

Lob verdient. Sie gibt damit der Forschung ein nützliches und notwendiges Instrumentarium in die Hand, das den Forschungsstand ebenso zuverlässig wiedergibt, wie es neue Perspektiven eröffnet. Die Autorin darf auf diese Leistung um so mehr stolz sein, als solide, den erhöhten wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werdende Katalogwerke äußerst selten sind und häufig durch Kurzinventare und Gelegenheitskataloge ‚ersetzt‘ werden. Der Kunstbibliothek Berlin ist zu wünschen, daß sie die Katalogisierung ihrer Bestände weiterführt und daß ihr Beispiel Schule macht.

Es ist schließlich meine Pflicht, auf einige Druckfehler aufmerksam zu machen: p. 88/Nr. 401: Erolì 1895 statt 1795; p. 146/Nr. 754: Hdz. 1119 statt 119; Tafel 85: Abb. oben rechts: 390 statt 392; Tafel 171: Abb. unten: 780 statt 789. Von der Autorin wurde mitgeteilt: p. 102/Nr. 464: Alternativentwurf zu Kat. Nr. 463 statt 465; Taf. 110: zu 493 ist beizufügen: „Dekorationsentwurf für S. Agostino, Rom“.

Werner Oechslin

CECIL GOULD, *The Paintings of Correggio*. London (Faber and Faber) 1976, 307 S., 52 Textabbildungen, 194 Tafeln, 50 £.

Die Bearbeitung des malerischen Werkes von Correggio ist seit langem ein besonderes Desiderat der kunstgeschichtlichen Forschung gewesen. Seit dem Erscheinen der letzten großen Monographie über diesen Künstler, der zweiten Fassung des Buches von Corrado Ricci, sind fast fünfzig Jahre vergangen. Zwar erschienen in der Zwischenzeit vor allem in Italien kleinere Correggio-Monographien, die nicht ohne Verdienst sind, wie z. B. diejenigen von Piero Bianconi 1953 oder Arturo Carlo Quintavalle 1970. Eine ausführliche, den Forschungsstand zusammenfassende Monographie fehlte jedoch. Dabei mangelte es in den vergangenen zwei Jahrzehnten nicht an Anregungen dazu. Die Rückkehr der Dresdner Bilder 1955, die erfolgreiche Restaurierung der Fresken von S. Giovanni in Parma, die 1962 abgeschlossen wurde, waren Ereignisse, die das Interesse auf Correggio hätten lenken können, und die Forschung ist seit dem Erscheinen des bewunderungswürdigen Buches von Arthur Ewart Popham über Correggios Zeichnungen 1957 bedeutende Schritte vorangekommen. Hier ist vor allem an Erwin Panofskys Buch über die Camera di San Paolo zu erinnern und an die Aufsätze von Lauren Soth und Egon Verheyen. Daß dennoch die umfassende Correggio-Monographie auf sich warten ließ, wird man als ein Symptom dafür werten müssen, daß dieser Künstler seinen einstigen Platz in der Rangliste der bedeutendsten Maler verloren hat. Doch wohl jeder, der in Parma, Dresden oder anderwärts den Malereien Correggios begegnete, wird dieses allgemeine Desinteresse nicht verstehen und wird die Monographie, die Cecil Gould

vorlegt, freudig begrüßen und mit großen Erwartungen zur Hand nehmen als ein Buch, das nach der Verlagsanzeige die Frucht einer zwanzigjährigen Beschäftigung mit Correggio ist und verspricht „the definitive work on the subject for the foreseeable future“ zu bleiben.

Das Buch folgt in seinem Aufbau dem traditionellen und bewährten Schema. Einem kurzen Einleitungskapitel über die Vita des Künstlers folgt die Behandlung der einzelnen Werke in chronologischer Folge. Den Abschluß bildet ein zusammenfassendes Kapitel über die Kunst Correggios und ein Überblick über die Wirkungsgeschichte seines Werkes, der in einer knappen Skizzierung der Forschungsgeschichte mündet. Nach fünf Exkursen über Einzelfragen folgt ein Dokumentenanhang und der ausführliche Katalog der erhaltenen, verschollenen und zu Unrecht zugeschriebenen Werke. Der Abbildungsteil zeichnet sich dadurch aus, daß er neben den gesicherten Werken eine große Zahl von Röntgenaufnahmen und sehr viele der zu den Gemälden gehörigen Zeichnungen abbildet.

