Erläuterungen

(Die Sterne neben dem Aufbewahrungsort der Gemälde verweisen auf diese Erläuterungen. — Die Zitate beziehen sich auf die Werke von Julius Meyer: Correggio, Leipzig 1871, und Corrado Ricci: Antonio Allegri da Correggio, sein Leben und seine Zeit. Uebersetzt von Hedwig Jahn. Berlin 1897)

Titelbild. Schon Vasari konnte für die Ausgabe der Künstlerbiographien von 1568 kein Porträt des Correggio sich verschaffen. So gibt es auch heute keines, das als unbestreitbares Abbild seiner Züge gelten darf. Ricci S. 349 ff. hat das Material darüber sorgfältig zusammengestellt. Die hier reproduzierte Zeichnung von Carlo Maratta (1625—1713) in der Wiener Albertina — Kreidezeichnung auf grauem Papier, weiß gehöht — findet eine gewisse Beglaubigung durch ein nach demselben Vorbild gezeichnetes kleines Blatt von Annibale Carracci, das Herbert Horne in Florenz gehört. Beide gehen meines Erachtens auf das bei Ricci S. 352 wiedergegebene angebliche Bildnis Correggios von Lattanzio Gambara in der Kathedrale von Parma zurück. Maratta hat für das Arrangement Dürers „Erasmus von Rotterdam" benutzt. Die Madonnenkomposition, die er zeichnet, ist die sogen. „Madonna del Latte" in Budapest (S. 84).

S. XIII. Das Geburtsjahr des Correggio steht nicht sicher fest. Vasari gibt sein Alter auf etwa vierzig Jahre an; ebenso besagte eine Inschrift in San Francesco zu Correggio, die jedoch erst 1647 gesetzt wurde, er sei 1534 im Alter von vierzig Jahren gestorben.

S. XIV. Die „Madonna della Vittoria" von Mantegna wurde 1495/96 gemalt, zum Andenken an die Schlacht bei Fornovo am Taro. Der linker Hand kniende Stifter ist der Marchese Francesco Gonzaga (s. P. Kristeller, Andrea Mantegna, Berlin 1902, S. 326).

S. XV. Der angebliche erste Lehrer Correggios, Francesco Bianchi Ferrari, starb nach der Chronik des Lancelloti am 8. Februar 1510 (Ricci S. 47/48). Die „Verkündigung" in der Galerie in Modena ist das einzige urkundlich beglaubigte Werk des Meisters; es war bei seinem Tode unvollendet (s. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, V, S. 368). Ueber Bianchi Ferrari vgl. Venturi L'Arte I, 1898, S. 279 ff. Das Bild der Madonna mit Heiligen im Louvre spricht Venturi dem Meister ab.

S. XXXV. Die „Anbetung der Hirten" ist wahrscheinlich nicht, wie man denken könnte, ein erster Entwurf für die „Nacht", sondern für eine eben diese Szene darstellende Komposition, die dann nicht ausgeführt worden ist (vgl. Ricci, Rassegna d'arte I, S. 9).

S. XLI. Die Zeichnung mit vier Heiligen — Johannes der Täufer, Antonius, Agatha und Rochus — in den Uffizien ist offenbar Entwurf für ein Altarbild, das aber nicht ausgeführt wurde. Dem Stil nach gehört es in die Spätzeit des Correggio.

S. 1. Dieses Bild, das bis vor nicht langer Zeit unter Tizians Namen in den Uffizien ausgestellt war, hat zuerst Giovanni Morelli als frühes Jugendwerk des Correggio erkannt. In seinen „kunstkritischen Studien", in dem Band, der die Galerien von München und Dresden behandelt (Leipzig 1891), stellt derselbe Autor folgende Bilder als die frühesten Arbeiten des Meisters zusammen (S. 194 ff.): 1. das Madonnenbild der Uffizien; 2. den Faun in München; 3. Madonna Malaspina in Pavia; 4. Verlobung der heiligen Katharina bei Dr. Frizzoni in Mailand; 5. Christi Abschied bei Mr. Benson; 6. Anbetung des Kindes in der Galerie Crespi; 7. die Madonna im Museo civico in Mailand; 8. die Madonna in Sigmaringen; 9. die vier Heiligen bei Lord Ashburton.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

S. 2. Das Bild war früher in der Galerie Costabili in Ferrara und wurde dem Fra Bartolommeo (von einigen sogar dem Raffael) zugeschrieben.

S. 3. Die Echtheit des Bildes beweisen die zwei Gestalten der heiligen Katharina auf den Bildern bei Dr. Frizzoni und Ritter von Reisinger. Dagegen spricht sich sehr lebhaft, doch meines Erachtens mit Unrecht, Charles Loeser aus (Archivio storico dell'arte, N. S. II, 1896, S. 284).

S. 4. Dieses Bild wird im Katalog der Sammlung Karls I. von England, dessen Zeichen es auf der Rückseite trägt, als „a Mantua piece, done by Lovino" (Luini) bezeichnet. Danach stammt es unzweifelhaft aus der berühmten Galerie der Mantuaner Herzöge, die 1627 für den englischen König erworben wurde. Es taucht dann in der Galerie des Kanzlers Fürsten Kaunitz auf, der es 1783 von Papst Pius VII. zum Geschenk erhalten haben soll. Bei der Versteigerung der Galerie 1826 von Hofrat von Adamovics erworben und in dieser durch Rumohr zuerst als Werk des Correggio erkannt. Dann kam es durch Erbschaft an den jetzigen Besitzer. In unsrer Zeit zuerst durch Th. v. Frimmel in die Literatur eingeführt, dann auch durch Ricci, dem es bei Abfassung seines Werkes unbekannt geblieben war, und andere anerkannt.

S. 7. Wurde 1888 aus dem Kunsthandel in London erworben.

S. 8. Galt früher in London, von wo es für die Galerie Crespi erworben wurde, als ein Werk der Schule des Dosso Dossi. Die Figuren der Elisabeth mit dem Johannesknaben sind einem Gemälde Mantegnas in S. Andrea in Mantua entlehnt (Abb. bei Ricci S. 62). Die Schatten sind auf diesem Bilde leider sehr nachgedunkelt.

S. 9. Dieses Bild verbarg sich bis vor wenigen Jahren im erzbischöflichen Palast in Mailand unter dem Namen des Scarsellino. Es ist meines Erachtens das einzige aus der Gruppe dieser Jugendwerke, dessen Zuteilung an Correggio nicht unbedingt gesichert ist.

S. 10. Dem Verfasser nur in der Braunschen Photographie bekannt. Offenbar Jugendwerk, dem Bild bei Crespi ganz nahestehend (vgl. die Madonna hier und dort).

S. 11. Stammt aus der alten Kurfürstlichen Galerie. Otto Mündler erklärte es für ein Werk des Palma vecchio, Morelli schrieb es dem Lotto zu. In der Tat ist es in der Farbengebung, besonders der Landschaft, ganz venezianisch. Morelli hat später den richtigen Meister erkannt. Ein eingehender Vergleich des Kopfes mit dem des Johannes auf „Christi Abschied" bei Mr. Benson bestätigt Morellis Zuschreibung. Die These, es sei ein Werk des Palma, ist von W. Schmidt (Repertorium XXIII, 1900, S. 394) und in neuester Zeit von Cl. Philipps wieder aufgenommen (s. Burlington Magazine X, Januar 1907, S. 243).

