1786. qu. Fol.

443) Lithogr. Bonnemaison dirext. Maurin delt. gr. qu. 4.

444) Diana schlafend. Diane au lit. Das Motiv dem Bilde der Danae der Galerie Borghese mit Veränderung entnommen. Gest. von D. D. Sornique. Gleiche Grösse wie Duchange's Danae No. 435.

Jupiter als Schwan umarmt die Leda im Bade. Auf ihrer linken Seite ein Mädchen, das einen Schwan abwehrt, und ein anderes, das einem davonfliegenden Schwan nachblickt, während eine Frau ihr das Gewand überwirft. Rechts Amor und zwei Putten. Jetzt im Museum zu Berlin.

445) Gest. gegenseitig von G. Duchange 1711 nach Pietri's Zeichnung. gr. qu. Fol.

Auch in diesem Bl. wurde im späteren Abdruck das Nackte verhüllt.

446) Schlechte anonyme Kopie.

447) Gest. von E. Desrochers 1713. qu. Fol.

448) Gest. von H. C. Müller für das Musée français von Filhol. Fol.

449) Bovinet sc. 12.

450) Umriss. Mme. Soyer sc. 8.

Jupiter als Schwan umarmt die Leda im Bade:

451) Unbekannt. Oval. 8.
452) Unbekannt. Lithogr. 4.
453) Gest. von H. Dröhmer. Mezzotinto. Rund. gr. Fol.
454) Photogr. nach dem Originale im Verlage der Berliner Photogr. Gesellschaft. Fol. 1869.

455) Veränderte Komposition. Der auf der Leier spielende Amor fehlt; anstatt der zwei Amorinen mit Blasinstrumenten findet sich nur der Eine stehende, auf dem Horn blasend. Gest. von J. le Mattré. kl. Oval.
456) Chez de Poilly. Pendant zu No. 437. kl. Oval.

Nach alter Kopie der Leda:

457) Die Gespielinnen der Leda. Ein Mädchen, das die Liebkosung eines Schwanes abwehrt, und eine, die einem davonfliegenden Schwan nachsieht. Ohne Amor und die Putten. Aus dem Bilde der Leda. Nach dem Bild im Kabinet des Fürsten Colonna zu Rom gest. von C. Porporati. gr. Fol.
458) Kopie mit einem Adler, der den Schwan verfolgt, gest. von Ign. Pavon. gr. Fol.
459) Diana nell' uscir dal Bagno. Die Hälfte einer einzigen Figur. Raf. di Stafno sc. C. Porporati dir.

460) Diane à sa toilette. Das Motiv der Leda entnommen, jedoch mit Veränderungen. Gest. von D. D. Sornique. Gleiche Grösse wie Duchange's Stich.

Jupiter als Satyr verkleidet, entblösst die Antiope. Im Louvre zu Paris.

461) F. Basan Excudit. gr. Fol.
462) Gest. von J. Godefroy. Musée Robillard. Fol.
463) Gest. von P. Audouin. gr. Fol.
464) Radirt von Quéverdo, beendigt von J. B. Massard. Fol.
465) Radirt von A. Chataigner, beendigt von U. Massard. Musée Filhol. Fol.
466) Gest. von Ach. Lefèvre. gr. Fol.
467) Gest. von A. Blanchard. Roy. Fol.
468) W. Brett sculpsit. Mezzotinto. 1828. kl. Fol.
469) Par Pasquier peintre en Email et Graveur. gr. Fol.
470) Anonyme Radirung. 4.
471) Gest. in Aschenbrenner's Taschenbuch 1804.
472) Gest. von A. J. Weber. Fol.
473) Photogr. im Verlage der Berliner Photogr. Gesellschaft nach dem Original. Fol. u. Imp. Fol. 1869.

Ganymed wird von Jupiter's Adler entführt. In der Galerie des Belvedere zu Wien.

474) Nach Nic. Van Hoy's Zeichnung gest. von Fr. Van den Steen. Auf einem Steine links vom Hunde: Ant: Correggio inuē et pinxit. gr. Fol.

475) Gest. von Jos Eissner nach S. v. Perger's Zeichnung. 4. In: Haas, k. k. Bildergalerie im Belvedere. Wien 1821—28.

Nach einer angeblichen Zeichnung zu dem Ganymed:

476) Im Besitze des Grossh. von Weimar. Photogr. von C. Schaufuss. Roy 4. In: Ritgen, Fünfzig Photographien.

477) —— Dass. Photogr. von A. Braun in Dornach.

Die Erziehung Amor's durch Merkur in Gegenwart der Venus (La Scuola d'Amore). Jetzt in der Nationalgalerie zu London.

478) Gest. von Arnold de Jode zu London 1667. gr. Fol.

479) Photogr. von Morelli in London.

480) Photogr. im Verlage der Photogr. Gesellschaft in Berlin nach dem Original. Fol. 1869.

Nach alten Kopien der Schule Amor's:

481) Alte Kopie, für Original gehalten, früher in der Sammlung Orleans. Gest. von G. R. Le Villain. Fol.

482) —— Dass. F. John sc. 8.

483) Amor lesend. Kopie nach dem Amor des Bildes, in der Münchener Pinakothek. Punktirt von Amalia Baader. Oval. Fol.

484) —— Dass. Rad. von L. E. Grimm. 8.

485) Amor, Halbfig., aus dem obigen Bilde. Titelbl. zu. Select Works of Engraving under the Direction of Will. Buchanan. Engr. in the School of Morghen. 4.

La Vertu héroique victorieuse des Vices. Die Tugend vom Ruhme gekrönt. Dabei die Stärke und die Weisheit. Temperabild im Zeichnungskabinet des Louvre.

486) Gest. von Et. Picart 1672. gr. Fol.

487) Gest. von L. Surugue 1720. 4. s. No. 490.

488) Gest. nach Duchemin's Zeichnung von A. Chataigner, beendigt von Villerey. Für das Musée français von Filhol. Fol.

L'Homme sensuel. Der sinnliche Mensch von den Leidenschaften umgeben. Temperabild im Zeichnungskabinet des Louvre. Gegenstück zum vorigen.

L'Homme sensuel:

489) Gest. von Et. Picart 1676. gr. Fol.

490) Gest. von L. Surugue 1720. 4.

In spätern stark retuschirten Abdrücken mit Schrift steht oben rechts: Tom. 2 fig. In diesem Abdr. nebst No. 487 in: Versailles immortalisé, 2 Bde. Paris 1720. 4. II. Bd. pp. 247. 251. Vor dem Gedichte, das jedes der Bilder beschreibt, steht: Tableau dans la petite Galerie du Chasteau de Versailles.

491) Radirt von Quéverdo, beendigt von Villerey. Fol.

492) Anonym. Schlechtes Blatt.

493) Bloss der Kopf des Neides. Gest. von J. J. F. Tassaert für J. und A. Sauvage's Collection des Têtes d'Expression. Heft III (1804).

III. Nach Bildern, deren Aechtheit zweifelhaft ist, denen aber ächte Darstellungen zu Grunde liegen, und nach alten Kopien von ächten aber verlorenen Bildern.

494) Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Dabei der hl. Franziskus. In den Uffizien zu Florenz. Bloss Kopie nach einem jetzt verlorenen Bilde. Gest. von P. Drevet. gr. Fol.

495) —— Umgekehrt, der Mönch zur Rechten. Lasinio filius sc. kl. 4. In: Reale Galleria di Firenze (Firenze 1827 f.).

496) —— Photogr. nach dem Originale, von Alinari. Florenz 1869. Fol.

497) —— Gest. von H. Guttenberg nach Wicar's Zeichnung. Collection Wicar. gr. 4.

498) Hl. Jungfrau mit dem Kind unter einem Palmbaum sitzend. Rechts die hl. Lucia, links die hl. Magdalena. Nach G. Giaroli's Zeichnung gest. von G. Asioli. Quadro dipinto da Antonio Allegri — In Albinea, per quella Chiesa. kl. Fol. In: Venturi, Storia di Scandiano. 1822.

499) Der fliehende Jüngling auf dem Oelberge. Nach einer Kopie des verschollenen Originals gest. von Couché.

500) Christus als Gärtner vor Magdalena. Originalphotogr. nach dem zweifelhaften Bilde im Madrider Museum von J. Laurent. Fol. 1868.

501) —— Gest. von J. B. Patas nach einem Bilde der Galerie Orleans; wahrscheinlich alte Kopie des verlorenen Originales, das sich zu Vasari's Zeiten im Besitze der Ercolani zu Bologna befand.

502) Salvator Mundi. Christus mit ausgebreiteten Armen auf Wolken sitzend. Ringsum Engelsglorie. Gest. von G. Guadagnini. gr. Fol.

503) —— Gest. von G. Asioli 1816, den Mitbürgern von Correggio gewidmet. Nach dem Bilde im Vatikan, das nicht ächt, sondern höchstens Kopie ist. (Bekannt auch unter dem Namen Umanità di Cristo oder Salvatore sull' Iride). 4.

IV. Nach Gemälden, welche dem Meister fälschlich zugeschrieben oder durchaus zweifelhaft sind.

Wo der jetzige Aufenthaltsort der Gemälde bekannt, ist derselbe angegeben. Eine gute Anzahl derselben ist verschollen.

A. Religiöse Darstellungen.

504) Hl. Familie. Maria und das Kind schlafen, letzteres in der Krippe. Joseph hebt den Schleier des Kindes auf. Gest. von C. Mogalli nach einem Bilde im Besitz des Grossherzogs von Toskana.

505) Hl. Familie. Gez. von Skotnikoff, gest. von M. Iwanoff. Umrisse. qu. 4. Collection Stroganoff.

506) Hl. Familie. Maria sitzend hält das Kind auf dem Schoosse, dabei der kleine Johannes. Die beiden Kinder umarmen sich. Rechts hinten der hl. Joseph. Geschabt von G. Barbié nach einem Bild in eigenem Besitz, das sonst unbekannt geblieben. Fol.

507) Hl. Familie mit dem kl. Johannes. Nach einem Bilde ehedem bei Campe in Nürnberg. Umriss. Gest. von F. Fleischmann. kl. 4.

508) Hl. Familie. Maria, Halbfig., hält das Kind. Dabei noch zwei Engel. Il suo figlio Gesù bacia Maria. Ehemals in S. Luigi de' Francesi zu Rom. Das Bild ist von G. C. Procaccini. Gest. von P. Bettelini. kl. Fol.