Das Frühwerk Correggios stellte die Forschung schon immer vor die schwierigsten Probleme. Die entscheidenden Fragen des Geburtsdatums und der künstlerischen Ausbildung von Correggio konnten bislang nicht eindeutig geklärt werden. Auch Gould kann hier keine neuen Fakten bieten, sondern nur alte Vermutungen wiederholen, daß Correggio eher um 1489 als um 1494 geboren und eher Lorenzo Costas als Mantegnas Schüler gewesen sei, wenn hier überhaupt von Schülerschaft gesprochen werden könne. Verdienstvoll ist die von Gould vorgenommene radikale Bereinigung des Frühwerkes von fragwürdigen Zuschreibungen, die oft nur die Funktion hatten, die vorgefaßten Thesen über die künstlerische Herkunft von Correggio zu „beweisen“. Nicht ganz konsequent verfährt der Verfasser in der Frage der Fresken in S. Andrea in Mantua, die er zwar aus der Liste der Werke Correggios streicht, um dann aber doch die Möglichkeit einzuräumen, daß der junge Künstler, der bis dahin nach allem, was wir wissen, keinerlei Erfahrungen mit der Freskomalerei hatte, bei der Ausstattung der Grabkapelle Mantegnas als „supervisory capacity“ fungiert habe (S. 32 und 53), und zwar, wie Gould es sich wohl vorstellt, ohne selbst Hand anzulegen: eine recht unwahrscheinliche These. Im übrigen jedoch kann der Verf. eine überzeugende Ordnung in das Frühwerk bringen. Mit der Mystischen Vermählung der hl. Katharina (Detroit) und den Vier Heiligen (New York), die er mit Recht früh datiert und aus dem stets behaupteten Zusammenhang mit dem Testament eines gewissen Melchior Tassi von 1517 löst, hat er gute Orientierungspunkte.

Problematisch war für die Forschung auch stets die Frage einer Rom-Reise Correggios gewesen. Auch hier gibt es keine neuen Fakten, doch kann der Verf. vor allem im Vergleich mit Werken Raffaels die These wahrscheinlich machen, daß Correggio nicht erst um 1518, also kurz vor

der Ausmalung der Camera di San Paolo in Rom gewesen sei, wie zumeist angenommen wurde, sondern bereits 1513/14. In der Franziskus-Madonna (Dresden) sind in der Tat nicht nur mantegneske, sondern auch erstmals deutlich raffaeleske Elemente zu erkennen. In die unmittelbare Nähe dieses ersten großen, 1515 vollendeten Altars rückt der Verf. nicht nur die Madonnenbilder in Chicago und Mailand (Castello Sforzesco), sondern auch die beiden Tafeln der Mailänder Brera, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, was wegen des ganz unterschiedlichen Farbcharakters der beiden Bilder nicht überzeugen kann. Die „Geburt“ ist doch wohl etwas früher entstanden.

Das vierte Kapitel über die Fresken der Camera di San Paolo ist sehr karg ausgefallen, vor allem wegen der entschiedenen Weigerung des Verfassers, die ikonographischen Fragen zu diskutieren: „... the meaning is so obscure that we must conclude that it was intended to be so“ (S. 54). Die bisherigen Interpretationsversuche werden im Katalog in knappem Resümee kommentarlos nebeneinandergestellt. Unterlassen wird auch eine Diskussion der Frage der Antikenrezeption, die in diesem Kapitel angebracht gewesen wäre.