S. 12. Zuerst gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts von dem Kunstdilettanten Abbate Carlo Bianconi als Werk des Correggio erkannt; es war damals in Mailand bei einem gewissen Rossi. Erwähnt von Tiraboschi, Fiorillo und Lanzi. Dann in Florenz bei einer Familie Parlatore (Ricci S. 109).

S. 13. Am 4. Juli 1514 hatte ein gewisser Quirino Zuccardi dem Kloster von San Francesco in Correggio ein Haus vermacht, das zur Bezahlung eines Bildes für den Hochaltar der Kirche dienen sollte. Am 30. August desselben Jahres schloß der junge Correggio einen Vertrag mit den Vertretern des Klosters, worin er sich verpflichtet, das Bild für den Wert von hundert Dukaten zu liefern. Am 4. Oktober war die Tafel, auf der Correggio arbeiten sollte, noch nicht abgeliefert. Am 4. April 1515 erhielt der Maler den Rest der ihm zustehenden Summe für seine Arbeit (s. Meyer S. 456). Auf dem Hochaltar der Kirche verblieb es bis 1638; dann kam es durch Betrug (Unterschiebung einer Kopie des Malers Boulanger) an Herzog Francesco I. von Modena. Mit der modenesischen Galerie 1746 nach Dresden verkauft (Ricci S. 99—101).

S. 16. Ursprünglich in der Kirche della Misericordia als Stiftung eines Melchiore Fassi. Daselbst noch nach Angabe eines Lokalschriftstellers (Meyer S. 102) im Jahre 1776. Nach einer andern Angabe dagegen war es in der Galerie Hercolani in Bologna. Jugendwerk, entweder kurz vor der „Madonna des heiligen Franziskus" (so Morelli und Ricci) oder, wie ich glaube, unmittelbar danach entstanden; jedenfalls in engstem zeit-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

lichen Zusammenhang mit dieser. Die Verwirrung, die durch mehrere aufeinander folgende Testamente des Stifters (Meyer S. 458) verursacht worden ist, hat Ricci (S. 111/12) in ansprechender Weise gelöst.

S. 17. Kam um 1870 als Vermächtnis der Familie Bolognini (daher wohl als „Madonna Bolognini" bezeichnet) in die Ambrosiana und wurde hier zuerst von Frizzoni seinem wirklichen Urheber gegeben. Dann ins Museo artistico municipale gelangt, ist es jetzt mit diesem im Castello Sforzesco aufgestellt. Für die Datierung ist die Beziehung des Typus der Maria zu dem heiligen Antonius auf dem Dresdner Altarbild und zur heiligen Martha auf dem Gemälde bei Lord Ashburton entscheidend.

S. 18. Dieses Bild war bis vor kurzem in der Sakristei der Kirche dei Gerolamini in Neapel versteckt, bis Venturi es zuerst erkannte und publizierte (L'Arte IV, 1901, S. 310). Von ihm ist schon die richtige Datierung gegeben. Jetzt in die Galerie in Neapel überführt.

S. 19. War früher auf dem Schloß Soliera bei Modena, das seit 1636 der Familie Campori gehörte (Meyer S. 379). Geschenk des Marchese Giuseppe Campori an die Galerie von Modena, deren einziger Correggio das Bild ist. Die Beziehung zur „Madonna von Albinea" scheint das Bild in etwas spätere Zeit zu verweisen, als es Ricci ansetzt, bei dem es unter den Jugendwerken vor dem Dresdner Altarbild erscheint.

S. 20. Gemalt für die Kirche San Francesco in Correggio, daselbst in der Kapelle der Munari. 1638 kam es ebenfalls durch Austausch mit einer Kopie des Malers Boulanger (vgl. oben bei der Dresdner Madonna) in den Besitz des Modeneser Herzogs, der es 1649 gegen ein jetzt in Dresden befindliches Bild von Sarto mit dem Großherzog von Toskana tauschte. Von Meyer (S. 99, vgl. S. 317 und 392) u. a. ganz ungerechtfertigterweise bezweifelt, jetzt aber allgemein anerkannt (vgl. Ricci S. 121 ff.). Das Bild, das in interessanter Weise die Komposition der „Madonna della Scodella" im Kern enthält, stellt übrigens nicht die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten dar, sondern die Ruhe bei der Heimreise aus Aegypten nach Nazareth, bei welcher der ermatteten heiligen Familie ein Palmbaum, sich niederbeugend, seine Früchte darbot und eine Quelle aus dem Boden hervorsprudelte; nach einem apokryphen Evangelium (Ricci S. 303).

S. 21. Stammt aus dem Besitz von Isabella Farnese, dann Galerie Karls III. von Spanien. Die Farbengebung ganz wie bei Bildern, wie der „Madonna Campori", der „Ruhe auf der Flucht" in den Uffizien. Das Christkind nahezu identisch auf dem Bilde in Hamptoncourt (S. 23). Von Meyer (S. 380) unrichtig einem „Schüler oder Nachahmer des Meisters" zugewiesen.

S. 22. Das Bild wird schon 1587 im Besitz des Don Ranuccio Farnese in Parma aufgeführt, der es 1607 in seinem Testament seiner Schwester Margherita (Nonne in San Paolo) vermachte. Dann kam es zurück in die Farnesische Sammlung, mit der es 1734 nach Neapel überführt wurde (Meyer S. 328, Ricci S. 124). Für den Ruhm des Bildes spricht die große Zahl der Kopien. „La Zingarella", d. h. die Zigeunerin, wegen des seltsamen Haarschmucks genannt. Von Meyer (S. 139) um 1520 zu spät angesetzt, von Ricci richtig mit Bildern, wie die in den Uffizien und Hamptoncourt, zusammengestellt.

S. 24. Wurde 1889 aus dem Nachlaß einer Mrs. Gray in Mailand für das Städelsche Institut erworben und von Thode mit der verschollenen „Madonna von Casalmaggiore", die in einem Modeneser Inventar von 1720 erwähnt ist, zu identifizieren versucht (s. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XII, 1891, S. 114 ff.). Doch ist diese Identifizierung nur angängig, wenn wir den älteren Beschreibungen von Pagani (1770) und della Palude (1784) große Ungenauigkeiten zutrauen. Trotz nicht günstiger Erhaltung scheint mir besonders das Christuskind die Echtheit des Frankfurter Bildes zu beweisen, das Thode mit 1517/18 vielleicht um eine Kleinigkeit zu spät ansetzt. Gegen die Echtheit traten seinerzeit Frizzoni und von Lützow, dann Venturi, für dieselbe Bode ein.