509) —— Anonymer Stich. Antonius da Correggio. Dilectus meus mihi et ego illi. kl. Fol.

510) —— Dilectus meus etc. Dom. Corvi del et sc. kl. Fol.

511) —— Punktirt in Rom von P. Bonato. Mater amabilis. Fol.

512) Holy Family. J. Young sc. 32. A Catalogue of the Pictures of Grosvenor House. By J. Young. London 1821. Fol.

513) Hl. Familie, dabei der hl. Johannes und ein Engel. Die Köpfe der beiden Figuren blicken über die Schultern der hl. Jungfrau. Radirt. kl. qu. 4.

514) Hl. Jungfrau mit dem Kind. Juxta Exemplar in Aedibus — Jacobi Stanley Comitis de Derby etc. H. Winstanley fecit. kl. Fol.

515) Hl. Jungfrau vor einer Steinbrüstung stehend das Kind haltend, welches darauf sitzt. Nach dem angeblichen Bilde im Museum zu Neapel. Gest. von Ferd. Mori. Im Museo Borbonico. V. 31. S.

516) Hl. Jungfrau hält das Christkind, dem der kl. Johannes ein Lamm bringt. Nach dem Bilde im ehemal. Kabinet Smith in England. Geschabt von J. Watson. gr. Fol.

517) Gest. von Will. Dickinson 1780. gr. Fol.

518) Hl. Jungfrau, das Kind und Johannes. Hinten eine Grotte. Im Museum zu Madrid. Wahrscheinlich von einem Schüler oder Nachahmer. Originalphotogr. von J. Laurent. 1868. Fol.

519) Hl. Jungfrau, Halbfig., das schlafende Kind in ihren Armen unter einer Arkade. Das Bild ist von dem Venezianer Seb. Ricci, der eine Täuschung damit vorhatte. Als Correggio gest. von Nic. Edelinck. Extat Venetiis in Museo D. D. Jacobi Chertemps Galli 1708. gr. Fol.

520) —— Von der Gegenseite kopirt von C. Orsolini. Virgo Carmeli Mater Dei. kl. Fol.

521) —— Appo Wagner Venezia C. P. E. 4.

522) —— Fr. Previllano sc. Rom 1785. Fol.

523) —— Gest. von Martin Schedl zu Salzburg 1738. gr. Fol. Scheint Kopie nach dem Edelinck'schen Stiche oder doch dieselbe Darstellung zu sein.

524) Hl. Jungfrau mit dem Kinde von zwei Engeln gekrönt. Seelen aus dem Fegefeuer erlösend. Fälschlich Correggio benannt. Anonym. Jetzt nur durch den Stich bekannt.

525) Hl. Jungfrau mit dem Kinde. Jollain excud. Fol.

526) Hl. Jungfrau, mit dem Kinde im Arme, in ganzer Figur stehend. Gest. von Rich. Cooper 1763 nach dem Bilde in der ehemal. Sammlung Ormond, später im Besitze von Sir John Buttle. gr. Fol.

527) Hl. Jungfrau mit dem Kinde an der Brust, dem Engel Früchte bringen. Stahlstich von C. A. Schwerdgeburth. Oval. 4.

528) Hl. Jungfrau, das Kind auf den Knien, stützt die Linke auf ein Buch. Nach einem Bilde, das sich im 18. Jahrh. im Besitze des Grafen Bertioli zu Parma befand. Mater amabilis. Gest. von Maurizio de Magistris von Piacenza. 4.

529) Hl. Jungfrau, aus einem Buche lesend, mit dem Kind. Schwarzk. kl. Fol.

530) Hl. Jungfrau, Halbfigur, hält auf ihren Knien das Kind. Der kl. Johannes lässt ihm durch ein anderes Kind einen Korb mit Blumen bringen. Anonyme Radirung. gr. 8.

531) Mater amabilis. Maria im Profil mit dem Kinde, welches ein Kreuz hält, neben ihm der hl. Johannes. Halbfig. Punktirt von L. Portman. kl. Fol.

532) Hl. Jungfrau mit dem Kind, dem sie den Kopf hält, in einer Landschaft sitzend. Prope est justus etc. Drevet exeudit. A Paris chez P. Drevet etc. Roy. Fol.

533) Hl. Jungfrau mit dem Kind, aus einem Buche auf einem Tische lesend; dabei Johannes. 8.

534) Hl. Jungfrau in einer Landschaft; der kleine Christus nach dem Beschauer gewendet zeigt auf Johannes, welcher den rechten Arm auf die Schulter der Jungfrau legt. Nach einem Bilde in der Sammlung des Sir John Murray in England. Lith. von N. Strixner. Sehr gr. roy. Fol.

535) Hl. Jungfrau, sitzend, mit dem schlafenden Kinde in den Armen. Gest. von Jac. Coelemans. kl. Fol. Im ehem. Kabinet Boyer d'Aiguilles zu Aix. Der Text dazu (Paris 1744) schreibt das Bild eher dem franz. Maler Lubin Baugin zu.

536) Hl. Jungfrau, Halbfig., mit dem Kind, welches sie umarmt und sein Gesicht an ihre Wange drückt. Jos. Patrini sc. gr. Fol.

537) —— Pietro Chigi inc.

538) Hl. Jungfrau, Halbfig., hält das Kind auf einer Brüstung. Sie zieht das Tuch, worauf es sitzt, in die Höhe. Radirt. G. F. Nadi f. 8.

539) Hl. Jungfrau mit dem Kinde. Links oben Engel. Radirt von B. Weyss. 1.

540) Hl. Jungfrau mit dem nackten Kinde, das auf einem Kissen und gestützt auf eine Weltkugel auf ihrem Schoosse sitzt. Gest. von L. Vorsterman. Fol.

541) Hl. Jungfrau mit dem Kind, dabei der hl. Antonius. Gest. von D. Berger 1767 nach dem Bilde der Galeri Sanssouci bei Potsdam. Fol.

542) Hl. Jungfrau, auf der Erde sitzend, umarmt das Kind. Anonyme Radirung. kl. Fol.

543) Hl. Jungfrau, Halbfig., mit dem Kinde, welches spielend den Finger an den Mund hält. Nach dem Bilde in der ehemaligen Galerie Stolberg auf Söder gest. von F. Knolle. kl. 4.

544) —— Geschabt von J. G. Huck. 4.

545) Hl. Jungfrau. Geschabt von J. J. Freidhoff 1797. Fol.

546) Hl. Jungfrau mit dem Kinde. Geschabt von J. P. Pichler. Fol. Wir finden auch eine Darstellung »Silence« von Pichler angegeben; ob dies etwa ein Bl. nach der Zingarella sein soll, oder die obige Darstellung, ist uns unbekannt.

547) Hl. Jungfrau, Halbfig., das bekleidete Kind in den Armen. Anonym.

548) Hl. Jungfrau, Halbfig., von dem Kinde umhalst. Gest. von A. David für den Pater Resta und mit einem Herzen, worüber REGIO, bezeichnet, was den Namen Correggio andeuten soll. 4.

549) Hl. Jungfrau vom Kind umarmt. Kaum Halbfig. Gest. von Aug. Fox. 32.

550) Hl. Jungfrau mit dem Kinde, auf einer Erhöhung sitzend. Vier Engel, wovon zwei Laute spielen, stehen dahinter. Anonym. qu. 4.

551) Maria, mit dem Kinde in einer Glorie, erscheint auf Fürbitte des hl. Jakobus und im Beisein des hl. Hieronymus einem Donator. Münchener Pinakothek. Fälschlich dem Correggio zugeschrieben. La Madonna col divoto. Gest. von P. Bettellini 1818 mit Widmung an Ludwig, Kronprinz (später König) von Bayern. Imp. Fol.

552) —— Lith. von H. Kohler. Roy. Fol.

553) —— Der hl. Hieronymus. Figur aus demselben Bilde. Radirt von R. v. Langer 1818. kl. 4.

554) Hl. Jungfrau mit dem Kinde, hl. Johannes, hl. Michael und hl. Christoph. In den Uffizien. Fälschlich Correggio benannt. Gest. von Fr. Ant. Lorenzini. gr. Fol.

555) —— Photogr. nach dem Orig. von Alinari. Florenz 1869. Fol.

556) Madonna des Bettinelli. Hl. Jungfrau mit dem Kind, der hl. Anna und einem Mönche. Gest. von Jak. Frey d. J. 1787. Mit Widmung des Stechers an die Brüder Xaverio und Gaetano Bettinelli. Angeblich Jugendwerk Correggio's.

557) L'Amour maternel. Madonna mit dem Kinde. Gest. von A. Bonaldi. Oval. Fol.

558) Madonna von dem Kinde umhalst. Halbfig. Ehemals in dem Kabinet des Bailly von Breteuil. Gest. von P. Bossi.

559) Das Jesuskind und der kl. Johannes umarmen sich. Friendship. Gest. in Rothsteinmanier von R. Menageot. Rund. Kommt auch schwarz gedruckt vor.

560) Das Jesuskind und der kl. Johannes umarmen sich. Brustbilder. Gest. von C. Rahl nach dem Bild vormals beim Grafen Fries in Wien. qu. 4.

561) Vermälung der hl. Katharina. Von einem Schüler Correggio's. In der Galerie der Ermitage zu St. Petersburg. Gest. von P. E. Moitte. Fol.

562) —— Lith. von H. Robillard. Fol. In: Galerie Imp. de l'Ermitage lith. par des Artistes français sous la direction de E. Huot. 2 Voll. St. Petersb. 1845, 47. Fol.

563) Vermälung der hl. Katharina. Halbfig. Das Christkind hält einen Palmzweig. Der hl. Joseph erhebt einen Vorhang hinter dem Kopfe Maria's. Cum palma ad Regna pervenit. gr. 4.

564) Vermälung der hl. Katharina. Gallery of the Earl of Dudley, photogr. by Caldesi, Blanford and Co. London 1862. No. 49.

565) Vermälung der hl. Katharina. H. Sinzenich fect. Das Kind hält den Ring neben der Nase des Heiligen, welcher auf der linken Seite sitzt. Zwei Engel schweben in der Nähe, hinter der hl. Jungfrau.