Einen sehr breiten Raum nimmt die Auseinandersetzung mit den Fresken in S. Giovanni Evangelista in Parma ein. Die zentrale These des Verf. ist, daß entgegen der bisherigen Ansicht das Apsisfresko vor dem Kuppelfresko entstanden sei und damit als das Werk betrachtet werden müsse, mit dem sich Correggio durchsetzen konnte und das die Voraussetzung für die großen Aufträge war, die Correggio seit 1522 erhielt. Neben stilistischen Erwägungen bringt Gould für seine These als ausschlaggebendes Argument, daß Correggio in dem ältesten erhaltenen Zahlungseintrag als „pictore della cuba del choro“ bezeichnet werde und erst später in den Eintragungen von der „cuba“ bzw. „cupola della chiesa“ die Rede sei (S. 60 f.). Mit einem Exkurs über den Gebrauch des Wortes „choro“ im 16. Jahrhundert versucht der Verf. zu belegen, daß mit dem ersten Eintrag tatsächlich die Apsishalbkuppel gemeint sei, doch dieser Exkurs hat keine Beweiskraft, da die Verwendung des Begriffes in den Quellen davon abhängt, welchen Platz in jedem speziellen Fall den Mönchen oder dem Klerus in der Kirche zugewiesen ist, und dies war in S. Giovanni bis zum Umbau Mitte der achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts die Vierung, also der Raum unter der Kuppel, vor dem Altar. Eindeutig belegbar ist dies durch den Vertrag mit Marcantonio Zucchi für die Herstellung des Chorgestühls, der am 25. November 1512 abgeschlossen wurde und in dem sich der Künstler verpflichtete, „circa sessanta sedie o quanto ne potranno capire sotto la cuba di detta chiesa“ zu fertigen (dieses Zitat auch im Thieme-Becker s. v. Zucchi, Bd. XXXVI, S. 579). Die „cuba del choro“ ist die Vierungskuppel, und es darf gegen Gould als gesichert gelten, daß Correggio 1520 mit der Kuppel begann und 1522

am Apsis-Fresko arbeitete, wobei nicht sicher ist, ob dieses noch in dem Jahr, in dem Zahlungen dafür belegt sind, fertig wurde. Mit der falschen Vorstellung, die sich der Verf. vom ursprünglichen Chor von S. Giovanni macht, mag es zusammenhängen, daß er einen Zahlungseintrag vom 5. Oktober 1525 für „m.ro anto(nio) pictor p(er) la pictura intorno al choro di fora“ nicht auf Correggio beziehen will (S. 182 und 248 f.). Augusta Ghidiglia Quintavalle hatte 1965 diesen Eintrag auf den inneren Fries der Chorkapelle bezogen, P. Luigi Pungileoni jedoch, den Gould zitiert, ohne ihm Glauben zu schenken, hat in seiner Monographie von 1817—21 (Bd. II, 174 f.) den richtigen Hinweis gegeben, daß es sich hier um Malereien an den Außenseiten der Chorschranken handeln müsse. Es gibt m. E. keinen Grund, diese mit dem Umbau der Kirche im späten 16. Jahrhundert verschwundenen Malereien nicht mit Correggio in Zusammenhang zu bringen.

Die Fehldatierung der S. Giovanni-Fresken, die auch für die übrige von Gould aufgestellte Chronologie der Werke dieser Zeit Konsequenzen hat, ist vor allem darauf zurückzuführen, daß der Verf. das historische Umfeld für gleichgültig erachtet. Der Leser erfährt weder etwas über den Konvent und seine Äbte noch über die Baugeschichte der Kirche, nicht einmal das wichtige Datum der Weihe der Altäre am 8. März 1522 wird genannt. Immerhin hat die vermeintliche Priorität des Apsisfreskos den Verf. dazu veranlaßt, sich intensiver als frühere Autoren mit diesem Werk zu beschäftigen, das uns nur in der Kopie des Cesare Aretusi von 1586 erhalten blieb. Überzeugend kann der Verf. die Beziehungen dieses Werkes zu Raffaels Disputa und seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung herausstellen. (Die von Carlo Cesare Malvasia aufgebrachte Legende, daß Aretusi das Fresko nach von Annibale Carracci gefertigten Kopien geschaffen habe, wird leider auch hier wieder weitergereicht, obwohl die bauliche Situation des Chor-Anbaus deutlich macht, was auch durch Dokumente des Archivs in Parma belegt werden kann, daß der alte Chor mit dem Fresko Correggios erst 1587, also nach der Vollendung der Kopie, abgerissen worden ist, ein Zwischenträger also ganz überflüssig war.)

Von dem Thema des Kuppelfreskos scheint der Verf. nur eine sehr unklare Vorstellung gehabt zu haben. Er gibt ihm im Katalog den Titel: „The Vision of St. John on Patmos of the Risen Christ and other Apostles“ (S. 250 u. ö.). Dies ist eine sehr merkwürdige Kontamination aller bisherigen Meinungen über die Ikonographie des Freskos. Früher war stets angenommen worden, daß Correggio hier die Himmelfahrt Christi dargestellt habe (z. B. bei Georg Gronau 1907). Bianconi hingegen glaubte 1953, das Werk mit der Vision des Johannes auf Patmos, wie sie in Apok. I, 7 beschrieben ist, zusammenbringen zu können. Doch schon 1913 war durch Pignoli dargestellt worden, daß das Fresko jene Vision zum Thema habe, die, der Legende nach, dem Tod des Johannes in Ephesus voranging. Gould zitiert

diese Deutung S. 250, jedoch, wie seine Titelgebung zeigt, ohne sie nachzuvollziehen.

Gerne zustimmen wird man dem Verfasser aber auch hier in seinen Darlegungen zur genetischen Herkunft, wenn er die immer wieder hervorgehobene Bedeutung der Kenntnis der Fresken des Melozzo da Forlì und auch der Camera degli Sposi des Mantegna relativ gering einschätzt und dafür wieder Raffaels Disputa als die wichtigste Voraussetzung für die Konzeption der Fresken hinstellt, neben Michelangelos Sixtina-Decke und neben Raffaels Fresken in S. Maria della Pace. Die Beziehung zu dem letzten Werk wird, was noch nicht beachtet worden ist, auch durch den Friesentwurf auf der Zeichnung des Louvre (Popham, Kat. 28 v.) bestätigt, der sich in der Formulierung der Scheinarchitektur an Raffael anschließt. Goulds These von einer Romreise 1513/14 vereinigt sich glücklich mit allen Beobachtungen zur Gestaltung der Fresken in S. Giovanni. Correggio bezieht sich ganz offensichtlich auf den damals aktuellen Stand der römischen Kunstentwicklung, und zugleich ermöglicht es ihm der zeitliche Abstand von den Reiseerfahrungen, seine damals gewonnenen Eindrücke frei zu verarbeiten.

Die Datierung der Altarbilder der zwanziger Jahre steht im Mittelpunkt des achten und zehnten Kapitels. Wie beim Frühwerk ist der Verfasser bemüht, durch Gruppierung um die Hauptwerke ein Ordnungssystem zu schaffen. Wenn es dabei zuweilen zu nicht ganz überzeugenden Datierungen kommt, so liegt das mit daran, daß für den Verf. „design“ und nicht die Ausführung das erste Kriterium der Zusammengehörigkeit ist. So bringt er z. B. die Madonna von Casalmaggiore (Frankfurt) mit den Madonnen von Orléans und Hampton Court aufgrund des „similar design“ zusammen (S. 84), obwohl im Malerischen zwischen den beiden zuletzt genannten Werken (das Frankfurter Bild ist in seinem schlechten Erhaltungszustand nicht mehr zu beurteilen) deutliche Unterschiede liegen. Auf ähnlich formalistische Weise bestimmt der Verf. das Verhältnis der Londoner Ölbergszene zur Martyriumsdarstellung aus der Del Bono-Kapelle in S. Giovanni (Parma). Weil die Armhaltung des Christus mit der der Placidia übereinstimmt, letztere aber auf der Zeichnung des Louvre (Popham Kat. 40) noch nicht mit ausgebreiteten Armen zu sehen ist, ihre Haltung also erst entwickelt wurde, soll das Ölberg-Bild erst nach dem vom Verf. auf ca. 1525 datierten Martyrium entstanden sein (S. 91). Diese Einordnung aber wird durch den Umstand in Frage gestellt, daß eine Studie für die Figur des Christus auf der Rückseite eines Blattes mit einer Studie für die „Erziehung Amors“ (Popham Kat. 79) erscheint, also für ein Bild, das der Verf. selbst 1523/24 datiert (S. 87), was an sich schon relativ spät ist.