S. 25. Im Auftrag des Erzpriesters Giovanni Guidotti di Roncopo für die Kirche von Albinea bei Reggio d'Emilia gemalt. Ein Brief des Auftraggebers vom 17. Mai 1517 zeigt, daß der Maler es in Correggio ausführte (s. Archivio storico dell'arte I, 1888, S. 90). Am 14. Oktober 1519 erhielt Correggio die Restzahlung für sein Werk. 1647 mit Gewalt

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

durch Herzog Francesco I. von Modena von seinem Platz fortgenommen (vgl. Ricci S. 140 ff.). Das Original ist seither verschollen; daß diese Komposition aber die der „Madonna von Albinea" ist, beweist der Umstand, daß daselbst noch jetzt eine Kopie des Bildes hängt. Meyer hat sich durch spätere Angaben irreführen lassen, wenn er glaubt, das Bild zu Albinea habe die „Geburt der Maria" dargestellt (S. 87, 109, 320 und 362). Die gute Kopie in Mailand ist signiert „Antonius Laetus Faciebat". Eine dritte Wiederholung bewahrt die Kapitolinische Galerie in Rom, eine vierte war im Privatbesitz (Ricci S. 146 Anm. 1).

S. 26. Dieses Bild, dessen Photographie ich der Liebenswürdigkeit des Besitzers verdanke, ist nach gütiger Mitteilung von Gustavo Frizzoni erst kürzlich in die Galerie Crespi gelangt. Es ist identisch mit dem von Meyer (S. 404 Nr. 93) erwähnten Gemälde im Besitz des Grafen Bertioli in Parma. 1738 von dem Maler Francesco Monti erworben. Die Bezeichnung „Mater amabilis" auf dem Stich von M. de Magistris von Piacenza (Meyer S. 495 Nr. 528). Die Datierung beruht auf der engen Beziehung zur „Madonna von Albinea"; Frizzoni meint „um 1520".

S. 27—49. Dokumentarisch ist über die Fresken in San Paolo zu Parma nichts bekannt geworden; doch ist die allgemeine Ansicht, sie seien 1518 ausgeführt worden. Bestellerin war die Aebtissin Donna Giovanna Piacenza (s. Meyer S. 111 ff., Ricci S. 159 ff.). Die jüngste Behandlung hat dieser Zyklus erfahren durch Arnoldo Barilli, L'allegoria della vita umana nel dipinto correggiesco della camera di S. Paolo in Parma. Parma, L. Battei 1906.

S. 50—51. Die Familie Farnese besaß im siebzehnten Jahrhundert eine „Vermählung der heiligen Katharina", die als Original Correggios galt, und eine Kopie einer solchen Komposition. Von den Wiederholungen wird jetzt meist diejenige im Privatbesitz in Rom (S. 51) als das Original betrachtet (s. Venturi, Tesori d'arte inediti di Roma, Rom 1896). Ricci hält das Bild in Neapel für eine Kopie von Annibale Carracci (S. 180). Verfasser kennt das römische Exemplar nur nach der trefflichen großen Photographie von Anderson; nach dieser scheint es ihm hinter dem Neapolitaner Bilde zurückzustehen. Auch ein Bild früher im Besitz von Hofrat Th. Schall in Berlin (jetzt in englischem Privatbesitz) ist öfters als Original ausgesprochen worden, steht aber (der Photographie nach zu urteilen) hinter dem einen wie dem andern der genannten Gemälde zurück. Die „Vermählung der heiligen Katharina" ist gewiß bald nach dem Jahre 1518 entstanden zu denken.

S. 52—82. Die Dokumente über die Fresken in San Giovanni Evangelista sind am bequemsten zugänglich bei Meyer S. 459—461. Danach erhält Correggio am 6. Juli 1520 dreißig Dukaten als erste Rate für die Malerei in der Kuppel, dann in der Folgezeit einzelne Raten; vom Mai bis Juli 1522 folgen Zahlungen für die Dekoration der Tribuna der Apsis, dann wieder andre Posten bis zum 23. Januar 1524, an welchem Tage der Maler durch Quittung sich vollständig befriedigt erklärt. Die Lünette mit dem Evangelisten ist in den Vermerken nicht aufgeführt: dafür werden auch die rein dekorativen Arbeiten — Vergoldung am Fries der Tribuna, Dekoration der Kuppelpfeiler u. a. — bezeichnet. Die Tribuna wurde im Jahre 1587 zerstört, da es sich als notwendig erwies, den Chor zurückzurücken; der Maler Cesare Aretusi aber brachte eine Kopie der Schöpfung Correggios in der neuen Halbkuppel an. Auch Agostino und Annibale Carracci haben sie kopiert; ihre Kopien finden sich in den Galerien von Parma und Neapel. Die Mittelgruppe des Originals wurde abgenommen und ist jetzt in der Bibliothek in Parma in einer entsprechenden Nische angebracht; außerdem sind zwei Fragmente mit Engelsköpfen, die man unschwer auf den Carraccikopien in Parma herausfindet, erhalten (früher bei Lord Ward, Earl of Dudley, jetzt bei Mr. Mond in London). In unsern Abbildungen fehlen die Friesstücke zwischen den Fenstern mit den Symbolen der Evangelisten, die Correggio zum Teil in Verbindung mit Putten grau in grau gemalt hat. Stiche danach im zweiten Band von Pungileonis „Memorie istoriche di Antonio Allegri" (Parma 1818). Man vergleiche auch die Rötelzeichnung im Louvre bei Ricci S. 217. Endlich schreibt man dem Correggio den Entwurf des

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Frieses im Hauptschiff zu, dessen Ausführung aber die Hand des Rondani zeigt (Ricci S. 228). Nur ein Feld, das vierte der rechten Seite, ist nach demselben Autor von Correggio selbst ausgeführt. Zu unsern Abbildungen sei endlich bemerkt, daß wir, mit Rücksicht auf die schlechte Erhaltung der Kuppel, die man besonders an den Detailaufnahmen erkennen wird, neben den Reproduktionen nach den Originalen auch die sorgfältigen Aquarelle wiedergeben, welche der Maler Paolo Toschi (1788—1854) hergestellt hat, um sie seinem großen Werke mit Stichen nach den Fresken von Correggio zugrunde zu legen. Obschon diese Aquarelle die Arbeiten Correggios stark versüßlichen, besitzen sie doch einen hohen Wert, weil sie uns über jetzt in den Originalen verlorene Einzelheiten Aufklärung geben.

S. 83. Wir haben ausnahmsweise die Reproduktion eines Stiches aufgenommen, weil die Komposition alle charakteristischen Eigenschaften Correggios zeigt. Das Original muß mit der „Madonna della Cesta" etwa gleichzeitig gewesen sein. Vasari im „Leben des Girolamo da Carpi" (VI, 477) erwähnt ein Bild Correggios, das dem Cavaliere Boiardo in Parma gehörte, mit der Madonna, die dem Christuskind ein Hemd anzieht. Diese Beschreibung paßt allein auf diese Komposition. Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts besaß Giov. Battista Bianconi in Mailand ein solches Bild auf geöltem Papier; es ist jetzt nicht nachweisbar (s. Meyer S. 378, Ricci S. 192).