566) Flucht nach Aegypten. Landschaft. Maria, auf dem Esel sitzend, beobachtet eine Mutter mit zwei Kindern sitzend, welche einem der Kinder, mit der Linken es haltend, die Brust reicht. Dabei ein sitzender Krieger. Radirt von Teresa del Pò nach Giac. del Pò's Zeichnung. Mit Widmung Teresa's an den Marchese del Carpio 1686, dem das Bild gehörte. Dasselbe ist jetzt verschollen. Roy. qu. Fol.

567) Flucht nach Aegypten. Maria mit dem Kind auf einem Esel. Dahinter Joseph. Ein Engel zeigt den Weg. Lithogr. A. Coregio pinx.: F. Pilotj del. Rund. Fol.

568) Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Die Madonna kleidet das auf ihren Knien sitzende Kind an, dem Joseph Datteln reicht. Jetzt bei G. B. Bianconi zu Bologna. Gest. von D. Aspar mit Widmung an den Grafen Wilzeck 1784. Fol.

569) —— Farbig von E. Gautier d'Agoty. Repos etc. Mit Widmung an den näml. Grafen. Fol.

570) Der hl. Joseph von dem Engel aufgefordert aus Aegypten zu ziehen. Dabei noch ein Engel. Diese Radirung in kl. qu. Fol. hat keine Bezeichnung; Zani II. VI. 60 fand indessen auf einem Exemplar mit Tinte geschrieben: Opera prima di A. Allegri da Correggio.

571) Hl. Joseph, Halbfig., das Jesuskind in den Armen haltend. Geschabt von F. Smith. gr. 4.

572) —— Punktirt von F. John. kl. Fol.

572) Verkleinerte Kopie. C. Rahl sc. 8.

573) Das Christkind auf dem Kreuze schlafend, darüber vier Engelsköpfe. Gest. von J. G. Saiter. qu. Fol.

574) Christus im Garten Gethsemane. Anders als die Darstellung von No. 358—362. Vorn die Apostel. Nach einem Bilde im Besitz von G. Fairholme Esqre. geschabt von Sam. Cousins 1832. gr. Fol.

575) Ecce Homo. Christus, Brustb., eine Geissel in den Händen. Aehnl. dem Bilde in der Münchener Pinakothek. J. J. Sartor fec. 8.

576) Christus mit Dornen gekrönt. Gest. von J. J. Freidhoff.

577) Christuskopf (das Kreuz tragend). Gest. von J. Krepp, gez. von S. v. Perger. 4. In: Haas, k. k. Bildergalerie im Belvedere, 1821 bis 28. 4.

578) —— P. Gleditsch sc. 1824. Fol.

579) Pietà. Maria in Ohnmacht. Dabei Magdalena, der weinende Johannes und Jos. von Arimathia, der den Leichnam mit dem rechten Arm hält. Halbfig. Anonyme Radirung, fälschlich manchmal dem Correggio zugeschrieben. 4.

580) Pietà. Christus bis an's Knie in einer Graburne; ein älterer bekleideter Engel und ein jüngerer unbekleideter stützen ihn. Gasparo Massi sc. kl. Fol.

581) Grablegung Christi. Nach einer anderen Darstellung als No. 250—253? Gest. von P. Fontana.

582) Das Christuskind, Kopf. Galerie des Earl von Dudley, photogr. von Caldesi, Blanford u. Co. No. 47. 1869.

583) Das Schweisstuch der hl. Veronika mit dem dornengekrönten Antlitz Christi. Berliner Museum. Fälschlich Correggio benannt. Lith. von P. Rohrbach. qu. Fol. Berlin 1858.

584) —— Geschabt von G. Lüderitz. qu. Fol. Berlin 1858.

585) —— Geschabt von H. Dröhmer. qu. Fol.

586) —— Photogr. nach dem Original. Berlin, Phot. Gesellsch. 1868. Fol.

587—590) Zwei Bll. mit Engeln. Gest. von C. H. Rahl. kl. Fol.

591) Engelsköpfe. Gest. von Fr. John.

592) Zwei Engelsköpfe. Galerie des Earl von Dudley, photogr. von Caldesi, Blanford u. Co. No. 46. 1869.

593) Johannes der Täufer, bloss der Kopf. Mezzotinto R. Earlom fec^t. 1771. Fol.

594) Johannes der Täufer an einem Felsen sitzend. Ego sum vox etc. Gest. von W. Hollar 1642 ex Coll. Arundeliana. 4. P. 167.

595) Johannes der Täufer. Gest. von C. Colombini. Nach einem angebl. Original, das der eine Seitenflügel des für S. Maria della Misericordia gemalten Triptychons gewesen sein soll, bei Bianconi zu Bologna (s. die Werke b) No. 11).

596) S. Giovanni Battista. Gest. von M. E. Klug.

597) Hl. Johannes der Täufer als Kind mit dem Lamm. Gest. von G. Fabbri nach P. A. Novelli's Zeichnung. 4.

597a) Johannes der Täufer stehend. Ohne Namen des Stechers.

598) St. John Bapt. Young sc. 4. In: Young, Pictures at Leigh Court near Bristol. London 1822. Fol.

599) Johannes, Evang., auf Wolken, von Engeln unterstützt. Copie d'après le Corrège par R. 1822. Lithogr. Fol.

600) Der kleine Johannes Evangel. schlafend. Nach einem Bild im Kabinet Paignon-Dijonval, geschabt von R. Earlom. gr. Fol.

601) Der hl. Sebastian von den Frauen gepflegt. Anonymer Stich.

602) Der hl. Sebastian. Gest. von M. Aubert. Fol.

603) Der hl. Sebastian an die Säule gebunden. Gest. von J. Troyen. Ehemals in der alten Brüsseler Galerie. gr. 8.

604) —— Gest. von J. Krepp, gez. von S. v. Perger. 4. In: Haas, k. k. Bildergalerie im Belvedere, 1821—28. 4.

605) Hl. Hieronymus, auf der Erde liegend, in Betrachtung des über ihm befindlichen Kruzifixes. Anonymer Stich.

606) Der Tod des hl. Franziskus. Gest. von Zach. Prévost. Roy. Fol. Für die Galerie Aguado. Paris (1840).

607) The Death of S. Francis. Young sc. 16. Pictures at Leigh Court.

608) Büssende Magdalena, Hüftbild, hinter ihr ein Engel mit dem Salbgefäss. Früher im k. k. Belvedere dem Correggio zugeschrieben. Aus seiner Schule. Gest. von J. Troyen. Teniers' Brüsseler Galeriewerk. gr. 4.

609) Büssende Magdalena, Hüftbild, hinter ihr ein Engel mit dem Salbgefäss. Dem vorigen ähnlich, doch mit Verschiedenheiten. Geschabt von J. Männl (auf dem Bl. selbst steht Mannl).

610) Hl. Magdalena von Engeln gen Himmel getragen. Punktirt von F. John. 8.

611) Hl. Magdalena, Brustb., vor einem Kruzifix weinend. Aus der Galerie Orleans. Gest. von Ch. Guérin. In dem Galeriewerk des Palais Royal. 4.

612) Hl. Magdalena schlummernd, das Kreuz in der Hand. Dilexit multum. Gest. von F. Anderloni nach Garavaglia's Zeichnung. Oval. gr. 4.

613) —— Nach L. Zannettini's Zeichn. gest. von P. Ghigi. Fol.

614) —— Lawzedelly del. Lithogr. Oval. Fol.

615) —— F. Dirnbacher sct. 1824. 8.

616) Hl. Magdalena mit thränenvollem Blick zum Himmel sehend. Brustb. Gest. von A. B. Desnoyers. Oval kl. Fol. In dessen Recueil d'Estampes etc. Paris 1821.

617) Hl. Magdalena. Nach dem Gemälde bei Thomas Hope in Amsterdam. Joan. Brunetti Raven. sc. Roma 1792. Fol.

618) Susanna. Gest. von A. L. Krüger.

619) Susanne au Bain. Tiré du Cabinet de sa Maj. à Rosenstein près Stuttgart. Gest. von J. C. Thevenin. gr. qu. Fol.

620) Hl. Katharina in einem Buche lesend. Halbfig., hinter einer Brustwehr. Nach dem Bild zu Windsor. Ant. Coregio delin. A. Blooteling ex. Von Blooteling selbst gest. Schwarzk. 4. Wessely 67.

621) —— Geschabt von P. Schenk. Ohne Brustwehr, aber mit einem Vorhang zur Linken.

622) —— Geschabt von J. Smith. 1864. 4.

623) —— In Farbenmanier von J. Ch. Le Blond. Mit dem Vorhang, aber ohne Heiligenschein, der bei No. 620 rund und gross, bei No. 621 oval und kleiner ist. Fol.

624) —— Glasgow Academy 1767. J. Mitchel sc. Fol.

625) —— R. Williams sc. et exc. Schwarzk. 4.

626) Hl. Agnes und hl. Katharina. Zwei Köpfe in Lebrun's Galeriewerk. I. No. 6.

627) Hl. Potentiana, sie drückt einen Schwamm aus. Halbfig. P. Ferdinand exc. 4.

628) Hl. Agnes, Halbfig. Gest. von E. Claire Tournay, Gemalin von N. H. Tardieu. 4.

629) —— Grösser, aber ohne das Lamm. Man sieht mehr von dem Stuhle. 4. (Dieselbe Komposition als Bild von C. Maratti, von M. Pitteri gest.)

630) Hagar in der Wüste. Nach dem früher in Neapel ihm zugeschriebenen Bilde? Gest. von Chr. Mayer.

B. Mythologische und allegorische Darstellungen.

631) Apollo und Marsyas im Wettkampfe, die Niederlage des Marsyas und seine Bestrafung. Gest. von G. Sanuti nach dem Bilde, das, früher in Mailand, jetzt in der Ermitage zu St. Petersburg ist. Auf der Flagge des Speeres Minerva's die Widmung des Stechers vom 18. Juli 1562 an Alfons II. von Ferrara. Um die leeren Stellen auszufüllen, hat der Stecher oben an der einen Seite die 9 Musen aus Rafael's Parnass (Ex Parnasi Raphaelis pictura, ut vacuum impleretur), auf der andern den Markusplatz von Venedig beigefügt. In einer Ecke: Apollinis et Marsiae ex clariss. pictoris Antonii de Corriggio pictura. In der Grösse des Gemäldes. Dem Correggio fälschlich zugeschrieben. In 3 Bll.; jedes gr. Fol.