Mit Recht wird hingegen die Sebastian-Madonna (Dresden) von Gould in die Zeit um 1524 datiert. Hier findet der Verf. Unterstützung in der von

ihm nicht berücksichtigten Dissertation von Soth (The Mature Correggio, New York University 1970), wo der Hinweis gegeben wird, daß 1523 in Modena die Pest herrschte und das Auftreten des Rochus in Correggios Bild wohl damit zu erklären sei. In der Datierung der übrigen großen Altäre stimmt der Verf. im wesentlichen mit den älteren Autoren überein. Nur die Entstehung der „Notte“ (Dresden), die zwar schon 1522 bestellt, aber erst 1530 aufgestellt wurde, wird von Gould etwas früher als gewöhnlich angenommen, etwa um die Mitte des Jahrzehnts. In der Madonna della Scodella erkennt der Verf. zwei um einige Jahre auseinanderliegende Arbeitsphasen, wobei er für die Engelsgruppe nicht nur eine spätere Ausführung, sondern auch einen späteren Entwurf annimmt (S. 102), was bei einem Vergleich der Engel mit dem jugendhaften Typus des Christuskindes in diesem Bild nicht recht überzeugen kann. Vertretbar ist hingegen die späte Datierung des Londoner Ecce Homo-Bildes. Hier stört den Leser nur, daß eine zum Vergleich beigegebene Abbildung eines Stiches von Lucas van Leyden als Dürers Werk ausgegeben wird (S. 118).

Am Anfang des Kapitels über die Domfresken steht notwendig wieder die Auseinandersetzung mit den Dokumenten. Die Behauptung des Verf., daß die im ältesten Zahlungseintrag vom 19. November 1526 enthaltene Formel „pro completa solutione ducator. ducen. septuag. qnq.“ mit „on account for the complete payment of 273 (sic) gold ducats“ zu übersetzen sei (S. 106), muß widersprochen werden, trotz des S. 185 zitierten Nebeneintrages. Zusammen mit dem weiteren Text des Dokumentes sagt die Formulierung eindeutig, daß es sich hier um die Schlußzahlung des ersten Viertels des vereinbarten Honorars handelt. Gleichwohl braucht dies nicht zu bedeuten, daß zu diesem Zeitpunkt auch schon ein Viertel des geplanten Werkes, wofür das Kuppelfresko genommen werden kann, fertig gewesen sein muß. In den am 21. November 1522, also nur wenige Wochen nach Correggios Vertrag abgeschlossenen (bald darauf aber offensichtlich wieder zurückgezogenen) Verträgen mit Parmigianino, F. Rondani und Michelangelo Anselmi für die Ausmalung der Querschiffe des Doms hatte sich das Domkapitel verpflichtet, zu Beginn eines jeden Viertels der Arbeit auch ein Viertel bzw. ein Achtel der vereinbarten Summe auszubezahlen. Da der Vertrag Correggios nichts über die Zahlungsweise enthält, muß man eine Vorauszahlung zumindest in Erwägung ziehen. Allerdings ist, wenn man dies annimmt, auch die Frage wieder offen, ob zum Zeitpunkt der zweiten überlieferten Zahlung, die als Schlußzahlung des zweiten Viertels der Gesamtsumme deklariert ist, sämtliche Arbeiten beendet waren, die Correggio im Dom ausführte.

Über die Umstände des Abbruchs der Arbeiten stellt der Verf. keine weiteren Überlegungen an. Nur beiläufig wird erwähnt, daß die Fresken heftig kritisiert worden seien (S. 108). Der Hinauswurf Correggios — so

muß man den Vorgang wohl bezeichnen — hätte eine stärkere Hervorhebung verdient, handelt es sich doch dabei um einen der ersten überlieferten Fälle einer Künstlerproblematik, die uns seither recht vertraut ist: der von seinen Zeitgenossen verkannte Künstler.

Wie bei den S. Giovanni-Fresken beschränkt sich der Verf. bei den Domfresken weitgehend auf eine formale Analyse, wobei er besonderes Gewicht auf die Probleme des „sotto in su“ legt. In der Beschreibung des Freskos greift der Verf. die alte Behauptung auf, daß die große, frei in der Kuppelmitte schwebende Figur Christus darstellt, der Kuppel von S. Giovanni entsprechend (dieser Ansicht ist z. B. auch Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Bd. IX, 2 1926, S. 572). Schon früher ist dieser These ausdrücklich widersprochen worden (z. B. von E. Staedel, *Ikonographie der Himmelfahrt Mariens*, Straßburg 1935, S. 154), und mit Recht, denn trotz der gegenteiligen Behauptung Goulds ist bei dieser Figur kein Bart sichtbar, die Benennung also von daher nicht zu halten. In jedem Falle aber wäre es an dieser Stelle unbedingt notwendig gewesen, die These mit einer Erörterung der ikonographischen Tradition der Assunta-Darstellung zu stützen. Wenn man von den in Italien im frühen 16. Jahrhundert geschaffenen Assunta-Darstellungen ausgeht, wäre die Anwesenheit Christi bei der Himmelfahrt Mariens ungewöhnlich, obwohl nach der älteren Tradition des Themas natürlich nicht unmöglich.

Von dem Erhaltungszustand der Domfresken hat der Verf. leider einen viel zu positiven Eindruck (S. 259). Der Rez. hatte bei Beginn der Restaurierungen 1974 die Gelegenheit, das Fresko vom Gerüst aus zu sehen, von wo aus sich das Werk in einem recht trostlosen Zustand darbietet. Die Secco-Malereien, die Correggio in einem bedeutenden Umfang anwandte, sind weitgehend verloren oder zumindest nur noch loser Staub, und irgend ein Restaurator vergangener Zeiten hat, um den Figuren und vor allem den Gewändern wieder Relief zu geben, mit harter Farbe, größtem Pinsel und unsensibler Hand in der unteren Kuppelzone an verschiedenen Orten die Schattenzonen neu gemalt, was vor allem bei den Apostelfiguren gut sichtbar ist, selbst auf den Abbildungen. Das Fresko ist eine Ruine, von deren ursprünglicher Schönheit wir uns wohl keine angemessene Vorstellung mehr machen können. Die Unklarheit des Werkes, die immer wieder beklagt wird, hat einen wesentlichen Grund in seinem schlechten Erhaltungszustand.

Die mythologischen Gemälde Correggios hat der Verf. aus der chronologischen Abfolge herausgenommen und in einem eigenen Kapitel zusammen behandelt. Auch hier steht die Erörterung chronologischer Probleme im Vordergrund. Die herkömmlichen Datierungen werden aber im wesentlichen beibehalten, nur die beiden Allegorien des Louvre werden mit 1529 etwas früher als gewöhnlich datiert. Für die Deutung der Bilder bezieht sich der Verf. vor allem auf die Aufsätze von Soth und Verheyen. Eine

Frage, die noch zu diskutieren wäre, ist die, ob die „Erziehung Amors“ (London) und die „Schlafende Venus“ (Paris) wirklich als Paar in Auftrag gegeben worden sind, wie der Verf. betont (S. 125). Verdienstvollerweise bildet er die beiden Bilder maßstabsgleich nebeneinander ab, so daß erkennbar wird, welcher großer Unterschied nicht nur im Format, sondern auch im Figurenmaßstab besteht. Hier wäre an die Anregung Verheyens (Gazette des Beaux-Arts 1965, 1, S. 332 ff.) zu erinnern, daß es gut denkbar ist, daß der „gebundene Amor“, wie Correggio ihn auf dem Blatt des britischen Museums zeichnete (Popham, Kat. 18), das Thema eines anfänglich geplanten Gegenstückes hätte werden sollen.

Überblickt man die von Gould vorgelegte Chronologie, so fällt auf, daß nach den Domfresken nur noch die vier „Amori di Giove“ und die verlorenen Kartons gleicher Thematik entstanden sein sollen (letztere sieht der Verf. mit Ricci als Kartons für Teppiche und nicht als Kartons für die erhaltenen Gemälde an). Nach der großen Produktivität, die Correggio in den zwanziger Jahren entwickelte, hätte der Künstler in den Jahren nach 1530 also seine Tätigkeit stark eingeschränkt. Gould nimmt in der Tat ein Versiegen der schöpferischen Kraft Correggios in seinen letzten Lebensjahren an (S. 140). Dieser Schluß scheint mir aber angesichts der ungewöhnlichen Qualität und der zutiefst eigenständigen Auffassung der letzten mythologischen Bilder zu voreilig zu sein. Zunächst sollte gefragt werden, ob es nicht andere Gründe geben könnte, ob nicht z. B. wichtige Werke der Spätzeit verlorengegangen sind, wie der Christusalter aus Correggio, von dessen Mitteltafel wir wohl in dem Gemälde des Vatikan eine Kopie besitzen (Gould selbst hält es für möglich, daß dieser Altar spät entstand, S. 282), oder ob nicht Correggio wegen einer relativ langsamen Arbeitsweise manches unvollendet zurücklassen mußte, worauf die Briefe Federigo Gonzagas hindeuten könnten. Schließlich wäre in Erwägung zu ziehen, ob nicht die von Gould aufgestellte Chronologie an manchen Punkten zu revidieren ist.

In einem zusammenfassenden Kapitel behandelt der Verf. „die Kunst Correggios“. Er geht dabei so vor, daß er zunächst die im Werk von Correggio registrierenden Einflüsse von anderen Künstlern benennt und dann, nach einem kurzen Abschnitt über die praktischen Arbeitsmethoden des Künstlers, diejenigen Elemente aufzeigt, die auf künftige Entwicklungsstufen der Malerei vorauswiesen, auf Barock und Impressionismus beispielsweise. Das Wesen der Kunst Correggios jedoch gewinnt für den Leser bei dieser äußerlichen Art der Annäherung keine konkreten Umrisse. Auch die Spekulationen über die mögliche Entwicklung, die seine Kunst genommen hätte, wenn er länger gelebt hätte („about the year 1550 his work might have looked something like a Eugène Carrière of a greater genius“, S. 141), bringen nichts.

Im Anhang des Buches werden die Dokumente zu Leben und Werk des Correggio wiedergegeben. Die Entscheidung des Verf., die originalen Abkürzungen nicht aufzulösen, mag vertretbar sein. Das Lesen wird dadurch jedoch erschwert, weil der in den handschriftlichen Kürzeln enthaltene Hinweis auf die Form der abgekürzten Silbe bei der gleichförmigen Abkürzung des Druckes entfällt. Bedauerlich ist, daß die Dokumente in einzelnen Fällen nicht nach den bestmöglichen Quellen wiedergegeben sind. So wird der Kontrakt für die Dom-Fresken in seinem ersten Teil nach der sehr fehlerhaften Leseart Pungileonis zitiert. Bedauerlich ist auch, daß der Text der „Epistola Gratiiosa“ vom 15. Mai 1521 (die nicht in Parma, wie Gould S. 188 angibt, sondern in Praglia ausgestellt wurde und unterschrieben ist von Girolamo da Monteferrato, dem damaligen Praeses der Kongregation von Santa Giustina, der 1522 für kurze Zeit Abt von S. Giovanni wurde) nicht abgedruckt wurde, ist dieses Dokument doch ein Beweis dafür, wie sehr man bei den Benediktinern die Bedeutung Correggios zu schätzen mußte.

Der Katalog der Gemälde, nach Aufbewahrungsorten geordnet, informiert über Erhaltungszustand der Werke, die Geschichte der Zuschreibung und Deutung und über die Provenienz. Die Correggio-Literatur ist hier, von kleinen Ausnahmen abgesehen (es fehlen z. B. die Dissertationen von M. Laskin, *The Early Work of Correggio*, New York University 1964 und von Soth, a. a. O.), verarbeitet, doch leider nicht immer im Katalogtext nachgewiesen. So fehlt, um nur ein Beispiel zu nennen, im Text zur Georgs-Madonna (Dresden) die Angabe, daß es Popham war (Correggio's Drawings, S. 83), der den für die Datierung entscheidenden Hinweis auf die 1530 datierte Kopie des Girolamo Comi gab. Der Benutzbarkeit der Monographie als Handbuch zuliebe wäre eine Ausweitung der Literaturhinweise wünschenswert gewesen. Schön wäre es auch gewesen, wenn sich der Verf. in den Katalogtexten explizit über seine Meinung zur Datierung geäußert hätte. Die Rückverweise auf den Text führen nicht immer an die Stelle, in der zum Datierungsproblem klar Stellung genommen wird.

Versucht man zu einem Gesamturteil über Goulds Correggio-Monographie zu kommen, so wird man eine gewisse Enttäuschung nicht verbergen können. Zu einseitig ist das Bild, das hier von Correggio entworfen wird. Die unerschütterliche Gleichgültigkeit des Verf. gegenüber allen ikonographischen Fragen verschließt ihm einen wesentlichen Zugang zur spezifischen Auffassung und damit zum Gehalt der Werke Correggios. Aber auch der Aspekt der künstlerischen Form ist nicht so umfassend behandelt, wie es wünschenswert gewesen wäre. Blickt man am Schluß der Lektüre zurück, so wundert man sich, wie wenig in diesem Buch von Farbe die Rede ist. Zwar werden durch das ganze Buch hindurch immer wieder Hinweise auf die Gegenstandsfarben in einzelnen Werken gegeben, aber nicht syste-

matisch, und bei manchem wichtigen Werk, wie z.B. der Franziskus-Madonna (Dresden) fällt kein einziges Wort über die Farbe. Vereinzelt werden auch Bemerkungen zu prinzipiellen Eigenschaften der Farbgebung in Correggios Werken gemacht, doch mit einem zu grobmaschigen Begriffssystem. Von der Madonna des hl. Hieronymus (Parma) wird z.B. S. 116 gesagt: „The system of colouring in the *Giorno* is based on the restriction of local colours but recurrence of the same ones in different parts of the picture“. Da auf diesen Satz, der ohne weiteres auf unzählig viele Bilder bezogen werden könnte, nur noch die Benennung der hervorstechendsten Buntfarben folgt, werden wesentliche Eigenarten des Kolorites übergangen, etwa der Anteil des Inkarnats am farblichen Gesamteindruck und damit zusammenhängend das Übergewicht von Farben aus dem Bereich von Gelb und Braun, die dezentrale Verteilung der intensivsten Buntfarben, oder die bei den verschiedenen Grundfarben unterschiedliche Behandlung der beleuchteten Flächen und überhaupt die Lichthaltigkeit der Farben, um nur einige Aspekte zu nennen. Der Versuch, die verstreuten Einzelbeobachtungen zur Farbgebung zusammenzufassen zu einer Darlegung der koloristischen Prinzipien Correggios und ihrer Entwicklung wird von Gould nicht gemacht.

Den Einwänden, die gegen Goulds Buch vorgebracht werden müssen, steht das unbestreitbare Verdienst des Autors gegenüber, einen gründlichen und von allen zweifelhaften Zuschreibungen bereinigten Katalog des malerischen Werkes vorgelegt und vor allem in das frühe Schaffen des Künstlers sinnvolle Ordnung gebracht zu haben. Beides ist eine gute Grundlage für eine weiter ausgreifende Beschäftigung mit dem Werk dieses zu Unrecht vernachlässigten Künstlers.

Frank Büttner

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Walter Vitzthum: *Drawings by Caspar van Wittel (1652/53—1736): from the Neapolitan Collections*. Introduction: Giuliano Briganti. Ottawa, The National Gallery of Canada 1977. 162 S. mit 86 S.Taf.

Paul Vogt: *Der Blaue Reiter*. dumont kunst-taschenbücher. Köln, DuMont Buchverlag 1977. 150 S. mit 20 Farbtaf., 67 Abb.

Brigitte Volk-Knüttel: *Wandteppiche für den Münchener Hof nach Entwürfen von Peter Candid*. Forschungshefte d. Bayerischen Nationalmuseums München, 2. München, Deutscher Kunstverlag 1976. 284 S., 187 Abb. u. Taf.

Anni Wagner: *Gold gehörte zur Palette*. Reihe „Kostbarkeiten“, 8. München, Verlag Karl Thiernig 1976. 64 S. mit 27 Farbtaf. u. Abb. im Text. Ln. DM 9,80.