S. 84. Die Geschichte dieser Madonnenkomposition, die gelegentlich als „Madonna del Latte" bezeichnet wird, bietet ebenso viele Schwierigkeiten als der chronogische Ansatz. Ein solches Bild beschreibt Domenico Ottonelli in seinem „Trattato della pittura" vom Jahre 1652, im Besitz eines gewissen Periberti, der es aus dem Nachlaß des Kardinals San Giorgio erworben habe, der es seinerseits aus dem Besitz der Aldobrandini durch Erbschaft der Principessa di Rossano erhalten hatte. Im achtzehnten Jahrhundert kennt Padre Resta, Sammler und Händler, zwei Kompositionen, eines bei dem Marchese del Carpio, das andre, welches aus altem römischen Hause stammte, gehörte ihm selbst; er verkaufte es weiter an den Marchese Corbella. Endlich taucht ein solches Bild um 1763 in Rom auf, geht aus den Händen Cavaceppis in diejenigen des Giovanni Casanova über, der es, 1764 nach Dresden berufen, mit sich nimmt (s. Meyer S. 329—333; Ricci S. 187). Gegenwärtig bekannt sind zwei Exemplare, in Budapest, das ein Esterhazy von einem Duca Crivelli erworben haben soll — angeblich früher bei König Karl IV. von Spanien — und jenes der Eremitage in Petersburg. Diese beiden Bilder sind völlig gleich (Ricci und Meyer geben an, daß auf dem letzteren ein kleiner Johannes dem Christkind die Früchte darbringt; doch trifft dieses nach Somoffs Katalog der Eremitage nicht zu). Ein drittes Exemplar, dem der feinsinnige Kunstkenner Otto Mündler den Vorzug gab (Meyer S. 143), war um 1842 bei dem Grafen Cabral in Rom; dieses zeigte den kleinen Täufer an Stelle des Engelchens. Es ist jetzt verschollen. Von den beiden andern Bildern scheint mir, sowie auch Ricci, das Budapester den Vorzug zu verdienen, wobei freilich die mangelnde Autopsie des Petersburger bemerkt werden muß. Leise Bedenken über das Petersburger Bild äußerte auch Mündler; ebenso schränkt Fritz Harck (Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, 1896, S. 421) sein Votum für Eigenhändigkeit etwas ein. Jedenfalls ist aber das Bild in Budapest, das wir abbilden, allseitig anerkannt. Die Epoche der Entstehung anlangend, drückt sich Meyer nicht ganz bestimmt aus, scheint aber die Jahre 1519—1522 anzunehmen. Waagen stellte es mit der „Madonna des heiligen Sebastian" zusammen, also um 1525. Ricci faßt es mit der „Madonna della Cesta" in London und der „Anbetung des Kindes" in den Uffizien zusammen in die Jahre 1519—1520. Zuletzt datiert Venturi dieses und die „Madonna della Cesta" um 1530; er hält das Petersburger Bild für Kopie (L'Arte III, S. 210). Nach unsrer Ansicht ist daran festzuhalten, daß die Madonnen „del Latte" und „della Cesta" sich zeitlich dicht aufeinander folgen. Die letztere zeigt, wovon weiter unten die Rede sein wird, so enge Beziehungen zur „Kreuzabnahme" in Parma, daß über die etwa gleichzeitige Entstehung dieser beiden Gemälde kein Zweifel bestehen kann. Die „Kreuzabnahme" wird zwischen 1522—1524 entstanden sein (was allerdings

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auch nur auf Annahme beruht), und damit wäre eine etwaige Zeitbestimmung auch für diese Bilder gegeben. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß man sich auch für die „Kreuzabnahme" noch zu einem späteren Termin entschließen muß; doch möchte ich ungern über das Jahr 1525 hinausgehen.

S. 85. Die ältere Geschichte des Bildes ist nicht aufgeklärt. Es soll in königlich spanischem Besitz gewesen und von Karl IV. an den Principe de la Paz, Godoy, geschenkt worden sein. 1813 kam es durch Mr. Buchanan nach England und wurde 1825 für die National Gallery erworben (nach dem Katalog dieser Galerie). Etwas anders die neueren Schicksale des Bildes bei Meyer (S. 327). Die Datierung bereitet ähnliche Schwierigkeiten, wie für die „Madonna del Latte"; jedenfalls scheint es mir in engsten stilistischen Zusammenhang mit der „Kreuzabnahme" zu gehören (vgl. die Madonna mit der stehenden Gestalt hinter Maria und den Joseph hier mit dem die Leiter herabsteigenden Joseph von Arimathia dort).

S. 86. Dieses Bild stammt ebenso, wie das „Martyrium von Placidus und Flavia", aus einer Kapelle — der fünften rechter Hand — in San Giovanni Evangelista in Parma. Man nimmt an, daß beide auf Bestellung des Padre Placido del Bono gemalt seien. 1796 nach Paris überführt; von dort 1815 zurückgebracht. Meyer datiert: 1522—1524, Ricci: 1520—1524. Es ist nicht unmöglich, daß die Komposition an das Ende der Periode gehört, in welcher Correggio die Kuppel von San Giovanni malte. Mengs nahm an, beide Bilder seien erst nach deren Vollendung gemalt. Das trifft gewiß für das Martyrium zu, das koloristisch und in den Bewegungsmotiven der Domkuppel weit näher steht, als derjenigen von San Giovanni. Die Tatsache, daß die Bilder Gegenstücke sind, zwingt uns nicht zu der Annahme, sie seien unbedingt gleichzeitig entstanden.

S. 89. Milanesi, in seinem Kommentar zum Vasari (IV, 113), bringt die Nachricht bei, daß dieses Bild seit 1617 in der Galerie sich befinde, wohin es als Geschenk des Herzogs Francesco I. von Modena an Großherzog Cosimo II. gelangt sei. Meyer datiert es: 1519?, Ricci: 1519—1520. Beide Ansetzungen scheinen mir wegen der lichten Farbengebung und der weichen Formen (z. B. der Hände der Madonna) zu früh. Ich finde hier Anklänge an Bilder, wie das „Noli me tangere", die „Madonna mit dem heiligen Sebastian" u. a. Selbst unsre Datierung könnte eher zu früh gegriffen sein.

S. 90. Vasari erwähnt dieses Bild im Besitz der Familie Hercolani in Bologna, woselbst es auch der Bologneser Schriftsteller Pietro Lamo (um 1560) kannte. Dann im Besitz der Kardinäle Aldobrandini (1621) und Ludovisi in Rom. Von letzterem durch den Herzog de Medina de las Torres erworben und an König Philipp IV. von Spanien geschenkt. Dieser brachte es in den Eskorial, von wo es in die Galerie zu Madrid gelangt ist (s. Meyer S. 356, Ricci S. 246). Meyer (S. 135/36) drückt Zweifel an der Echtheit des Bildes aus, die unbegründet sind. Allerdings gehört es nicht in die Frühzeit, wie er und andre annahmen, sondern in das Ende der mittleren Zeit, ganz eng in die Nähe der „Madonna des heiligen Sebastian" in Dresden (man vergleiche das Profil der Magdalena hier mit dem Profil des heiligen Sebastian dort). Daher Ricci: 1524 bis 1526. Eine Zusammenstellung dieser beiden Bilder hat auch Thode, Correggio (Künstlermonographien XXX) S. 88/89.