632) Apollo und Marsyas im Wettkampfe. G. Zancon dis. et inc. qu. 8.

633) —— Photogr. nach einem Bilde in der Ermitage zu St. Petersburg. kl. Fol.

634) —— Nackte Figur auf der Pansflöte spielend. Entwurf zu dem Bilde von Apollo und Marsyas. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichnung im Louvre.

635) Diana unter ihren Nymphen die Kallisto verstossend. Nur durch den Stich bekannt. Gest. von Dirk Matham.

636) Venus in einer Landschaft stehend, das Gewand ablegend, wobei ihr Amor behülflich. Anonymes Schwarzkunstbl. gr. Fol.

637) Venus und Amor schlafend. Venus ist sehr verkürzt, Amor lehnt sich auf ihre Schulter. Punktirtes, Mezzotinto ähnl. anon. Bl. gr. 4.

638) Nackte Venus auf dem Lager, Amor schwebt über ihr. Anonyme Radirung. Bez. A.: da: Corregio: qu. Fol.

639) Venus und Amor, der hinter ihr steht, sie liebkost und mit einem Pfeile droht. Dum blanditur fallit. Wer mit der Liebe etc. Gest. von J. W. Heckenauer. kl. Fol.

640) Venus auf einer von zwei Tauben gezogenen Muschel auf dem Meere fahrend. Dabei drei Amoren. Geschabt von J. Smith 1701 nach einem Bilde im Besitz des Marquis Normanby. gr. Fol.

641) Venus, nackt, schlafend. Allegri Corregio. Schlechte Radir. qu. 4.

642) Geburt der Venus. Venus in einer Muschel auf einem Tuche liegend, von einer Nymphe, einem Amor und sechs Meergöttern umgeben, deren einer sie bekränzt. Rechts unten: A. Coregio f. qu. 4. Diese leichte Radirung wurde irrthümlich dem Correggio zugeschrieben; wir bezweifeln, ob die eingestochene Bezeichnung sich auf früheren Exempl. finde. Nagler (Monogr. I. No. 2187) hält dies Bl. für eine gegenseitige Kopie nach einem anonymen Bl. und spricht noch von einer andern C (verkehrt) A bezeichneten Kopie. Die Bezeichnung dürfte wol erst in betrügerischer Absicht in die Platte gestochen worden sein, um diese als eigenhändige Radirung Correggio's auszugeben.

643) —— Dass. Von der Gegenseite. Kopirt. qu. 4.

644) Venus im Bade. Dans la Gallerie de sa Maj. le Roi de Prusse. Gest. von A. L. Krüger. kl. Fol.

645) Venus mit dem schlafenden Amor und zwei Liebesgöttern. Punktirt von C. H. Pfeiffer nach dem Bilde der Liechtenstein'schen Galerie zu Wien. kl. Fol.

646) —— Geschabt von J. Pichler. gr. Fol.

647) —— Gest. von Knight und Bartolozzi. Fol.

648) Venus und Amor. Gest. von Fr. John.

649) Amor greift nach dem Bogen, den ihm Venus genommen hat. Ein Satyr belauscht sie. L'Amour desarmé. Gest. von Ch. Guérin nach einem Bilde ehemals bei Mayer in Strassburg. gr. Fol.

650) —— Nach demselben? Johannet frères. Paris. kl. Fol.

651) —— Gest. von Gugl. Morghen.

652) —— Venere e Amore. Tomso. Todeschini Verone e dis. ed inc. in Roma. Oval. Fol.

653) —— J. G. Janota sc. kl. Fol.

654) —— Mezzotinto ohne Namen des Stechers. Englischer Stich. Fol.

655) Venus liebkost den Amor. Lith. von Kramp. Fol.

656) Venus und Amor. Lith. von Grevedon. Fol.

657) Freudenfest des Liebesgottes. Nach einem Bilde, das 1775 bei den Gebrüdern Ganucci war (Murr, Journal I. 53). Gest. von Tom. Arrighetti. Roy. Fol.

658) Amor den Bogen schnitzend. Das Bild (das eigentl. Original im Wiener Belvedere) ist von Parmegianino. Gest. von Fr. Van den Steen nach N. Van Hoy's Zeichnung. gr. Fol.

659) —— Punktirt von F. Bartolozzi nach M. Benedetti's Zeichnung. Publ. March 1st. 1785. Fol.

660) —— Gest. von P. Gleditsch. gr. Fol.

661) —— Cl. Kohl sc. Viennae 1803. 8.

662) —— Gest. von E. Gautier-d'Agoty in Farbenmanier. Fol.

663) —— Gest. von Ferd. Gregori nach Tom. Arrighetti's Zeichnung. Nach dem Bilde ehemals im Besitz der Familie Cerretani zu Siena. 1688. Fol.

664) —— Tom. Piroli sc. Fol.

665) Ein grosser geflügelter Amor mit Pfeil und Bogen in einer Landschaft, im Hintergrunde zwei andere Figuren. Gest. von Gaet. Vascellini 1774 nach Tom. Arrighetti's Zeichnung. Das Bild war bei den Gebrüdern Ganucci. gr. Fol.

666) Amor seinen Pfeil abschiessend. Ganze Figur. Geschabt von J. P. Pichler. 1794. Das Gemälde damals im Besitze des Herrn J. Lemmer in Wien. Fol.

667) Amor als Lautenspieler. Halbe Fig. Rahl sc. Prag bei J. M. Berra. qu. 4.

668) —— Marie Czern (Czernin?) f. Radirt. qu. 4.

669) Amor auf einem Kissen sitzend, mit Bogen und Pfeilen. Gest. von F. John. 8.

670) Amor. Young sc. 16. Pictures at Leigh Court.

671) Vier Amoren, die ihre Pfeile an einem grossen Wetzstein schärfen. Radirt von Jos. Fischer 1802. Nach einem Bild in der Galerie Czernin zu Wien, im Katalog der »bolognesischen Schule« beigemessen. Achteckig. kl. qu. Fol.

672) Zwei Amorenköpfe. Gest. von C. Rahl nach einem Bilde beim Grafen Fries.

673—675) 3 Bll. Studien von vier Amorenköpfen, wovon zwei auf einer Platte. 3 Bll. Radirt von Denon. 8. und 12. Ob nach Zeichnungen?

676) Kopf eines niederblickenden Fauns. Nach dem fälschlich Correggio zugeschriebenen Bilde der Münchener Pinakothek. Lith. von F. Piloty. gr. Fol.

677) Ghismonda über dem Herzen ihres gemordeten Geliebten weinend. Halbfig. (Nach einer Novelle des Boccaccio.) Geschabt von J. Mc. Ardell nach einem Bilde ehemals in der Sammlung der Lady Schaub. Fol. Dies ist eine Wiederholung des Bildes von Furini im Belvedere zu Wien, welches dort die hl. Magdalena betitelt wird.

678) Gegenseitige Kopie nach Mac Ardell's Bl. von J. L. Marchand. 1719. gr. 4.

679) —— Surugue ex. 1719. Fol.

680) —— Gest. von D. Cunego zu Berlin 1786 nach Cuningham's Zeichnung.

681) Charitas. Mutter mit drei nackten Kindern. Dieses Bild wurde Correggio fälschlich zugeschrieben; es ist von Ignaz Unterberger. Gest. von R. Morghen. 1795. Pulchriores Charitum etc. gr. Fol.

682) Charitas. Les soins maternels. Punktirt von J. Thouvenin. gr. Fol.

683) Charitas. Pulchriores Charitum etc. F. Grandi sculp. J. Pavon direxit. gr. Fol.

684) Charitas. Brustb. Artiste's benevolent friend. Stahlstich von C. Armstrong 1821. 8.

685) Charitas. Gruppe von Köpfen, zugefügt auch Gewänder. Von einem englischen Künstler punktirt. Rund. 8.

686) Nackte Zauberin einen Spiegel haltend, worin eine Taube nach ihrem Spiegelbilde pickt. Rechts Fenster, wodurch ein bewaffneter Mann sichtbar wird, dem ein fliegender Amor den Weg zu zeigen scheint. Auch Toilette der Venus genannt. Gest. von T. Van Kessel. Aus D. Teniers' Kupferwerk der Brüsseler Galerie. kl. Fol.

687) Zauberin mit Amor, der oben links fliegt, sprechend und in die Ferne deutend. Rechts unten schläft ein bärtiger Mann,

Kopf und Brust zwischen zwei Pfeilen oder Stangen eingeklemmt. Am Boden ein Zauberkreis. Gest. von Quirin Boel. Aus Teniers' Werk der Brüsseler Galerie. Gegenstück. kl. Fol.

Beide Kopien von Teniers, nach denen die Stiche No. 686 und 687 ausgeführt sind, befinden sich in Blenheim Palace in England.

688) Eine stehende weibliche Figur, welcher eine andere knieende eine Schale reicht. Gest. von H. van der Borcht. 4.

C. Bildnisse und andere Darstellungen.

689) Bildniss einer sitzenden Dame im Lehnstuhle. Nach dem Bildniss ehemals im Kabinet de Reynst und in dem Kupferstichwerk von demselben, gest. von P. Holsteyn. Fol. Man findet Abdrücke mit dem Namen Correggio's: das Bild ist jedoch von Giulio Romano und stellt nach Heineken die Markgräfin Isabella von Este vor, Gemalin des Franz Gonzaga von Mantua.

690) Bildniss des Gelehrten G. B. Lombardi (?), gewöhnlich Bildniss des Arztes genannt, mit einem Buch. Galerie zu Dresden. Nicht von Correggio. Gest. von P. Tanjé 1754 nach Ch. Hutin's Zeichnung. Fol. In: Recueil d'Estampes etc. de la Galerie de Dresde.

691) Le Duc Valentin. Halbfig. Hinten Landschaft, links ein Thurm. Dequevauviller fils Sculp. 4.

692) Bildniss des Andrea Odoni. In der Galerie zu Hamptoncourt. Von L. Lotto 1527 gemalt. Das Bild war früher im Kabinet de Reynst und ist als Correggio von Corn. Visscher gestochen. qu. Fol. Vgl. Wussin, Corn. Visscher 1865. Anm. 11 und 17. Man pflegt das Bl. wegen der Skulpturen etc. den »Antiquar« zu nennen.