S. 91. Die Geschichte dieses Bildes hat Adolfo Venturi genau aufgeklärt (Arte e Storia III, 1884, Nr. 3, S. 17). Vasari kannte es im Besitz des Arztes Francesco Grillenzoni in Modena. Es blieb in dessen Familie bis 1582, in welchem Jahre es Jacopo Grillenzoni an den Kardinal Luigi d'Este abtrat, der es der Gräfin von Santa Fiora in Rom zum Geschenk machte. In dem Bericht des Vizekanzlers Coradusz an Kaiser Rudolf II. von 1595 ist es als dort befindlich aufgeführt. Dann gehörte es nacheinander den Kardinälen Santa Fiora, Borghese und Barberini, welch letzterer es an Mazarin schenkte. Dessen Erben verkauften es an Ludwig XIV. (s. auch Meyer S. 322). Von Meyer mit „zwischen 1517—1519?" gewiß wesentlich zu früh angesetzt; sicher hat Ricci (S. 181) recht, wenn er sagt: „erst nach 1522". Das Bild steht stilistisch der Dresdner „Madonna mit St. Sebastian" so nahe, daß es gleichzeitig oder nur wenig früher entstanden sein muß.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

S. 92. Die erste Erwähnung des Bildes findet sich im Mantuaner Inventar von 1627. Es wird hier beschrieben als „Venus, der schlafende Cupido und ein Satyr". Die Hauptstücke dieser Galerie gingen um 1628 in den Besitz Karls I. von England über. Nach dem Tode des Königs erstand der große Sammler Bankier Jabach in Paris das Bild, von dem es an Mazarin kam. Seine Erben verkauften es an Ludwig XIV. (Meyer S. 337). Meyer sowohl wie Ricci (S. 319 ff.) datieren die Bilder mit 1521—1522 wohl etwas zu früh. Ich verweise hier auf die morphologische Verwandtschaft des Kopfes Jupiters mit der Maria auf dem Pariser Bild der „Verlobung der heiligen Katharina".

S. 93. Die früheren Schicksale dieses Bildes identisch wie die des vorhergehenden. Aus Karls I. Besitz vom Herzog von Alba erstanden, später im Besitz von Godoy (Principe de la Paz). Dann kam es 1808 an Murat, der es nach Neapel brachte. Später im Besitz des Marquis of Londonderry, von dem es für die Londoner National Gallery gekauft wurde (Meyer S. 340). Gewiß sehr nahe zu dem vorigen entstanden; man vergleiche die besondere Handform der Antiope und Venus, sowie die Verkürzung des linken Armes hier und dort.

S. 94. Gemalt um 1525 (welches Datum nicht ganz feststeht) für die Brüderschaft von San Sebastiano in Modena, die es 1659 an Herzog Alfonso III. abtrat. 1746 nach Dresden gelangt. Durch mehrfache Restaurationen, deren erste 1611 bezeugt ist, seiner Harmonie etwas beraubt (vgl. Meyer S. 310, Ricci S. 289).

S. 96. Gemalt für die Kirche der Annunziata in Parma. Vasari (IV, 114) berichtet, wie es sorgfältig abgelöst und an einen andern Ort übertragen wurde, um es vor dem Untergang zu schützen (wobei ihm eine Namensverwechslung der Kirche begegnet). Seit 1876 in der Galerie in Parma. Heute nur noch mit Hilfe des Stiches zu beurteilen. Die Zeit ist gegen 1525, vielleicht etwas früher.

S. 98. Vasari beschreibt das Bild als über einem Stadttor befindlich. Zur Zeit Pauls III. wurde dieses, die Porta di San Michele, geschlossen und an seiner Statt eine Bastion errichtet. Das Fresko aber verblieb an Ort und Stelle, eine kleine Kapelle wurde herumgebaut, als deren Altarbild es diente; weil man zu dem Kirchlein auf Stufen heranstieg, erhielten Kirche und Bild den Beinamen „della Scala". Seit 1812 von dort in die Galerie überführt (s. Ricci S. 255 ff.). Die Entstehung von Ricci als „um 1524" durchaus richtig angenommen. Ein Vergleich der Madonna hier mit derjenigen auf dem Dresdner Bild mit St. Sebastian (vgl. Kopfform und Hände) machen den Ansatz unzweifelhaft. — Im gegenwärtigen Zustand fehlt der untere Teil der Madonnenfigur. Den ursprünglichen lassen eine Zeichnung in Weimar (Ricci S. 257) und eine Kopie auf einem Altarbild des G. B. Trotti (Malosso) in Firenzuola d'Arda (vgl. Rassegna d'arte I, 1901, S. 124) erkennen.

S. 99—115. Der Vertrag zwischen Correggio und den Vorstehern der Bauverwaltung des Domes von Parma wurde bereits am 3. November 1522, also zwei Jahre vor Vollendung der Arbeiten in San Giovanni Evangelista, abgeschlossen. Der Maler sollte Kuppel, Presbyterium und Apsis ausmalen und dafür 1000 Dukaten in Gold, ferner 100 Dukaten für Blattgold und Farben erhalten. Am 29. September 1526 quittiert Correggio über 76 Dukaten als Restzahlung des ersten Vierteils der Gesamtsumme. So bleiben wir über den Beginn der Arbeit im ungewissen, glauben aber aus stilistischen Gründen diesen nicht weit unter das Jahr 1526 herabrücken zu können. Nur eine Zahlung, vom 17. November 1530, ist sonst bekannt; diese beträgt 175 Dukaten als Rest der zweiten Rate (Meyer S. 462—465, Ricci S. 263 ff.). Bemerkenswert ist endlich, daß 1551 die Erben zur Zurückzahlung einer Geldsumme aufgefordert wurden, da er gestorben war, ohne die Arbeit an der Kuppel vollendet zu haben. Daraus möchte ich um so eher schließen, Correggio sei über das Jahr 1530 hinaus, das gewöhnlich als Endtermin bezeichnet wird, an der Kuppel tätig gewesen, als er ja tatsächlich in jenem Jahr erst die zweite von vier Raten vollständig ausbezahlt erhalten hatte, ferner der Stil der Kuppel auf seine letzten Jahre hinweist, endlich diese in der bisher üblichen Datierung seiner Werke sonst fast leer bleiben würden. — Ueber die Kopien Toschis, die wir auch hier zum Vergleich heranziehen, s. oben zu S. 52.

S. 116. Vasari (IV, 115) erwähnt das Bild als eines der beiden, die Correggio im Auftrag des

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Federigo Gonzaga, Marchese di Mantova, gemalt habe, der sie als Geschenke für den Kaiser bestimmt hatte. Zwar bezeichnet Vasari irrig den Gegenstand als Venus, weil er es nur vom Hörensagen kannte; doch beweist die Erwähnung der beiden Amoretten, die die Pfeile prüfen, daß damit eben dieses Gemälde gemeint ist. Dann taucht die „Danaë" — zusammen mit der „Io" — am Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Mailand im Besitz des Bildhauers Leone Leoni auf, der sie von seinem Sohne Pompeo aus Spanien erhalten haben soll. Seit 1599 verhandelte Kaiser Rudolf II. wegen des Ankaufs; bei dieser Gelegenheit wird ausdrücklich von seiten Pompeo Leonis hervorgehoben, daß sie im Besitz Karls V. gewesen wären (vgl. die Regesten 12494/5 und 12504 in Band XV des Jahrbuchs der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1894; Urlichs, Zeitschrift für bildende Kunst V, 1870, S. 83; ferner Jahrbuch des Kaiserhauses XIX, 1898, Regesten 16224/27 und 31/2). Im Inventar der Prager Sammlung von 1621 ist das Bild unter Nr. 894 aufgeführt. 1648 durch die Schweden entführt, gehörte es dann der Galerie der Königin Christine an, erst zu Stockholm, dann in Rom. Durch Erbschaft gelangte es danach an Kardinal Azzolini, hierauf an Don Livio Odescalchi, dessen Erben es an den Herzog von Orleans verkauften. Als die Galerie d'Orléans in England verkauft wurde, kam die „Danaë" an den Herzog von Bridgewater, dann an Henry Hope und ward endlich um 1823 in Paris vom Fürsten Borghese erstanden (s. Meyer S. 352, vgl. S. 347; Ricci S. 329 ff.). Gewöhnlich nach 1530 angesetzt. Es scheint uns einer etwas früheren Zeit anzugehören, wegen der Beziehung zu den frühesten (zentralen) Teilen der Kuppel (vgl. den Kopf der Leda auch mit der Pariser Zeichnung zur Eva, Ricci S. 281).

S. 119. Dieses Bild ist sicher nachweisbar im Besitz König Jakobs II. von England; vielleicht aber hat es schon Karl I. gehört und ist jenes Bild, auf das der englische Agent Daniel Nys in einem Brief vom 12. Mai 1628 anspielt und das sich damals in Rom befand (vgl. Cl. Phillips, The Picture Gallery of Charles I, London 1896, S. 28). Neuerdings hat Venturi die Echtheit des Gemäldes bestritten und auf eine genaue Wiederholung in Rom hingewiesen, worauf die Heilige in ganzer Figur dargestellt ist (s. unsre Abbildung S. 150). Nach unsrer Ansicht ist das Bild in Hamptoncourt doch eigenhändig, ein Werk aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre. Es steht in der Kopfbildung der „Danaë" in der Galerie Borghese auffällig nahe.

S. 120. Vasari (IV, 117) sah dieses Bild in Reggio d'Emilia, gibt aber den Besitzer nicht an. 1584 gehörte es nach einem Brief des Gouverneurs Fulvio Rangoni an Alfonso II. d'Este dem Francesco Maria Signoretti (Venturi, Arte e Storia, III, 1884, Nr. 4, S. 26). Um 1590 kam es durch Verkauf an den Grafen Pirro Visconti in Mailand, dann erstand es der Gouverneur dieser Stadt, der Marchese von Caracena, für König Philipp IV. von Spanien. Es blieb fast zwei Jahrhunderte im Besitz der Krone, bis es König Ferdinand VII. dem Herzog von Wellington zum Geschenk machte (Meyer S. 333; Ricci S. 244). Eine sehr gute Wiederholung in der National Gallery in London. — Gewöhnlich wird das Bild zu früh angesetzt. Es kann nur aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre stammen. Der Engel entspricht auffallend demjenigen auf dem „Martyrium von Placidus und Flavia" und den Engeln der späten Altarbilder.

S. 121. Die Geschichte dieses Bildes wird dadurch so kompliziert, daß drei Exemplare in älterer Zeit bekannt waren. Eines gehörte 1587 den Grafen Prati in Parma, das andre 1591 den Salviati in Florenz, das dritte 1627 dem Herzog von Mantua. Welches der beiden erstgenannten um 1718 an die Familie Colonna in Rom kam, ist nicht festzustellen. 1798 vom Fürsten Colonna verkauft, auf Umwegen an Murat, dann an den Marquis of Londonderry, von dem es 1834 für die National Gallery gekauft wurde (vgl. Meyer S. 357). — Die Echtheit von Meyer u. a. bestritten, woran die nicht günstige Erhaltung die Schuld trägt. Zudem ist es wohl das unerfreulichste aller Bilder Correggios. Für eine relativ späte Entstehung spricht besonders die Figur des Pilatus in der Ecke links, die in den Propheten der Domkuppel ihre Parallelen findet.

S. 122. Die Geschichte des Bildes genau wie die der „Kreuzabnahme" (s. S. 87). Es stellt das Martyrium der vier Heiligen Placidus und Flavia, Eutychius und Victorinus dar. Das

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

auffallend lichte Kolorit und die weiche Linienführung, besonders auch in den Gewändern, bestimmen mich zu der Annahme, daß es nicht gleichzeitig mit dem Gegenstück, sondern einige Jahre später, zur selben Zeit wie die Domkuppel, entstanden sei.

S. 124. Ursprünglich in der Kirche Sant'Antonio in Parma. Nach heute nicht mehr kontrollierbaren Angaben 1523 von Donna Briseide Colla bestellt und 1528 aufgestellt. 1749 in den Dom überführt, um der Gefahr des Verkaufs vorzubeugen. 1757 in der Akademie aufgestellt, wo es seither verblieben ist, mit Ausnahme der Jahre 1796—1815, während deren es dem Louvre angehört hat. Die Datierung 1527—1528, für welche Meyer und Ricci eintreten, ist zweifellos annähernd richtig.

S. 128. Aus der Kirche del Santo Sepolcro in Parma. Die einzige sichere Nachricht über das Bild verdankt man der Inschrift auf dem Originalrahmen, der es seit 1893 wieder umgibt. Diese lautet: DIVO IOSEPPO DEIPARAE VIRGINIS CVSTODI / FIDISS. COELITVSQ. DESTINATO HVIVSCE / ARAE COMVNI AERE ERECTORES DEVOTI / ALACRESQ· EREXERE MDXXX. / DIE II. IVNII. Danach ist es am 2. Juni 1530 aufgestellt worden. Nach sonst nicht beglaubigter Angabe bei Pungileoni soll es 1527/28 gemalt worden sein. Das Bild ist 1796 nach Paris überführt worden und gelangte bei der Rückkehr 1815 in die Galerie von Parma. Entstanden wohl 1529—1530.

S. 131 u. 132. Der Originalkontrakt vom 14. Oktober 1522 zwischen Alberto Pratoneri in Reggio und Correggio, der sich verpflichtete, eine Geburt Christi zu malen, ist erhalten (reproduziert bei Ricci S. 309). Dagegen besagt eine Inschrift der Kapelle Pratoneri in San Prospero zu Reggio, daß diese erst 1530 geweiht wurde. 1640 gewaltsam nach Modena in die Galerie Herzogs Francesco I. überführt; seit 1746 in Dresden. Seinem Stil nach kann das Bild erst ganz gegen Ende der zwanziger Jahre entstanden sein; ja, ohne die angeführte Inschrift würde man eher geneigt sein, noch über das Jahr 1530 hinauszugehen. Auf den Originalrahmen, der in San Prospero in Reggio verblieben ist, hat Adolfo Venturi hingewiesen (s. L'Arte II, 1899, S. 116): das Wappen unten in der Girlande sei modern.

S. 134. Dieses Bild war zusammen mit der „Danaë" gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Mailand bei dem Bildhauer Leone Leoni und wurde ebenso wie dieses (s. oben S. 116) von Kaiser Rudolf II. erworben. Wahrscheinlich gleichzeitig mit dem „Ganymed" 1631 nach Wien gebracht, dort in der Schatzkammer bis zur Ueberführung in das Belvedere (s. Meyer S. 344).