693) Angebliches Bildniss des Mantegna, von einer Gruppe von drei Engeln emporgehalten. Nach dem Gemälde in dem Trojanischen Saal des herzogl. Palastes zu Mantua. Angeblich nach Mantegna's Erfindung von dessen »impareggiabile scolare Correggio» ausgeführt. G. David del. e f. Vom Grafen Jac. Durazzo dem Fürsten Kaunitz gewidmet.

694) Angebliches Bildniss des Arcolano Armafodrito. Arcolano Armafodrito, fatto da Coregio la Istessa Diuinita. W: Hollar fecit, A°, 1650, Ex Collectione Joannis & Jacobi van Verle. kl. Fol. Parthey 1345.

695) Männliches Bildniss. Photogr. nach dem Bilde in der Ermitage zu St. Petersburg. kl. Fol.

696) Junger Hirt, eine Hirtenpfeife ansetzend. Anonym, ND bezeichnet.

696a) Brustbild eines Jünglings. Nach einer angebl. Originalskizze ehemals im Kabinet des Bailly von Breteuil. Gest. von Gius. Patrini. Fol.

697) Büste eines jungen Mädchens, mit einem Kreuze am Halse und um den Kopf ein Tuch geschlungen. Geschabt von W. Dickinson. kl. Fol.

698) Head of a Virgin. Young sc. 16. Pictures at Leigh Court. Dass. wie das vorige?

699) Büste eines jungen Mädchens mit orientalischem Kopfputz. Geschabt von Th. Watson. Um 1800 im Kabinet R. Smith in London. Fol. Möglicherweise dasselbe vorstellend, wie die vorigen.

700) Brustbild eines Jünglings (hl. Johannes der Täufer?). In der Galerie Pitti. R. Bonajuti dis. C. Artaria inc. 4. In: Bardi, La Galleria Pitti.

701) Eine Alte mit einem Knaben und einem Mädchen. Kniestück. Radirt von E. d'Alton. 4.

701a) Betende Frau und Knabe mit einem Krug. Gest. in Teniers, Theatrum pictorium.

702) Das Kind mit der Schreibtafel. Halbfig. Engraved in the School of Morghen. Titelbl. zu den Select Works of Engravings under the Direction of Will. Buchanan. kl. Fol.

703) 2 Bll. Köpfestudien. Young sc.? 4. Coll. Angerstein.

704) Zwei Köpfe, ein junger und ein alter. Lithographie. gr. qu. 4.

705) Ein lachender Frauenkopf. Geschabt von L. Cossin. 8.

706) Zwei beladene Maulesel; einer von einem Manne geführt, neben welchem ein Bauer geht. Nach dem Bilde (angebl. Wirthshausschild), das sich früher in der Galerie Orleans befand, jetzt in der Galerie Stafford (Bridgewater). Gest. von J. Couché. gr. qu. 4. Im Galeriewerk des Palais Royal.

707) Dass. Gegenseit. Kopie von J. Wright. 8.

V. Nach Zeichnungen.

Diese sind sämmtlich ohne genügende Beglaubigung und der Mehrzahl nach jedenfalls unächt. Die Nachbildungen nach solchen Zeichnungen, welche angeblich Entwürfe zu ächten Werken des Meisters sind, haben schon hinter den Stichen nach diesen ihre Stelle gefunden. Doch mögen unter den folgenden Blättern noch einige sein, die gleichfalls für Zeichnungen zu bekannten Bildern ausgegeben werden, d. h. Motive aus denselben behandeln.

708) Gott Vater schwebend und zwei Cherubim. Feder. Gest. von P. Lelu. Oval. qu. 4. In: Saint-Morys, Choix de Dessins. No. 63.

709) Gott Vater schwebend mit acht Engeln und Cherubim. Bister. kl. qu. Fol. In: Saint-Morys, Choix de Dessins. No. 61.

710) Hl. Jungfrau, zu einer Verkündigung. Photogr. von A. Braun in Dornach nach einer Handzeichnung der Ambrosiana in Mailand.

711) Anbetung der Hirten. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Besitze des Grossh. von Weimar. 1868.

712) Hl. Jungfrau und das Kind. Photogr. von A. Braun nach Handzeichn. im Besitze des Grossh. von Weimar.

713) Hl. Jungfrau mit dem Kinde. Feder und Bister. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.

714) Hl. Jungfrau und Kind in Halbrund. Rothstein. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.

715) Hl. Familie. Dabei noch Elisabeth und der kl. Johannes. Helldunkel von drei Platten. Nach einer Zeichnung, die nach Mariette von Dosso sein könnte. Im zweiten Druck bez.: Antonio da Correggio, was jedenfalls unrichtig. Vergl. B. XII. III. 18, und Anleitung zur Kupferstichkunde II. 69.

716) Studium für eine hl. Familie. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Albertina zu Wien. Fol. 1868.

717) Hl. Jungfrau sitzend mit dem Kind. Photogr. von A. Braun nach einer Handz. im Louvre. Fol.

718) Hl. Jungfrau, Halbfig., mit dem auf ihrem Schoosse stehenden Kind. Haec virgo illa. Gest. von D. Cunego nach einer Zeichnung (s. Pungileoni III. 91). Fol.

719) —— Lithogr.

720—722) Studien von hh. Jungfrauen mit dem Kinde. Anonyme Radirungen. 3 Bll. 12. (Katalog Aretin).

723) Die schlummernde hl. Jungfrau mit dem Kinde, dem kleinen Johannes und einem Engel. Rothstein. Gest. von A. Scacciati. Fol. In: Scacciati, Disegni originali d'Eccelenti Pittori esistenti nella R. Galleria di Firenze etc. Florenz (1766, 74). Roy. Fol. No. 8.

724) Madonna mit dem Kind. Feder. London 15. 9bre. 1795. kl. 8. In: Saint-Morys, Disegni originali.

725) Madonna mit dem Kinde, dem der hl. Johannes die Hand küsst. Kreide und Rothstein. Photogr. von G. Jägermayer. kl. Fol. Albrecht-Galerie. No. 142.

726) Vier Studien zu der Madonna mit dem Kinde und dem kl. Johannes. Rothstein. Aus J. Reynolds' Sammlung. Gest. von W. W. Ryland. In: Ch. Rogers, Collection. No. 45. gr. Fol.

727) Hl. Jungfrau mit dem Kind in einer Höhle. Bister. Gest. von J. T. Prestel. gr. qu. 8. In: Cinquante Estampes gravées

par J. T. Prestel d'après les Dessins originaux etc. Frankfurt 1814. 50 Bll. gr. Fol. No. 34.'

728) Hl. Jungfrau in einer Landschaft das Kind liebkosend. Gest. von Th. Bislinger. kl. qu. 4. In: Recueil de Dessins gravés d'après les fameux Maitres; tirés de la Collect. de l'Academie Electorale Palatiue des beaux Arts à Dusseldorf (Düsseldorfer Handzeichnungswerk). Fol.

729) Hl. Jungfrau umarmt das Kind in einer felsigen Landschaft. Feder. Photogr. von Th. Hudemann. kl. qu. 4. In: Collection Royale de Dessins. Kgl. Kabinet der Handzeichnungen in der Pinakothek zu München, in verkleinerten Photogr. von Th. Hudemann. 50 Bll. (1860). Fol.

730) Hl. Jungfrau mit dem Kinde auf Wolken, von sechs Heiligen umgeben. Feder und Tusche. Oben rund. Photogr. von Alinari in Florenz. Ser. I. No. 23. gr. qu. 4.

731) —— Dass. Photogr. von A. Braun in Dornach. Fol.

732) Eine Frau mit zwei Kindern, vielleicht Madonna mit Jesus und Johannes. Feder. kl. 8. In: Saint-Morys, Disegni originali.

733) Hl. Familie mit hl. Katharina. Die beiden Kinder halten ein Buch. Rothstein. Sammlung J. P. Gest. v. G. Rosaspina. gr. 4.

734) Hl. Familie mit der Verlobung der hl. Katharina. Rothstein auf bläulichem Papier. Photogr. von C. Schaufuss. Roy. 4. In: Ritgen, Fünfzig Photographien.

735) Hl. Familie mit der Verlobung der hl. Katharina, meist Halbfig. Im Turiner Museum. Rothstein. Photogr. von Ch. Marville. Roy. 4. In: Collections de Dessins des Musés de Turin et de Milan par Ch. Marville. Paris (1864). gr. Fol. No. 59.

736) Hl. Jungfrau mit Kind, Johannes und hl. Elisabeth. Feder. kl. 8. In: Saint-Morys, Disegni originali.

737) Hl. Jungfrau mit dem Kind und hh. Frauen und Engel auf Wolken. Tusche, weiss gehöht. Photogr. von Alinari in Florenz. Ser. I. No. 21. gr. qu. 4.

738) Die unterrichtende Mutter Gottes. Nach einer Zeichnung radirt von Alex. Ringes. Fol.

739) Die Auferstehung. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichnung in der Albertina. Fol.

740) Christi Leichnam von Engeln getragen. Feder und Tusche. Photogr. von Alinari in Florenz. Ser. I. No. 22. qu. 4.

741) —— Dass. Photogr. von Braun in Dornach. qu. Fol.

742) Hl. Jungfrau. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. der Albertina.

743) Hl. Jungfrau, wie beim englischen Gruss mit einem Engel. Photogr. von Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.

744) Hl. Jungfrau mit gekreuzten Armen. Rothstein. Sammlung J. Reynolds. Gest. von C. Metz. kl. Fol. In: C. M. Metz, Imitations of Drawings.

745) Hl. Johannes. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.

746) Die auf dem Rade kniende hl. Katharina mit dem Palmzweig Rothstein. Reynolds' Sammlung. Gest. von W. W. Ryland. gr. 8. In: Rogers, Collection No. 46.

747) Apostelfiguren. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Albertina.

748) Studium für einen hl. Sebastian. Photogr. von Braun nach einer Handzeichn. in der Albertina.

749) Der hl. Franziskus empfängt die Wundenmale. Feder mit Bister lavirt und mit Weiss gehöht auf blauem Papier. Gest. von Fr. Boye. kl. Fol. In: Fr. Boye, Dessins et Croquis des plus célèbres Maîtres — calqués sur leurs Dessins autographes qui se trouvent dans le Musée royal Suédois. Stockholm 1820. gr. Fol. No. 4.

750) Der hl. Franziskus. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Albertina. Fol.

751) Die büssende Magdalena. Kreide auf dunklem Grund mit Weiss gehöht. Lithogr. F. Pilotj del. kl. Fol. In: Les Oeuvres lithographiques, Choix de Dessins d'après les grands maîtres de toutes les écoles; tiré du Musée de S. M. le roi de Bavière. 432 Bll. München 1811, 16. Roy. Fol. No. 383.

752) Hl. Magdalena mit zwei Engeln. Kreide, weiss gehöht. Lithogr. von Franquinet. kl. Fol. In: Chabert, Galerie des Peintres etc. Paris. gr. Fol.

753) Hl. Magdalena, schlafend, mit Engeln oben. Lithogr. von Lady de Ros. kl. Fol.

754) Heilige auf Wolken. Hl. Bischof von Engeln getragen, deren einer das Modell eines Klosters trägt. Rothstein, weiss gehöht. Photogr. von G. Jägermayer. kl. qu. Fol. Albrecht-Galerie No. 141.

755) —— Dass. Photogr. von A. Braun. qu. Fol.

756) Ein Heiliger. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Albertina.

757) Heiliger auf Wolken sitzend, ein Kind zu seinen Füssen. Rothstein. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.

758) Märtyrer. Photogr. von A. Braun nach einer Handz. im Louvre.

759) Vier Heilige. Feder. Photogr. von Alinari in Florenz. kl. Fol.

760) Zwei Engel. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Albertina.

761) Engelskopf. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Besitze des Grossh. von Weimar.

762) Ein auf Wolken schwebender Engel. Helldunkel, von drei Platten von J. Skippe. Roy. 4. In dem Holzschnittswerk J. Skippe's. 34 Bll. MDCCLXXXI. No. 14.

763) Schwebender Engel mit Gewand, von F. Ruscheweyh 1805, nach der Kreidezeichnung im k. Kupferstichkabinet zu München. Roy 4. In: Handzeichnungen ital. Meister von A. Bartsch und F. Ruscheweyh. 16 Bll. Wien. qu. Fol.

764) Engel und Cherubim schwebend (oder Psyche und Amoren). Rothstein. Gest. von W. Bailly 1777. kl. qu. Fol. In: Amusements of Capt. Will. Bailly. 2 Bde. 109 Bll. London. Roy. Fol.

765) Zwei Cherubim, der eine sitzend, der andere neben einem Wappenschild. Kreide und Rothstein. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.

766) Cherubim in den Wolken. Rothstein u. Feder. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.

767) Gruppe von schwebenden Figuren, Instrumente spielend. Nach einer Zeichn. gest. von G. Rosaspina. Fol.

768) Genius. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Albertina.

769) Zwei in Wolken schwebende Genien. Kreide. Lith. von Collière. qu. 4. In: Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes recueillis par le Baron Vivant Denon etc. lithogr. Décrits et expliqués par Amaury Duval. 310 Pl. Paris 1829. gr. Fol. No. 305.

770) Drei Genienköpfe oder Cherubim. Pastell. Photogr. von G. Jägermayer. Fol. Albrecht-Galerie No. 56.

771) Venus mit drei Amoretten. Rothstein. Gest. von A. Leroy nach einer Handzeichn. im Louvre. kl. Fol. In: Collection de Dessins originaux de grands Maîtres gravés en Facsimilé par A. Leroy. Paris 1857, 60. gr. Fol.

772) —— Dass. Photogr. von A. Braun.

773) Schlafende Venus oder Diana.. Halbfig. Rothstein. Louvre. Gest. von Saint-Morys 1783. 4. In: Saint-Morys, Choix de Dessins. No. 60.

774) Schlafendes nacktes Weib, Kind und links Götter. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.

775) Zwei Amoretten mit Adler und Löwe. Rothstein. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.

776) Amor mit Köcher und Pfeilen in der Luft. Kreide mit Weiss gehöht. Photogr. von G. Jägermayer. kl. Fol. Albrecht-Galerie. No. 31.

777) Schwebender Amor mit Köcher. Kreide und weiss gehöht auf gelbem Grund. Radirt von A. Bartsch. Fol. In: Dessins de la Coll. du Prince Charles de Ligne, gravés par A. Bartsch. 28 Bll. gr. Fol. No. 2.

778) Charitas mit drei Kindern. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.

779) Vier Figuren in einer Landschaft. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Ambrosiana.

780) Zwei Friese. Photogr. v. A. Braun nach einer Handz. im Louvre.

781) Drei kleine Friese. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.

782) Studie eines nackten Mannes auf Wolken getragen. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre.

783) Studien von acht männlichen und weiblichen auf der Erde sitzenden Figuren. Nach Zeichnungen früher im Besitze von Lord Pembroke. Radirt von Jan Bisschop (Episcopius). kl. Fol. In: Paradigmata graphices variorum artific. Nr. 33. Hagae 1671. Fol.

784) Gewandfigur. Photogr. von A. Braun nach einen Handzeichn. in der Albertina.

785—788) Skizzen nackter Figuren. Vier Bll. Photogr. von A. Braun (No. 453—456) nach einer Handzeichn. im Louvre.

789) Sitzendes Kind. Feder. 9 9bre. 1793. 12. In: Saint-Morys, Disegni originali.

790) Ein Knabe mit einer Katze. Gest. von J. Dean nach einer Zeichn. in der Sammlung des Earl von Pembroke. 4.

791) Schlafendes Weib in ganzer Figur. Rothstein. Louvre. Gest. von Saint-Morys. 1783. kl. Fol. In: Saint-Morys, Choix de dessins. No. 61.

792) —— Dass. Photogr. von A. Braun (No. 448). Fol.

793) Studie eines todten Mannes. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Besitze des Grossh. von Weimar.

794) Weibliche knieende Figur an einem Baumstamme. Nach einer Zeichnung gest. von St. v. Stengel. gr. 8.

795) Sitzender Mann vom Rücken gesehen. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. in der Albertina.

796) Brustb. eines Mädchens, nach rechts. Nach einer Zeichnung radirt von Ben. Bossi 1761. gr. 4.

797) Knabenkopf, $^2/_3$ rechts. Kreide. Turiner Museum. Aus Crozat's Sammlung. Photogr. von Marville. kl. Fol. In: Marville, Coll. de Turin No. 73.

798—800) Drei Bll. Kinder mit Guirlanden. Rothstein. Louvre. Photogr. von A. Braun.

801) Kinderstudien. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Besitze des Grossh. von Weimar.

802) Studienbl. von zwei Köpfen, Arm und Beinen. Rothstein. Turiner Museum. Photogr. von Marville. gr. 4. In: Marville, Coll. de Turin. No. 39.

803) Studie von Beinen eines Kindes. Rothstein. Im British Museum. Photogr. von der Autotype Company etc. London.

804) Studie eines Jünglingskopfes, Lebensgrösse. Rothstein. Aus Mariette's Sammlung. Im Louvre. Gest. von A. Leroy. Fol. Leroy, Collection.

805) Zwei Kopfstudien mit geschlossenen Augen, nach der Natur. Rothstein. Photogr. von J. Schäfer. kl. 4. In: Schäfer, Photogr. Album des Städel'schen Institutes zu Frankfurt a. M. No. 12.

806) Drei weibliche Köpfe; auch ein kniender Knabe mit Aepfeln. Nach einer Zeichnung? Anon. Radir. 12.

807) Drei Kinderköpfe. Photogr. von A. Braun (No. 301) nach einer Handzeichn. der Albertina.

808) Ein Kinderkopf. Desgleichen. (No. 302.)

809) Ein anderer Kinderkopf. Desgleichen. (No. 304.)

810) Ein Manneskopf. Desgleichen. (No. 303.)

811) Ein Frauenkopf. Desgleichen. (No. 305.)

812) Kopf eines jungen Mädchens. Photogr. von A. Braun nach einer Handzeichn. im Louvre. (No. 458.)

813) Ein Kinderkopf. Desgleichen. (No. 459.)

814) Ein Kinderkopf. Desgleichen. (No. 460.)

Nachbildungen

von Gemälden Correggio's finden sich ausserdem in folgenden Werken:

1) Landon, Vie et Oeuvres des Peintres les plus célèbres etc. 25 Bde. Paris 1803—1824. Neue Ausgabe 1843. Umrisse. Roy. 4. Die Abtheiluug des Correggio enthält 70 Tafeln, davon 11 mit je zwei Darstellungen.

2) Flora della Ducale Galleria Parmense di P. Toschi e A. Isac. Parma 1826. Fol. Umrisse.

3) Correggio-Album. In 10 ausgewählten Bll. nach den vorzüglichsten Werken des Meisters, photogr. (nach Stichen) von G. Schauer. Mit Text und Lebensbeschreibung von H. v. Blomberg. Berlin 1860. gr. 4.

4) Jul. Hübner's Bilder-Brevier der Dresdener Galerie. Kleine Stiche. Dresden 1857. 16.

Bei **Wilh. Engelmann** in Leipzig ist erschienen:

Allgemeine Weltgeschichte

mit besonderer Berücksichtigung

des Geistes- und Culturlebens der Völker und mit Benutzung der neueren geschichtlichen Forschungen für die gebildeten Stände

bearbeitet von

Dr. Georg Weber,

Professor und Schuldirector in Heidelberg.

Erster bis achter Band.

gr. 8. 1857—70. brosch. 15 Thlr. 26½ Ngr.

Die bis jetzt erschienenen acht Bände enthalten:

1. Band. **Geschichte des Morgenlandes.** 1 Thlr. 26½ Ngr.
2. „ **Geschichte des Hellenischen Volkes.** 2 Thlr.
3. „ **Römische Geschichte bis zu Ende der Republik und Geschichte der alexandrinisch-hellenischen Welt.** 2 Thlr.
4. „ **Geschichte des römischen Kaiserreichs, der Völkerwanderung und der neuen Staatenbildungen.** 2 Thlr.
5.—8. **Geschichte des Mittelalters.** 4 Theile à 2 Thlr.

Register über den 1—4. Band, enthaltend die **Geschichte des Alterthums.** 1865. 15 Ngr.

Mit dem vorliegenden achten Bande der „Allgemeinen Weltgeschichte" hat der Verfasser über die Hälfte des Weges zurückgelegt, den er vor zehn Jahren mit frischer Manneskraft betreten. Er glaubt der Aufgabe, die er sich bei Beginn des Unternehmens gestellt und über die er sich in den Vorreden zum ersten und fünften Band näher ausgesprochen, mit Treue nachgekommen zu sein und hofft, daß es ihm gelingen werde, auch den Schluß der zweiten Hälfte mit noch ungebrochener Kraft zurückzulegen.

Vielleicht wird es den Freunden und Gönnern des Buches erwünscht sein, zu vernehmen, auf welche Weise der Verfasser den noch bevorstehenden Weg einzurichten und einzutheilen gedenkt, damit es nicht den Anschein gewinnt, als steure er gleich einem unerfahrenen und leichtsinnigen Piloten ohne Plan und Ortskunde in das hohe Meer der Weltgeschichte hinein.

Nachdem die „Geschichte der alten Welt“ in drei Bänden ihrem Abschluß nahe geführt worden, wurde in einem weiteren, dem vierten, Bande die Uebergangszeit dargestellt, in welcher die Alte Welt allmählich in Trümmer sank und aus und auf den Ruinen neue Lebensgebilde zur Entwickelung kamen. Ein besonderes Register sollte auch äußerlich diese geschichtliche Welt als ein abgeschlossenes Ganze begrenzen.

Ein ähnliches Verfahren gedenkt der Verfasser bei der zweiten Hauptgruppe einzuhalten. Nachdem die „Geschichte des Mittelalters“ im fünften Bande in ihren wichtigsten Factoren und Trägern dargestellt und der Boden bereitet worden, auf dem sie in dem sechsten Bande zu dem Höhepunkte ihrer Entwickelung im Zeitalter der Kreuzzüge gebracht werden konnte, begleitet der siebente Band die mittelalterliche Menschheit in ihrem geschichtlichen Weltgange bis zu der Periode, wo ihre Bildungen und Lebensformen zum Abschluß gelangten, wo die eigene Zeugungskraft abgestorben, alle Entwickelungsstufen durchgelebt waren und frische Lebenskräfte und Bildungselemente von anderer Seite zugeführt werden mußten. Dieser frische Lebensprozeß, wo in den alten Boden neue Fruchtkeime eingesenkt werden und neues Wachsthum die abgelebten Bildungen umgestaltet, auflöst, verhüllt, bildet den Inhalt des achten Bandes, der somit, wie der vierte, als Brücke dient, die Uebergangsperiode zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit zu umfassen. Nachdem wir also im siebenten Band das dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert und die nächsten Jahre bis auf Kaiser Sigismund und das Costnitzer Concil behandelten, die Zeit der Hohenstaufen und der Kreuzzüge in allen ihren Resultaten und Erscheinungen, den allmählichen Verfall der Lehnsmonarchie und der kirchlichen Hierarchie vorführten, sind dem achten Band als Hauptgebiete zugewiesen: die Ausbildung der Fürstenmacht, die Reformationsversuche in der Kirche durch die großen Concilien, das neuerwachte Culturleben in den Humanisten und die großen Entdeckungen.

Auf dem durch diesen Uebergangsband bestellten Boden wird dann der neunte Band die religiösen und politischen Kämpfe und die daraus sich entwickelnde Neugestaltung des öffentlichen Lebens in Staat, Kirche und Gesellschaft zum Inhalt haben, ein großartiger Entwickelungsprozeß, der mit dem westfälischen Frieden und mit dem Protectorate Cromwells seinen naturgemäßen Abschluß findet. — Die Zeit des monarchischen Absolutismus, der in Ludwig XIV. seinen Höhepunkt erreicht, und das achtzehnte Jahrhundert mit seiner Reformthätigkeit und seinen Aufklärungsbestrebungen wird für den zehnten Band ein reiches Feld von Erscheinungen darbieten, worauf dann die neueste Geschichte, mit der französischen Revolution beginnend, in den zwei letzten Bänden einen genügenden Raum und Rahmen finden wird.

Diese Anordnung, die der Verfasser im Großen und Ganzen sicher einzuhalten gedenkt, giebt nicht nur ein getreues Bild des Entwickelungsganges der allgemeinen Menschengeschichte, sie hat auch den Vorzug, daß mit Ausnahme der vier zusammenhängenden Bände des Mittelalters, jeder einzelne Band einen bestimmten Hauptinhalt hat, als ein abgeschlossenes Ganzes gelten kann, wie auch der Separattitel: 1. Geschichte des Morgenlandes; 2. Geschichte des hellenischen Volkes; 3. Römische Geschichte; 4. Geschichte des römischen Kaiserreichs, der Völkerwanderung und der neuen Staatenbildungen, andeutet.

Band 9. wird das Reformationsjahrhundert;
„ 10. die Periode der absoluten Fürstenmacht;
„ 11. das Zeitalter der Revolution und der Völkerkämpfe;
„ 12. die Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts umfassen.

Nachdem somit der Verfasser den Inhalt der folgenden Bände seiner „Allgemeinen Weltgeschichte" angedeutet und den Plan und Weg bezeichnet hat, den er verfolgen wird, sei es ihm noch gestattet, über sein Verfahren bei Verarbeitung des Stoffes einige Bemerkungen zu wiederholen, die er in einer früheren Vorrede über Aufgabe und Behandlung der Universalgeschichte ausgesprochen hat: „Der Verfasser wird beflissen sein, so viel als möglich den neuesten Standpunkt der historischen Wissenschaft einzunehmen. Neben der Benutzung der wichtigsten Quellen werden die neuesten Werke und Monographien über Geschichte und Völkerkunde von anerkanntem Werthe zu Rathe gezogen und in ihren sicheren Resultaten in die Darstellung verarbeitet werden. Die Quellenschriftsteller müssen bei der Erzählung und Darstellung die Grundlage bilden, aber in der Auffassung schwieriger, dunkler und streitiger Fragen soll die Ansicht der Gegenwart, so weit sie aufgeklärt und entschieden vorliegt, zur Geltung kommen. Denn eine „Weltgeschichte" muß der Spiegel sein, in dem man die Summe des historischen Wissens der Zeit in deutlichen Umrissen erkennt; ein Werk, das nie zum Abschluß geführt werden kann, so lange der Forschungstrieb der Menschen neue Fundgruben entdeckt, sondern das von Zeit zu Zeit immer wieder aufs Neue geschaffen werden muß und immer andere Seiten, immer andere Anschauungen, immer geläutertere Urtheile darbieten wird. Die Weltgeschichte muß der Schrein sein, in dem der echte Schatz, den die historische Wissenschaft zu Tage fördert, zu Jedermann's Einsicht niedergelegt wird und wobei, neben der historischen Treue und Wahrhaftigkeit die richtige Auswahl, die zweckmäßige Anordnung, die kunstvolle Aufstellung einen wesentlichen Vorzug bildet. Zu einer solchen Behandlung drängt einerseits die zunehmende Volksbildung und das wachsende Interesse für Geschichte, anderseits die Mehrung des historischen Stoffes." Mit solchen Aufgaben und Zielen wird die Weltgeschichte nicht länger verdammt sein, in der Vorhalle des Tempels zu weilen; sie wird vielmehr als „Philosophie der Geschichte," aber mit einer realeren und solideren Basis, als dieser philosophischen Disciplin früher gewöhnlich zu Grunde lag, den wahren Unterbau der historischen Bildung und zugleich den Maßstab des historischen Urtheils abgeben.

Leipzig, 2. Januar 1870.

Wilhelm Engelmann.

Gervinus' Werke.

Einleitung
in die
Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts.

Vierte Auflage. gr. 8. 1864. br. 1 Thlr.

Geschichte
des
neunzehnten Jahrhunderts
seit den Wiener Verträgen.

1—8. Band. gr. 8. broch. 22 Thlr. 4 Ngr.

Ueber dieses bedeutendste, in großer sittlicher Auffassung geschriebene Geschichtswerk der neuesten Zeit, welches nicht allein in Deutschland die allseitigste Anerkennung gefunden, hat selbst das Ausland urtheilen müssen, daß der Verfasser eine Geschichte im Interesse der Menschheit, nicht einer einzelnen Partei, oder einer Nation oder Klasse von Menschen geschrieben habe.

Welcher Beifall dem berühmten Werke auch außerhalb Deutschlands zu Theil geworden, bezeugt eine Uebersetzung in die holländische Sprache; eine italienische, in Venedig mit Genehmigung der österreichischen Regierung erscheinende; eine russische und spanische, welche soeben vorbereitet wird; so wie eine von J. F. Minßen in Versailles in das Französische, und von Pervanoglu die Geschichte des griechischen Aufstandes in das Neugriechische übersetzt wird.

Inhalt der bis jetzt erschienenen 8 Bände:

1. Bd. I. Die Herstellung der Bourbonen. — II. Der Wiener Congreß. — III. Die Reactionen von 1815—1820. 1. Vorbereitende geistige Bewegungen. 2. Oesterreich. 1855. 2 Thlr.

2. „ 3. Italien. 4. Spanien. 5. Frankreich. 6. Deutschland: Das Volk und die Volkstheile. Die Einzelstaaten. Der Bundestag. Preußen. Süddeutsche Verfassungen und Stände. 7. Rußland. 1856. 3 Thlr.

3. „ IV. Die Revolutionen der romanischen Staaten in Süd-Europa und Amerika. 1. Der Unabhängigkeitskampf im spanischen Amerika bis 1820. 2. Die spanische Revolution von 1820. 3. Portugiesisch-brasilianische Revolution. 4. Neapolitanische Revolution. 5. Die Royalistische Revolution in Frankreich. 1858. 2 Thlr. 5 Ngr.

4. Bd. 1. Hälfte: V. Unterdrückung der Revolutionen in Italien und Spanien. 1. Einleitendes. 2. Englische Zustände. 3. Oesterreichische Intervention in Italien. 4. Französische Invasion in Spanien. 1859. 1 Thlr. 27½ Ngr.

2. Hälfte: VI. Unabhängigkeit von Amerika. 1. Buenos-Ayres. 2. Columbien. 3. Neuspanien. 4. Peru unter dem Schutze von Chile und Columbien. 5. Verhältniß der unabhängigen Staaten des spanischen Amerika zu Europa. 6. Bolivars Monokratie. 7. Brasilien und Portugal. 8. Rück- und Vorschau auf die Unabhängigkeit Amerika's. — Nachtrag über die Fürstenvereine in Troppau, Laibach und Verona. 1860. 1 Thlr. 27½ Ngr.

5.6. „ VII. **Aufstand und Wiedergeburt von Griechenland.** 1861, 62. 5. Bd. 2 Thlr. 5 Ngr. — 6. Bd. 2 Thlr. 10 Ngr.

7. „ VIII. Innere Zustände der europäischen Staaten im dritten Jahrzehnt. 1. Der Osten. 2. Deutschland. a. Die Bundesverhältnisse. b. Zustände des Verfassungswesens in den Deutschen Mittelstaaten. 3. Die Schweiz. 4. Italien. 5. Spanien und Portugal. 6. Großbritannien und Irland. 7. Die Niederlande. 8. Frankreich. 1865. 2 Thlr. 24 Ngr.

8. „ IX. Geistige Bewegungen im dritten Jahrzehnt. 1. Wissenschaftspflege in Deutschland. 2. Die romantische Dichtung und ihre inneren Veränderungen in ihrer Ausbreitung über Europa. 3. Wissenschaftspflege in Frankreich. X. Die Julirevolution und ihre unmittelbaren Folgen. 1. Der Herzog von Orleans. 2. Die Verwaltung Polignac. 3. Die „große Woche" des Juli. 4. Die Dynastie Orleans. 5. Aufstand und Losreißung von Belgien. 6. Ausbreitung des Repräsentativsystems in Norddeutschland. 7. Verfassungsreformen in der Schweiz. 8. Unternehmungen der spanischen Flüchtlinge. 9. Sturz der Tories in England. 10. Militäraufstand in Polen. 11. Erhebungen in Mittelitalien. 12. Erschütterung des russischen Proconsulats in Griechenland. 13. Sturz des Kaisers Dom Pedro in Brasilien. 1866. 3 Thlr. 25 Ngr.

Friedrich Christoph Schlosser.

Ein Nekrolog.

gr. 8. 1861. br. 15 Ngr.

Geschichte der deutschen Dichtung.

Vierte gänzlich umgearbeitete Auflage.

5 Bände. gr. 8. 9 Thlr. gebunden 10 Thlr. 20 Ngr.

1. Bd. I. Spuren der ältesten Dichtung in Deutschland. II. Wirkungen der Völkerwanderung auf den geschichtlichen Volksgesang. III. Die Dichtung in den Händen der Geistlichkeit. IV. Uebergang zu der ritterlichen Poesie der Hohenstaufischen Zeit. V. Blüthe der ritterlichen Lyrik und Epopöe.
2. „ VI. Verfall der ritterlichen Dichtung und Uebergang zur Volkspoesie. VII. Aufnahme der volksthümlichen Dichtung.
3. „ VIII. Rücktritt der Dichtung aus dem Volke unter die Gelehrten. IX. Eintritt des Kunstcharakters der neuern Zeit.
4. „ X. Wiedergeburt der Dichtung unter den Einflüssen der religiösen und weltlichen Moral, und der Kritik. XI. Umsturz der konventionellen Dichtung durch Verjüngung der Naturpoesie.
5. „ XI. Fortsetzung. XII. Uebersicht der schönen Prosa. (Romanliteratur.) XIII. Schiller und Goethe. XIV. Romantische Dichtung.

Mit diesem Werke beginnt bekanntlich die Geschichtschreibung unserer deutschen Dichtung, in der es die erste noch unübertroffene Stelle einnimmt. Beinahe allen Literaturgeschichten, die seit 30 Jahren erschienen sind, hat das Werk als Quelle dienen müssen.

Shakespeare.

Von

G. G. Gervinus.

Dritte Auflage.

2 Bände. gr. 8. 1862. brosch. Preis nur 3 Thlr. Gebunden 3 Thlr. 20 Ngr.

1. Band. Vorrede zur 1. und 2. Auflage. — Einleitung. — Shakespeare in Stratford. — Shakespeare's beschreibende Gedichte. — Shakespeare in London und auf der Bühne.

Dramatische Dichtung vor Shakespeare. — Mysterien. Moralitäten. Zwischenspiele. Wiedergebur. der alten Kunst. Romantische Dramen. Neugeburt des englischen Kunstdramas. Historien. Die Bühnte — Shakespeare's erste dramatische Versuche. — Titus Andronikus und Perikles. — Heinrich VI. — Die Komödie der Irrungen und die Zähmung der Widerspenstigen.

Zweite Periode der dramatischen Dichtung Shakespeare's.

1. Erotische Stücke. Die beiden Veroneser. — Verlorene Liebesmühe. — Ende gut, Alles gut. — Sommernachtstraum. — Romeo und Julie. — Der Kaufmann von Venedig. — 2. Historische Stücke. Richard III. — Richard II. — Heinrich IV. 2 Theile. — Heinrich V. — König Johann. — 3. Lustspiele. Die lustigen Weiber von Windsor. — Wie es euch gefällt. — Viel Lärmen um Nichts. — Drei-Königs-Abend oder Was ihr wollt. — 4. Shakespeare's Sonette.

2. Band. Dritte Periode der dramatischen Dichtung Shakespeare's. Maaß für Maaß. – Othello. — Hamlet. — Macbeth. — König Lear. — Cymbeline. — Troilus und Cressida. — Julius Cäsar. — Antonius und Cleopatra. — Coriolanus. — Timon von Athen. — Der Sturm. — Das Wintermährchen. — Heinrich VIII.

Shakespeare's Charakteristik. Sein Schönheitssinn. — Seine angebliche Regellosigkeit. — Sein Kunstideal. — Sein Zeitalter. — Der sittliche Geist in seinen Werken. — Die dramatischen Gattungen. — Die Grundzüge seiner sittlichen Anschauung.

Das hervorragendste Werk über Shakespeare! Selbst die Engländer haben darüber sagen müssen, „daß Gervinus seinen Namen mit dem des beurtheilten Dichters für alle Zeiten verschlungen habe."

Der Preis des Werkes ist so **überaus billig** gestellt, 76 Bogen **nur 3 Thlr.**, daß jeder Shakespeareliebhaber sich diesen unentbehrlichen Commentar anschaffen kann.

Händel und Shakespeare.

Zur Aesthetik der Tonkunst.

Von

G. G. Gervinus.

gr. 8. 1868. brosch. 2 Thlr. 15 Ngr. Gebunden 2 Thlr. 23 Ngr.

Inhalt:

I. Zur Aesthetik der Tonkunst. Aus der Geschichte.
Einleitung. — Die Ursprünge des Gesanges. — Die Tonkunst der Griechen. — Der polyphone Gesang des Mittelalters. — Das Volkslied. — Die dramatischen Musikgattungen. — Die Instrumentalbegleitung. — Die reine Instrumentalmusik.

II. Zur Aesthetik der Tonkunst. Aus der Natur der menschlichen Seele.
Rückblick auf die musikalische Aesthetik früherer Zeiten. — Musik und Malerei. — Die Tonkunst die Sprache der Gefühle.

III. Händel und Shakespeare. Eine Parallele.

Geschichte des Volkes Israel
und der
Entstehung des Christenthums
von
Dr. Georg Weber und **Dr. Heinrich Holtzmann**
Professor und Schuldirector — Professor der Theologie
in Heidelberg.

Zwei Bände. gr. 8. 1867. brosch. 4 Thlr. 15 Ngr.

1. Band. Das Volk Israel in der alttestamentlichen Zeit. Von Dr. G. Weber.
2. Band. Judenthum und Christenthum im Zeitalter der apokryphischen und neutestamentlichen Literatur von Dr. Heinr. Holtzmann.

Lehrbuch
der
Weltgeschichte
mit besonderer Rücksicht
auf Cultur, Literatur und Religionswesen.
Von
Dr. Georg Weber,
Professor und Schuldirector zu Heidelberg.

Zwei Bände.

Dreizehnte, vielfach umgearbeitete und bis auf die Gegenwart fortgeführte Auflage.

Mit einem Namen- und Sachregister.

gr. 8. 1868. br. 4 Thlr. 10 Gr.

Die Weltgeschichte
in übersichtlicher Darstellung
von
Dr. Georg Weber,
Professor und Schuldirector in Heidelberg.

Zwölfte revidirte und ergänzte Auflage.

gr. 8. 1869. br. 1 Thlr.

Römische Geschichte
von
Wilhelm Ihne.

Erster Band. Von der Gründung Roms bis zum ersten punischen Kriege. 1 Thlr. 22½ Gr.
Zweiter Band. Vom ersten punischen Kriege bis zum Ende des zweiten. 1 Thlr. 15 Gr.

gr. 8. 1868. 1870. brosch.

Kirchengeschichte

von

Friedr. Rud. Hasse,

weiland Consistorialrath, Dr. und ordentlichem Professor der evangelischen Theologie in Bonn.

Herausgegeben

von

Lic. Dr. August Köhler

in Erlangen.

3 Bände. Mit einem ausführlichen Namen- und Sachregister.

8. 1864. brosch. 3 Thlr. 7½ Gr.

Geschichte

der

drei ersten Jahrhunderte der christlichen Kirche

von

Edmund v. Pressensé.

Von dem Verfasser autorisirte und mit einem Vorwort versehene deutsche Ausgabe

von

Eduard Jabarius.

Erster bis vierter Theil. gr. 8. 1862—64. brosch. à 1 Thlr. 15 Gr.

1. Theil. Das erste Jahrhundert. I.
2. " ——— ——— II.
3. " Der große Kampf des Christenthums gegen das Heidenthum. Die Märtyrer und die Apologeten. I.
4. " —— —— II.

Der 5. Theil befindet sich unter der Presse.

Athen und Hellas.

Forschungen zur nationalen u. politischen Geschichte der alten Griechen.

Von

Dr. Wilhelm Oncken,

Professor der Philologie und Geschichte an der Universität Heidelberg.

2 Theile. gr. 8. 1865, 1866. brosch. 4 Thlr. 7½ Gr.

1. Theil. Einleitung. Kimon. Ephialtes. 1865. 2 Thlr.
2. " Perikles. Kleon. Thukydides. 1866. 2 Thlr. 7½ Gr.

Geschichte Siciliens im Alterthum.

Von **Ad. Holm.**

Erster Band. Mit sieben Karten.

gr. 8. brosch. 1870. 3 Thlr.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Ex
3

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.