S. 135. Die früheste Nachricht über das Bild stammt aus dem Jahre 1585; es gehörte damals der Sammlung des spanischen Staatssekretärs Antonio Perez. Kaiser Rudolf II. bemühte sich, den „Ganymed" und den bogenschnitzenden Cupido, beide dem Parmegianino zugeschrieben, zu erhalten, was aber erst 1603 gelang. Dann in des Kaisers Sammlung in Prag, von dort angeblich 1631 nach Wien gerettet, wo es in der Schatzkammer verblieb, bis die Belvedere Galerie eingerichtet wurde (s. Meyer S. 341 und Engerths Katalog der Wiener Galerie I, S. 117). — Einen Zweifel an der Echtheit des „Ganymed" hat meines Wissens zuerst H. von Tschudi geäußert (Correggios mythologische Darstellungen in „Die graphischen Künste", Wien 1880, S. 8—9). Er wies darauf hin, daß der „Ganymed" fast getreulich mit einer der Engelsgestalten in einem der Zwickel des Doms von Parma — mit dem heiligen Bernhard (vgl. S. 110) — übereinstimmt. Daher hält er ihn für das Werk eines Nachahmers, etwa eines der Carracci. Auch Ricci (S. 339) bezweifelt die Eigenhändigkeit: es sei unmöglich, daß ein Maler wie Correggio sich selbst so sklavisch wiederholt habe. — Ich halte trotz so gewichtiger Stimmen mit Meyer und Venturi (Rivista d'Italia III, 5, S. 93) unbedingt an der Echtheit fest, schon wegen der trotz nicht günstiger Erhaltung erkennbaren Qualität der Malerei. Auch ist die Uebereinstimmung in Einzelheiten nicht so sklavisch, z. B. die Kopfhaltung nicht unwesentlich verschoben, der Gesichtsausdruck bemerkenswert verschieden. Der Umstand, den Ricci hervorhebt, daß das Gewand, wie bei dem herabschwebenden Engel dort, auch hier aufwärts flattert, statt nach unten, wie es richtig wäre, mag sich aus einem künstlerischen Moment (damit das Beinmotiv nicht unklar würde) erklären lassen. Endlich möchte ich

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

nicht so sicher behaupten, daß der „Ganymed" unbedingt die spätere der beiden Figuren sei. Ist unsre Vermutung richtig, daß Correggio nach 1530 noch an der Domkuppel gemalt hat, zu deren allerspätesten Teilen die Zwickel gehören, so würde sich das Verhältnis leicht verschieben. Für die Entstehung des „Ganymed" ist die Uebereinstimmung seines Kopfes mit dem Christus der „Madonna della Scodella" bestimmend. Zuletzt spricht für den „Ganymed", daß er das Gegenstück zur „Io" ist, was durch das genau gleiche Höhenmaß beider Bilder bewiesen wird.

S. 136. Gemalt für die Kirche der Brüderschaft von S. Pietro Martire in Modena. 1649 brachte es der Herzog Francesco I. in seinen Besitz, seit 1746 in Dresden. Nach einem nicht unbedingt schlüssigen Zeugnis (s. Pungileoni II, 234) im Jahre 1532 gemalt, jedenfalls aber aus der letzten Zeit Correggios und nach dem Jahr 1530. Die Studie zu dem Bild im Kupferstichkabinett in Dresden (Abbildung bei Ricci S. 314) zeigt das von dem Künstler geplante Schema der Umrahmung im Charakter der dorischen Ordnung.

S. 138. Dieses und sein Gegenstück auf S. 139 beschrieben im Inventar der Kunstwerke in der „Grotta" von 1542. In der Korrespondenz des Daniel Nys, der den Ankauf der Mantuaner Galerie für Karl I. von England vermittelte, werden sie besonders hervorgehoben. Ende April 1628 nahm sie der Maler Nicholas Laniere mit nach England. Bei dem Verkauf der Galerie des Königs 1650 durch den Bankier Jabach erworben, sind sie beide später in den Besitz Ludwigs XIV. gekommen. Sie sind in Tempera gemalt (s. Meyer S. 354). Eine Wiederholung des Bildes mit der Allegorie der Tugend in der Galerie Doria in Rom gilt seit Morelli für das Werk eines französischen Malers aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts (s. Galerie Doria Panfili S. 409). Dagegen hat Adolfo Venturi (Galerie Crespi S. 14) die beiden Bilder des Louvre für Werke des siebzehnten Jahrhunderts erklärt. Die letzte Deutung der Bilder gibt R. Förster, Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen XXII, 1901, S. 178); doch auch diese hebt die Schwierigkeiten nicht auf.

S. 140. Nach Vasari, der das Bild, wenn auch ungenau, beschreibt, zusammen mit der „Danaë" als Geschenk des Federigo Gonzaga an Karl V. gelangt. Im Nachlaßinventar Philipps II. unter Nr. 1217 beschrieben (s. Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses XIX, 1898, S. CXXIV). Im Jahre 1603 für Rudolf II. erworben und 1621 im Inventar der Prager Schatzkammer verzeichnet. 1648 von den Schweden nach Stockholm entführt, teilt es von jetzt ab die oben (s. S. 116) beschriebenen Schicksale der Galerie der Königin Christine von Schweden bis zu dem Uebergang derselben in den Besitz des Regenten Philipp von Orleans. Dessen Sohn schnitt den Kopf der Leda heraus, den man sich nun aus der alten Wiederholung des Bildes in Madrid (Prado Nr. 1391, s. Abb. L'Arte I, 1898, S. 219) zu ergänzen hat. In diesem Zustand kam die Leda in den Besitz des Malers Charles Coypel und gelangte durch verschiedene Hände 1750 an Friedrich den Großen nach Sanssouci. Seit 1830 in der Berliner Galerie; der Kopf stammt von dem Maler Schlesinger (s. Meyer S. 347). — Seinem Stil nach gewiß nicht vor 1530 entstanden. In unsrer Reihenfolge erscheint dieses Bild an letzter Stelle hinter den Allegorien aus dem Grunde, damit diese als Gegenstücke nebeneinander erscheinen können. Chronologisch gehört es wahrscheinlich vor jene.

Anhang

S. 143. Von diesem Bild sind mehrere Exemplare bekannt (s. Meyer S. 394); das Original soll im siebzehnten Jahrhundert in der Galerie Barberini in Rom gewesen sein (s. Meyer S. 363). Der seltene Vorwurf geht auf eine Stelle im Evangelium des Markus XIV, V. 51—52 zurück. Das Original kann aber nicht, wie Meyer annimmt, um 1512 entstanden sein, sondern gehört dem Stil nach gewiß in die zweite Hälfte der zwanziger Jahre.

S. 144. Die ältere Geschichte dieses Bildes unbekannt. Nach Baldinucci besaß zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts Niccolò Gaddi in Florenz eine solche Magdalena von Correggio, die Cristofani Allori oft kopiert hat. 1682 ist es jedenfalls in der Galerie in Modena bereits vorhanden. Aus dieser 1746 nach Dresden gelangt (s. Ricci S. 250 und Woer-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

manns Katalog der Dresdner Galerie zu Nr. 154). Als berühmtes Hauptwerk des Meisters allgemein anerkannt, bis es Morelli (Galerien zu München und Dresden S. 208 ff.) für eine Kopie erklärte, die etwa in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts von einem dem Adriaen van der Werff nahestehenden Niederländer gemalt sei. Als Hauptargumente dienen ihm der Stil, und daß das Bild auf Kupfer gemalt ist. Morellis Ansicht ist allgemein akzeptiert, jedoch ist die Annahme, daß es von einem Niederländer herrühre, von der Hand zu weisen. Aeltere italienische Kopien des Bildes in Reggio d'Emilia (s. Ricci a. a. O.) und in den Uffizien. Nur Venturi scheint neuerdings das Dresdner Bild wieder als Original in Anspruch nehmen zu wollen (s. Rivista d'Italia, Anno III, Fasc. 5, 15. Mai 1900, S. 82) Jedenfalls ist die Magdalena das Werk eines italienischen Malers und reproduziert ein verlorenes Original des Meisters, welches dem Stil nach ein Werk seiner mittleren Jahre (um 1520) gewesen sein muß.

S. 146 u. 147. In der Brüderschaft des Hospitals von S. Maria della Misericordia in Correggio befand sich auf dem Hochaltar ein Triptychon von Correggio, dessen Mittelbild den segnenden Gottvater (oder vielleicht den Heiland) in einer Glorie von Engeln, die Flügel die Heiligen Bartholomäus und Johannes den Täufer darstellten. 1613 gelangten die drei Bilder in den Besitz des letzten Herrn von Correggio, Don Siro d'Austria, der sie 1635 den Fürsten von Novellara zur Aufbewahrung übergab, von denen er sie dann aber nicht wieder zu erlangen vermochte. Während von dem heil. Bartholomäus jede Spur verloren ist, tauchte im Jahr 1797 in Novellara das Bild eines Johannes des Täufers auf, das nach seiner Form unzweifelhaft der linke Flügel eines Triptychons gewesen sein muß. Es gelangte in den Besitz der Familie Bianconi in Bologna. Während Meyer (S. 377) gegen die Identifizierung mit jenem früher in Correggio befindlichen Bilde sich ausspricht, ist Ricci (S. 133) für dieselbe. Der nach diesem Bilde angefertigte Stich, den wir auf S. 147 reproduzieren, beweist, daß das jetzt in der Sammlung Robinson befindliche Gemälde mit jenem Bild bei Bianconi als Komposition wenigstens übereinstimmt. Ob dieses Bild aber das verschollene Original des Correggio oder nur eine Kopie nach demselben ist, entzieht sich meiner Beurteilung, da ich es nur aus der Photographie kenne. Ich habe es daher unter die zweifelhaften Arbeiten gestellt.

S. 148. Das Mittelbild des eben besprochenen Triptychons oder eine genaue Kopie desselben befand sich später in Venedig in der Sammlung des Malers Niccolò Renier, die 1666 zum Verkauf kam (s. Campori, Raccolta di cataloghi S. 445). Ein zweites Exemplar scheint das in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm als Original von Correggio unter Nr. 314 des Inventars von 1659 beschriebene Bild gewesen zu sein (s. Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses I, S. CIV). Das Bild in Rom, das unsre Abbildung wiedergibt, ist angeblich aus der Sammlung Renier in die Galerie Marescalchi in Bologna und von dort in die vatikanische Galerie gelangt; es ist eine wahrscheinlich bolognesische Kopie (s. Meyer S. 319, Ricci S. 130).

S. 149 links. Dieses in mehreren Exemplaren vorkommende Bild geht auf ein Originalwerk des Correggio zurück, welches nach den Formen und der Faltengebung an das Ende der ersten Stilperiode des Meisters gehören muß. Daher ist die Vermutung von Ricci (Rassegna d'arte I, 1901, S. 125) sehr ansprechend, daß dies jenes Bild der Magdalena sei, welches der Erzpriester von Albinea in seinem Briefe an Alessandro Malaguzzi in Reggio vom 12. Mai 1517 erwähnt (Archivio storico dell'arte I, 1888, S. 90).

S. 149 rechts. Auch diesem Bild der heil. Margarete scheint ein Original Correggios zugrunde zu liegen. Einmal erinnert es in Einzelheiten auffällig an die heil. Katharina in Hamptoncourt (vgl. die rechte Hand mit dem Buch hier und dort), sodann ist die Uebereinstimmung mit dem Kopf der Maria auf dem Bild der Vermählung der heil. Katharina im Louvre höchst bemerkenswert. Daher muß das Original um das Jahr 1525 entstanden sein.

S. 150. Adolfo Venturi betrachtet dieses Bild als Kopie eines verlorenen Originals (L'Arte IV, 1901, S. 310). Vgl. oben S. 119.

S. 151. Auch dieses Bild ist von Venturi für ein Original Correggios angesprochen worden (in

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

seinem Werk über die Galerie Crespi in Mailand); doch überzeugt die Attribution, wenigstens nach der Abbildung, nicht. Nach einer Angabe des Oldenburger Katalogs von 1881 wäre es 1787 von Tischbein als ein Werk des Raffael in Neapel erworben.

S. 152. Von allen dem Correggio zugeschriebenen Porträten steht dieses technisch dem Meister am nächsten. Doch haben die großen Schwächen des Bildes alle neueren Kritiker veranlaßt, es nicht als Original anzuerkennen. Nur Venturi hat sich für die Echtheit ausgesprochen, indem er die unhaltbare Vermutung ausspricht, daß sich Correggio hier vielleicht durch Bartolommeo Veneto habe inspirieren lassen (s. L'Arte II, 1899, S. 460). Der Name des Dargestellten ist nicht unbestreitbar gesichert.

S. 153. Der Fries stammt aus der Casa Strozzi-Fontanelli in Reggio Emilia und befindet sich jetzt mit andern Fragmenten im Museo civico daselbst. Die Annahme von Venturi (s. L'Arte V, 1902, S. 353 ff.), daß es ein Originalwerk Correggios ist, überzeugt nicht.

S. 154 links. Dieses Bild ist ein sicheres Werk des Francesco Maria Rondani, als welches es jetzt allgemein, so auch von Herbert Cook (Les Arts, Nr. 44, August 1905) anerkannt wird.

S. 154 rechts. Dieses Fresko war das Mittelstück der Decke eines kleinen Gemaches im Schlosse von Novellara, wurde im Jahre 1845 auf Leinwand übertragen und in der Galerie in Modena aufgestellt. Schon von Meyer (S. 354) angezweifelt, wird es jetzt von Ricci (S. 139) mit vollem Recht dem Maler Lelio Orsi von Novellara (1511—1587) zugeschrieben, der hier Motive von der Domkuppel verwertet hat. Aehnlich auch Venturi (L'Arte III, 1900, S. 14).

S. 155. Dieses Bild wurde 1812 aus der kleinen Kirche S. Croce in Parma in die Galerie daselbst übertragen. Es gehört einem uns nicht bekannten Schüler des Correggio an.

S. 156 links. Kopie im Charakter eines der Carracci nach einem der Engel von der Kuppel des Domes in Parma.

S. 156 rechts. Früher irrig unter dem Namen des Correggio photographiert, jetzt in den Privatzimmern des Palais Harrach, vielleicht dieselbe Komposition wie Meyer, Stiche Nr. 597.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf