

Correggios "Leda": ein verdrängtes Bild

Thomas Röske

Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt am Main, Germany

Abstract

Correggios Gemälde "Leda mit dem Schwan" (um 1530) wurde im 18. Jahrhundert zerschnitten, der Kopf der Protagonistin zerstört. Das Bild ist seitdem mehrfach restauriert und übermalt worden (u. a. von Charles Coppel und Paul Prud'hon). Zuletzt überarbeitete es 1835 der Restaurator der Berliner Museen, Jakob Schlesinger. Stärker noch als seine Vorgänger wich er dabei von dem Originalzustand des Bildes ab, den mehrere frühe Druckgraphiken und eine Kopie aus dem Jahre 1603 überliefern. Er gestaltete nicht nur den Kopf der Leda um, indem er ihn dem der Berliner Madonna Colonna Raffaels anglich, sondern "korrigierte" auch die Gestalt einer der Dienerinnen der Königin. Damit wehrte er Momente sexueller Lust und sinnlichen Zuschauens in der Darstellung ab – ganz im Sinne des damaligen Zeitgeschmacks, der sich an der Wende zum 19. Jahrhundert von Correggio abzuwenden begann. So verstellt uns bis heute eine biedermeierliche Rezeption des Bildes den Blick auf die eigentliche "Leda".

Das Bild "Leda mit dem Schwan", um 1530 gemalt von Antonio Allegri, genannt Il Correggio, und heute einer der Hauptanziehungspunkte der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 1), hat für viele Kunstliebhaber wesentlich die Vorstellung von der

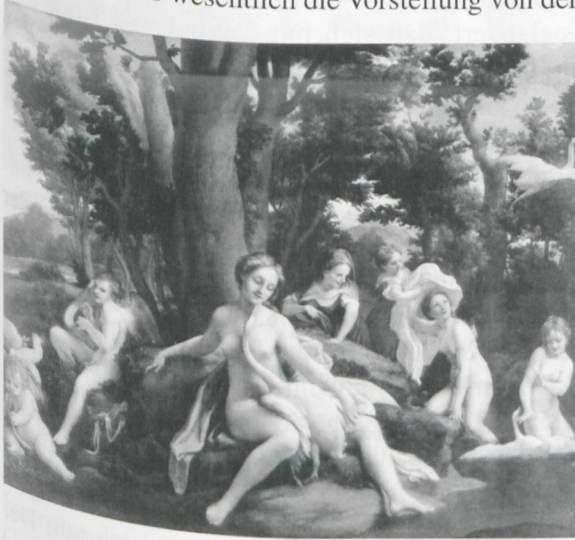


Abb. 1

Correggio, *Leda mit dem Schwan*, um 1530, Lw., 152 x 191 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Berlin.

mythischen Verführungsszene geprägt: Die Gemahlin des Spartanerkönigs Tyndareos sitzt, zum

Bade entkleidet, an einem baumbestandenen Flußufer und läßt jenen Wasservogel ihren Schoß erobern, in dessen Gestalt sich der verliebte Göttervater Zeus verwandelt hat, um die Begehrte zu täuschen. Das Gefolge der Leda bilden vier Mägde oder Gespielinnen rechts hinter ihr, die von zwei weiteren Schwänen abgelenkt werden; drei Knaben, die links im Gras sitzen und das Geschehen mit Gesang und dem Spiel zweier Blasinstrumente und einer Leier begleiten, gehören – das verraten die Flügel – einer überirdischen Sphäre zu.

Die Umsetzung dieser "Szene eines sorglos heiteren Glückes in einer poetisch verklärten Natur"¹ scheint dem emilianischen Meister in dem späten Werk durchaus gelungen; Georg Gronau hat 1907 gerade dieses Gemälde als Beispiel für den "vollkommenen Wohlklang der Farbe und der Linien" bei Correggio angeführt.² Kaum etwas läßt heutige Betrachter ahnen, daß "Leda und der Schwan" einmal Opfer einer mutwilligen Zerstörung gewesen ist. Vom Text des zugehörigen Museumstäfelchens auf die Zerschneidung und partielle Vernichtung der Leinwand im 18. Jahrhundert aufmerksam gemacht, mag man nach Spuren des Eingriffs auf ihrer Oberfläche suchen und die täuschende Nachahmung des alten Craquelés an einigen Stellen bewundern. Auch in der wissenschaftlichen Literatur begegnet man selten mehr als der sachliche Hinweis, daß der

Kopf der Zeusgeliebten ursprünglich eine "mehr nach rechts geneigte Haltung" aufwies.³ Dabei hat sich wohl kaum jemals so deutlich die veränderte Rezeption eines Künstlers auf einem seiner Werke selbst niedergeschlagen wie im Falle von "Leda mit dem Schwan". Dies soll im folgenden gezeigt werden.

Darüber, was sich mit dem Bild irgendwann zwischen 1726 und 1731 bei dem damaligen Besitzer, dem Duc Louis d'Orléans, ereignete, sind wir nur durch einige Hinweise Pierre-Jean Mariettes unterrichtet, der 1753 die traurigen Reste der "Leda" im Nachlaß des Hofmalers Charles Coypel beschrieb. Danach hatte der Herzog aus diesem Gemälde ebenso wie aus einer Kopie von Correggios Bild "Jupiter und Io" den Kopf der Protagonistin herausgeschnitten und verbrannt; "Leda mit dem Schwan" zerteilte er überdies durch zwei senkrechte Schnitte in drei ähnlich breite Streifen. Coypel, der die Fragmente offenbar zum Geschenk erhielt, machte sich an eine erste Restaurierung. Dabei zog er die beiden Bildteile mit der Knabengruppe und mit dem weiblichen Gefolge der Königin einzeln auf und ergänzte das Stück mit der Hauptgruppe, der er neue Köpfe malte, zu einem quadratischen Format von etwa 1 auf 1 Meter. Aus der Dienerin rechts oberhalb der Leda, auf einem Malgrund von 22 auf 16 Zentimetern, machte er ein viertes eigenständiges Werk.⁴ Die Röntgenaufnahme läßt noch heute erkennen, wie das Bild zerschnitten wurde und welche Partien abhanden kamen, da sich die eingeflickte Leinwand in der Struktur deutlich von dem originalen Malgrund unterscheidet (Abb. 2).

Der nächste Besitzer, der "Député du Commerce de Rouen", Pasquier, ließ die Leinwandstücke von der Witwe des Joseph Ferdinand Godefroi, welche zu jener Zeit als Restauratorin einen hohen Ruf hatte, wieder zusammensetzen und den Kopf und die Landschaft von dem Hofmaler Jacques François de Lyen erneut restaurieren. Zwei Jahre später, 1755, erwarb der Herzog von Epinaille das so wiederhergestellte Bild für den Preußenkönig Friedrich den Großen. In der Folge von Napoleons Sieg über Preußen wurde das Gemälde 1806 mit anderen Kunstwerken von Sanssouci nach Paris verbracht und dort ein weiteres Mal überarbeitet, von dem angesehenen Maler Pierre-Paul Prud'hon. 1814 kehrte es zurück und wurde der Sammlung des 1830

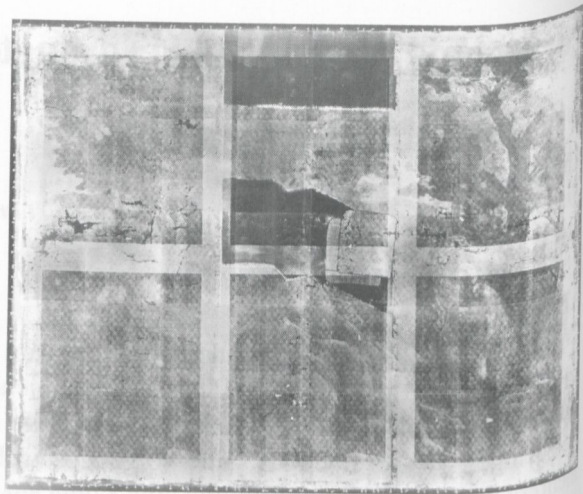


Abb. 2

Correggio, *Leda mit dem Schwan*, Röntgenaufnahme.

eröffneten Berliner Museums eingegliedert. Der dortige Restaurator, Jakob Schlesinger, reinigte das Bild und ergänzte das Haupt der "Leda" 1834/35 ein viertes Mal. Diese Fassung ist bis heute unverändert geblieben.⁵

Das Faktum einer viermaligen Überarbeitung des Leda-Kopfes wirft Fragen auf, zumal wenn man registriert, daß sich mit Coypel und Prud'hon erste Maler ihrer Zeit an die Aufgabe der Wiederherstellung gemacht hatten. Warum war das Bild in der Sicht der Nachgeborenen immer wieder verbesserungswürdig?

Dieser Frage soll hier nachgegangen werden mit Hilfe einer Analyse der wichtigsten Schritte in der Umgestaltung des Gemäldes, zu welcher uns neben schriftlichen Zeugnissen Reproduktionen in die Lage setzen. Der ursprüngliche Zustand des Bildes ist mehrfach dokumentiert. Schon früh wurden Teilkopien der Komposition angefertigt. Und 1603 kopierte der spanische Hofmaler Eugenio Caxés das gesamte Bild (Abb. 3). Daneben geben zwei Stiche, Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden, Zeugnis von der bis dahin bewahrten Originalgestalt; Der frühere, aus dem Jahre 1711, stammt von der Hand des Gaspard Duchange, der unter anderem dieser Graphik wegen "Corrège de la Gravure" genannt wurde (Abb. 4).⁶

Die starke Differenz zwischen dem so überlieferten ursprünglichen und dem heutigen Leda-Haupt fällt sofort in den Blick. Erst bei einer

Betrachtung des Bildes in seinem ursprünglichen Kontext läßt sich allerdings erfassen, wie tiefgreifend diese Veränderung ist. "Leda mit dem Schwan" gehört zu der kleinen Gruppe von Darstellungen einiger "Amori di Giove", die Correggio spät, wohl zwischen 1528 und 1531, ausgeführt hat. Das Gemälde wurde immer wieder der ähnlich proportionierten Leinwand mit der "Danae", heute im Palazzo Borghese in Rom (Abb. 5), und dem Paar hochrechteckiger Bilder "Die Entführung des Ganymed" (Abb. 6) und "Jupiter und Io" (Abb. 7) des Kunsthistorischen Museums in Wien zugeordnet - sicherlich zu recht, obgleich die erste Bestimmung dieser Werke nach wie vor unklar ist, ja noch nicht einmal als gesichert angesehen werden

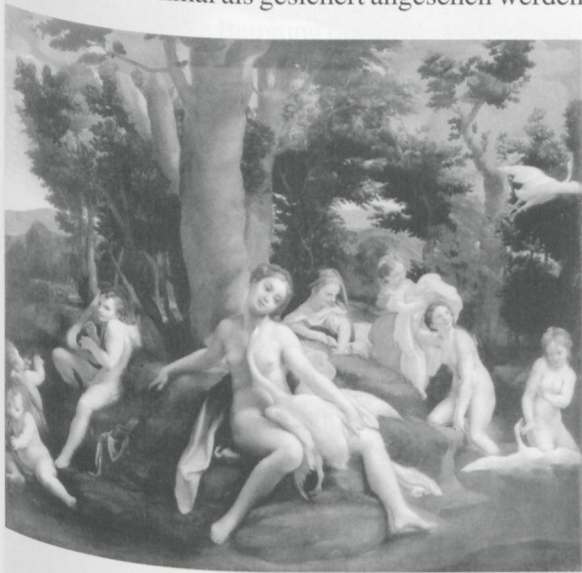


Abb. 3

Eugenio Caxés, *Leda mit dem Schwan* (nach Correggio), 1603, Lw. Prado, Madrid.

kann, daß alle vier ein Ensemble (für Karl V. oder Federigo II. Gonzaga) bilden sollten.⁷ Tatsächlich werden die Bilder nicht nur durch den Sagenstoff zusammengeschlossen, sondern auch durch das Interesse des Malers an der Hingabe der irdischen Geliebten an den begehrenden Gott. Correggio, dessen Meisterschaft in der Handhabung der Malmittel es erstmals erlaubte, die Verwandlung Jupiters in eine Wolke überzeugend darzustellen, erweist sich hier als ebenso meisterhaft in der Wiedergabe des leiblichen Ausdrucks von sexueller Erregung.



Abb. 4

Gaspard Duchange, *Leda mit dem Schwan* (nach Correggio), 1711, Kupferstich.

Beim Raub des troischen Königssohnes Ganymed, dessen körperliche Reize der Maler deutlich herausgestellt hat, wird noch allein die Verwirrung des Unberührten gezeigt. Die Verunsicherung des vom Adler Emporgehobenen, durch die doppelte Perspektive hinauf zum Adler und hinab zum Hund für den Betrachter als Schwindel unmittelbar nachzuempfinden, ist eine Metapher für den Schritt in die noch unbekannte Erlebnissphäre des Sexuellen.

Einen späteren Moment sexueller Begegnung hat

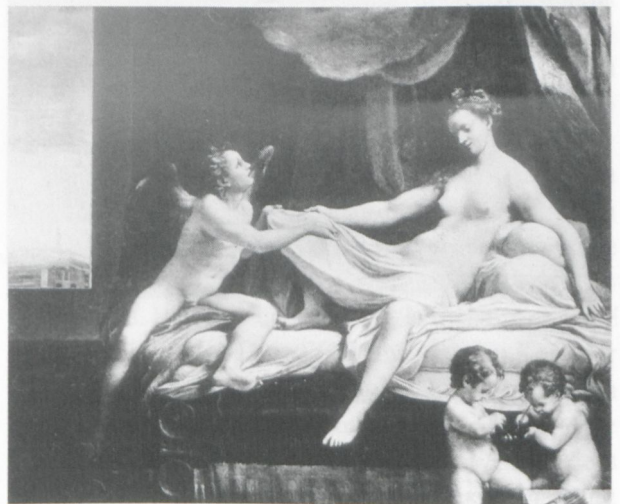


Abb. 5

Correggio, *Danae*, 1531, Lw., 161 x 193 cm, Galleria Borghese, Rom



Abb. 6

Correggio, *Entführung des Ganymed*, um 1528, Lw., 163 x 71cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Correggio auf dem "Danae"-Gemälde dargestellt. Die argivische Königstochter träumt auf dem Bett in ihrer Kammer. Mit der Rechten hält sie das Tuch, um darin, gemeinsam mit dem größeren der drei



Abb. 7

Correggio, *Jupiter und Io*, um 1528, Lw., 163 x 74 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Knaben im Raum, den goldenen Regen zu fangen, als welcher Jupiter in die verriegelte Dachkammer eindringt. Doch der Reiz der funkelnden Tropfen hypnotisiert sie bereits, ihre Glieder lockern sich

und der Körper beginnt zurückzusinken.

Die Tochter des Flußgottes Inachus, Io, empfindet offenbar das Entzücken im oder unmittelbar vor dem Höhepunkt des Geschlechtsaktes. Insbesondere die Finger der rechten Hand und die Zehen des rechten Fußes fungieren als Seismographen innerer Lustempfindung; der in den Nacken gelegte Kopf mit dem vorgestreckten Hals verrät rückhaltlose Auslieferung an den Überwältiger.

„Leda mit dem Schwan“ fügte sich in diese Folge von Bildern insofern, als der Körper der Hauptgestalt den Taumel der Lustempfindung zeigte, der durch die Liebkosungen des zudringlichen Schwans ausgelöst wird. Die spanische Kopie und die erwähnten französischen Stiche zeigen deutlich eine starke Beugung des Halses nach rechts und einen Blick der Leda, der halb auf dem Leib des Wasservogels liegt, halb in die Ferne geht. Decken wir die untere Hälfte des weiblichen Körpers einmal vor unseren Augen ab, so erscheint die junge Königin mit ihren ausgestreckten Armen wie ein Mädchen, das sich selbstvergessen im Tanze dreht—das unschuldige Genießen einer den ganzen Körper durchströmenden Lustempfindung wird hier anschaulich. Ledas Haupt und Hals, dessen Beugung den Bogen fortsetzt, mit dem sich der Schwannenhals zwischen die Brüste der jungen Frau schmiegt, kommt dabei nicht nur—wie im Falle von „Jupiter und Io“—die Hauptrolle für die Bestimmung innerer Befindlichkeit der Protagonistin zu. Mehr noch als in den anderen Bildern bestimmt die Kopfhaltung der Göttergeliebten den Zusammenhalt der gesamten Komposition. Hier liegt der Achsenpunkt, um den sich das übrige Bildgeschehen ereignet: Die Kurve vom Schlüsselbein bis zum Scheitel nimmt Impulse der linken Bildhälfte auf, vor allem die wogende Linie aus dem gestreckten Bein des Leierspielers und Ledas rechtem Arm, und gibt sie—verstärkt durch die Windung des zentralen Baumstammes—über die Köpfe der zwei bekleideten Dienerinnen an den aufliegenden Schwan weiter. Darüber hinaus bildet die ungewöhnliche Körperhaltung im Zentrum des Gemäldes einen so starken Anziehungspunkt für das Betrachterauge, daß alles im Bild über den träumerischen Blick der Hauptfigur wahrgenommen wird. Berücksichtigt man diese „Innenperspektive“ der Darstellung, erscheint die Frage, ob die Mädchen auf der rechten

Bildhälfte nicht eigentlich immer wieder Leda selbst seien (in verschiedenen Phasen ihrer Begegnung mit dem göttlichen Wasservogel), unnötig.

Wie die Zeitgenossen Correggios seine Darstellung von Lust in den Bewegungen der Körper und den Regungen der Gesichter der Göttergeliebten eingeschätzt haben, ist uns nicht überliefert. Eine neue Interpretation der Knabengruppe auf dem „Leda“ Gemälde mag immerhin einen Hinweis geben, wobei das Auftauchen derselben Konstellation auf dem „Danae“ Bild für eine feste Bedeutung spricht. Beide Male finden sich ein größerer geflügelter Bube und zwei kleinere, von denen nur einer Flügel trägt.⁸ Offenbar liegt hier eine phantasievolle Verquickung verschiedener ikonographischer Traditionen von Eros und Anteros vor. Der Auffassung eines Gegenüber unterschiedlicher Sphären in dieser Paarung entspricht, daß der Größere—der zudem bereits ein vernunftfähiges Alter erreicht hat—durch sein Saiteninstrument als Vertreter himmlischer Liebe ausgemacht werden kann, die Kleinen durch ihre Blasinstrumente auf irdische Zuneigung weisen.⁹ Daneben sind seit der Antike mit Eros und Anteros in der Gestalt von zwei einträchtigen oder um die Palme ringenden Knaben gleichen Alters Liebe und Gegenliebe gemeint; eine unterschiedliche Art der Beflügelung ist gerade bei dieser Bedeutung des Paares gelegentlich nachweisbar.¹⁰ Insofern ließe sich das einvernehmliche Miteinander der drei Knaben als Eintracht unschuldigen irdischen Liebesgenusses mit der Liebe zum Göttlichen deuten—eine Auffassung, die der Nachwelt ebenso rasch verloren gegangen zu sein scheint wie die Bedeutung der allegorischen Gruppe.

Auch für uns ist sie schwerer nachzuvollziehen als die beunruhigende Wirkung, die jemanden vor dem Bild erfaßt haben mag, der erotische Begeisterung in sich selbst zum Schweigen bringen wollte. Daß es sich bei dem „Prince d'une piété exemplaire“,¹¹ den Duc d'Orléans, der den Kopf der Leda zerstören ließ, nicht bloß um einen irregeleiteten Einzelgänger handelte, belegt die Rechtfertigung der Tat durch Mariette 1753. In dem bereits erwähnten Text der Nachlaßversteigerung Coypels heißt es über die ebenfalls verstümmelte Kopie des Correggio- Gemäldes „Jupiter und Io“: „Diejenigen, welche es in seinem ersten Zustand

gesehen haben, sind sich darin einig, daß das sehr laszive Motiv gefährlich sein konnte" und daß der Herzog "weise gehandelt habe, als er den Entschluß faßte, es zu zerstören". Im Sinne dieser Übereinkunft ist denn wohl auch zu verstehen, daß Coppel sich in seiner ersten Restaurierung der "Io"-Kopie (und sicherlich ebenso der "Leda") darum bemühte, für den Kopf "eine andere Haltung (tournure) zu suchen und einen anderen Charakter". Auch die Position des Schwans überarbeitete er teilweise, so daß dieser "nichts mehr zeigte als eine unschuldige Stärke".¹² Mit diesen Eingriffen war zweifellos eine "Entschärfung" der Bilder beabsichtigt. Die als anstößig empfundenen Partien, insbesondere die Köpfe der Protagonistinnen, die in Haltung und Mimik sexuelle Lust zum Ausdruck gebracht hatten, wurden durch solche ersetzt, die zumindest weniger eindeutig lesbar waren. So machte man die Zerstörung der Werke weitgehend rückgängig, entsprach jedoch der dahinter stehenden Auffassung kaum weniger gewaltsam, nur besser kaschiert. Leider existiert keine Reproduktion von dieser ersten Neufassung der "Leda". Und auch die zweite Übermalung des Kopfes ist undokumentiert geblieben. Sie muß nicht notwendig die erste korrigiert haben. Die Neugestaltung dürfte schon deshalb notwendig geworden sein, weil man nun das Bild als gesamtes wieder herstellte und die Ergänzungen oben und an den Seiten wieder entfernen mußte.

Von Prud'hons (dritter) Neuschaffung des Kopfes können wir uns durch einen Stich ein Bild machen, den Henri-Charles Müller für den letzten Band des *Musée Napoléon* von 1815 angefertigt hat (Abb. 8). Eigenartigerweise gelang die Überarbeitung dem französischen Maler, der sich im Sfumato und den weiblichen Gesichtern seiner eigenen Bilder stark an Correggio orientierte, weniger gut als die der bereits erwähnten Kopie von "Jupiter und Io", die sich seitdem unverändert in Potsdam erhalten hat (Abb. 9). Nicht nur wies der Kopf der Leda die für Prud'hon typischen starken Wangenknochen auf, die Beugung des Halses nach rechts war auch schwächer und wurde in ihrer Wirkung durch die stärkere Verschattung zusätzlich zurückgenommen. Außerdem blickte die Königin auf den Schwan nieder und zeigte damit nicht jene vollkommene Hingabe wie sie noch die Originalfassung des Bildes bestimmte.¹³

Und doch zeigte diese Ergänzung wesentlich mehr Verständnis für die Absicht Correggios als die nachfolgende des Berliner Restaurators Jakob Schlesinger (Abb. 1). Es heißt, dieser habe sich bei seiner Fassung des Leda-Kopfes "nach Kartons, die noch aus Italien aufgetrieben werden konnten", gerichtet.¹⁴ Tatsächlich hat Schlesinger aber das Werk im Vergleich zu dessen erstem Zustand stärker umgestaltet als alle früheren Restauratoren. Nicht nur wurde der Kopf der Leda ein weiteres Stück angehoben und damit die Linie des Halses noch weiter begradigt. Signifikant ist auch die Überformung einer Nebenfigur, die bei Prud'hon noch unangetastet geblieben war: Der linke Arm der Magd hinter der Protagonistin ist verlängert, ihr



Abb. 8

Charles Henri Müller, *Leda mit dem Schwan* (nach Correggio), 1815, Kupferstich.

rechter, mit dem sie sich vorher auf den rasigen Grund lehnte, ist nun erhoben, so daß die Hand elegant in die Falten des Gewandes vor der Brust greifen kann. In der Tat ist die ursprüngliche Position der Arme anatomisch nicht leicht nachzuvollziehen, und der Gedanke einer perspektivischen Verzeichnung liegt nahe. Gleichwohl hatte vor Schlesinger niemand gewagt, diesen mutmaßlichen "Fehler" Correggios zu korrigieren. Erst der Berliner Restaurator schnitt das entsprechende Leinwandstück, das offenbar in der originalen Position eingesetzt war, wieder heraus und rückte es ein wenig nach rechts und ein wenig höher; die dabei entstehenden Lücken schloß er durch zwei



Abb. 9

Anonym, *Jupiter und Io* (nach Correggio), Lw., 141 x 86,5cm, ehem. Bildergalerie Potsdam-Sanssouci, seit 1945 verschollen.

schmale Flecken - auch das läßt sich anhand der Röntgenaufnahme (Abb. 2) deutlich nachvollziehen. Die Gestalt der Magd befriedigt heute anatomisch mehr als früher. Die Verschiebung des Mädchenkörpers hat allerdings die vorhin aufgezeigte schwungvolle Kompositionslinie hin zum auffliegenden Vogel beeinträchtigt. Aus der lockeren Abfolge von Leda-Kopf und den Körpern der zwei bekleideten Frauen ist ein gleichmäßiges Nebeneinander geworden, das die neue Steifheit des Hales der Protagonistin noch unterstreicht.

Der hier zutage tretende Sinn für Ordnung ist freilich nicht allein der eines vorwitzigen Restaurators. Wie einst der Herzog von Orléans handelt Schlesinger hundert Jahre später wiederum

nicht nur seinem eigenen Geschmack entsprechend, sondern ganz im Sinne einer verbreiteten Einstellung Correggios Kunst gegenüber. Das Ansehen des Malers ist über die Jahrhunderte nicht konstant geblieben. Zunächst war er hoch geschätzt, und der Ruhm seiner Kunst blieb bis über die Zeit des Barock hinaus erhalten. Mitte des 17. Jahrhunderts bezahlte Ludwig XIV. für das Correggio-Gemälde mit der "Mystischen Vermählung der hl. Katharina" (heute im Louvre, Paris) den damaligen Rekordpreis für ein Kunstwerk von 20 000 Livres.¹⁵ Im Rokoko wurde das betont Sinnliche dieser Malerei zwar bereits als etwas Provokantes wahrgenommen und, wie gesehen, zum Teil sogar verurteilt; die Stellung des Künstlers innerhalb des Pantheons der Kunst wurde dadurch jedoch kaum beeinflusst¹⁶-nicht zufällig eröffnen die "Leda" und die "Io"-Kopie den erwähnten Verkaufskatalog des Kunstnachlasses von Charles Coypel. Noch in den siebziger Jahren führt der klassizistische Maler und Kunsttheoretiker Anton Raffael Mengs Correggio neben Raffael und Tizian als einen der drei großen Maler der Renaissance an.¹⁷ Schon damals begannen andere Autoren, an den Werken des Parmeser Malers zu bemängeln, daß sie dem Angenehmen den Vorzug vor dem Schönen gäben.¹⁸ Jakob Burckhardt formulierte Mitte des 19. Jahrhunderts diese Kritik in besonders prägnanter Weise. Er stellte dem Charakteristikum der durchgehenden "Beweglichkeit" bei Correggio entgegen, daß in dessen Werken "von großen Linien, von strenger architektonischer Komposition...nicht die Rede [ist], auch von der großen befreienden Schönheit nicht".¹⁹ Als Gegenbild zu Correggio war bereits seit der Jahrhundertwende immer deutlicher der einstige Throngeselle Raffael hervorgetreten. Das ästhetische Empfinden Jakob Schlesingers entsprach offenbar geradezu exemplarisch dieser Neubewertung.²⁰ So fertigte er etwa eine Kopie der Sixtinischen Madonna, die sich noch heute im Speyrer Dom befindet, und schuf eine Wiederholung der Berliner "Madonna Colonna" Raffaels (Abb. 10).²¹ Gerade dieses Werk des Urbinaten verdient hier besondere Aufmerksamkeit, wird doch, vergleichen wir die heutige "Leda" Correggios damit, erkennbar, daß der verführten Badenden das Haupt der raffaelschen Muttergottes aufgesetzt wurde! Und dabei beschränkt sich die

Ähnlichkeit nicht auf die Gesichtsform und die Frisur. Gerade auch der Ausdruck in Haltung und Mimik ist übernommen.

Schlesingers Korrektur Correggios mit Raffaelman könnte von einer Raffaelisierung der "Leda" sprechen – ist nun freilich mehr als eine der Form und der Komposition. Gerade an der Überarbeitung von "Leda mit dem Schwan" wird deutlich, wie angemessen es ist, Raffael als "Gallionsfigur für die eher keusche Richtung der Renaissance-Rezeption" in jener Zeit zu bezeichnen.²² Wieder mag Burckhardt zu Wort kommen, der in seinem *Cicerone* die Verknüpfung von formaler und moralischer Kritik an Correggio vorführt. Bei den Bildern dieses Malers vermißt er "vollständig... das sittlich Erhebende", und er urteilt: "Es gibt Gemüter, die er absolut zurückstößt und die das Recht haben, ihn zu hassen".²³ Tatsächlich entspricht dem "Verbessern" des ursprünglichen Leda-Hauptes und seiner Wendung die Verdrängung des ursprünglichen Bildgehaltes im Sinne eines veränderten Wertekanons, ist doch mit dem ruhigen Blick von einem geraden Hals herab an die Stelle des Ausdrucks sexueller Hingabe die Veranschaulichung mütterlicher Zuwendung gesetzt worden. Aber auch bei der erwähnten Korrektur der Dienerin liegt eine inhaltliche Umwertung vor. Gleich wie sich die ursprüngliche Haltung der Arme dieser jungen Frau motivieren läßt (möglicherweise war ein Be- oder Entkleiden mitgemeint), das Vorbeugen und Auflehnen des Oberkörpers gab ihrem Blick auf das Treiben im Wasser jedenfalls eine Note entschieden sinnlicher Aufmerksamkeit.²⁴ Diese Qualität ist nun ins Gegenteil verkehrt, durch ein deutliches Abrücken des Oberkörpers vom Rasenrund und eine Art Verlegenheitsgeste der rechten Hand.

So sehen wir heute Correggios "Leda mit dem Schwan" in einer Überarbeitung, die ein Frauenbild der Biedermeierzeit widerspiegelt. Von Mecklenburgs allgemeine Charakterisierung der Rezeption des Malers zwischen 1835 und 1850: "Das Erotische verniedlicht sich zum Irdisch-Familiären",²⁵ findet sich hier geradezu handgreiflich dokumentiert. Es sollte meines Erachtens ernsthaft erwogen werden, diese "Verdrängung" eines Meisterwerkes durch ein Sittlichkeitsempfinden des frühen 19. Jahrhunderts aufzuheben



Abb. 10

Raffael, *Maria mit dem Christuskind (Madonna Colonna)*, um 1508, Pappelholz, 77 x 56 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Berlin.

mit Hilfe einer wirklichen Restaurierung – zugunsten eines erhellenden Blicks in eine Zeit, deren Verhältnis zum menschlichen Körper wir, trotz der reichen Renaissance-Forschung seit Burckhardt, immer noch nicht begreifen.

Notes

- ¹ Heinrich Bodmer, *Correggio und die Malerei der Emilia*, Wien 1942, S. XXI.
- ² Georg Gronau, *Correggio – Des Meisters Gemälde*, Stuttgart und Leipzig 1907, S. XXXIX.
- ³ Gemäldegalerie Berlin, *Katalog der ausgestellten Gemälde des 13–18. Jahrhunderts*, Berlin 1975, S. 113; schwachen Protest gegen die

Rekonstruktion des Kopfes haben bislang nur Marguerite Albana (Le Corrège, *Sa vie et son oeuvre*, Paris 1900, S. 292) und Karl Maria Swoboda ("Die Io und der Ganymed des Correggio in der Wiener Gemäldegalerie", in: ders., *Neue Aufgaben der Kunstgeschichte*, Brünn 1936, S. 87–106, hier S. 91–92) erhoben.

Pierre-Jean Mariette, *Catalogue des tableaux, desseins, marbres, bronzes, modeles, estampes, et planches gravées, ainsi que des bijoux, porcelaines, et autres curiosités de prix, du cabinet de feu M. Coypel*, Paris 1753, S. 1–5 (Nr. 1 und 2), zuletzt abgedruckt in Thierry Lefrançois, *Charles Coypel, Peintre du Roi (1674–1752)*, Paris 1994, S. 85–86; die genaue Maßangabe zu dem Leinwandstück mit Leda und dem Schwan ("3 pieds en quarré") läßt die Zweifel Cecil Goulds (Correggio, London 1976, s. 195) daran, daß bereits Coypel den Kopf der Leda ergänzt habe, unnötig erscheinen.

Siehe hierzu den Provenienzbericht bei Gould 1976 (s. Anm. 4), S. 194–195; das genaue Datum der letzten Restaurierung wurde dem Autor 1987 vom Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin mitgeteilt.

Die graphischen Reproduktionen der *Leda* verzeichnet ausführlich Julius Meyer, *Correggio*, Leipzig 1871, S. 490–491.

Den bislang letzten Versuch, einen Zyklus und seine Bestimmung zu rekonstruieren, hat Egon Verheyen unternommen, siehe v.a. ders., "Correggios 'Amori di Giove'", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 29 (1966), S. 160–192.

Das einzige mir bekannte Bild, das diese Gruppierung ebenfalls zeigt, ist der "Bogenschnitzende Amor" Parmigianinos im Wiener Kunsthistorischen Museum. Bezeichnenderweise ist das Schicksal dieses Gemäldes eng mit dem der im Format ganz ähnlichen Bilder der *Io* und des *Ganymed* Correggios verknüpft.

⁹ Zum gegnerischen Eros-Anteros-Paar siehe Egon Verheyen, "Eros et Anteros - 'L'Éducation de Cupidon' et la pretendue 'Antiope' du Corrège", in: *Gazette des Beaux Arts* 65 (1965), S. 321–340; Verheyen interpretiert die beiden kleinen Knaben in der "Danae" denn auch als gegnerisches Paar, s. Verheyen 1966 (s. Anm. 7), S. 188.

¹⁰ Siehe hierzu Robert V. Merrill, "Eros and Anteros", in: *Speculum* XIX (1944), S. 265–284, und Guy de Tavarent, "Eros and Anteros or Reciprocal Love in Ancient and Renaissance Art", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 28 (1965), S. 205–208.

¹¹ Mariette 1753 (s. Anm. 4), S. 1.

¹² Ebd., S. 1–3 (Übersetzung T.R.).

¹³ Zu Prud'hons Correggio-Rezeption s.a. Colette Feraudet, *La fortune des peintres de Parme en France jusqu'à la Revolution*, Paris 1987, S. 296–298.

¹⁴ Adolf Meyer, "Meine Erinnerungen an den Maler Christian Köster", in: *Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg und der Kurpfalz* 13 (1928), S. 16, zitiert nach Ulrich Schießl, "Der Maler und Restaurator Jacob Schlesinger (1792–1855) und seine Abhandlung 'Ueber Tempera-Bilder und deren Restauration'", in: *Die Kunst und ihre Erhaltung. Rolf E. Straub zum 70. Geburtstag gewidmet*, hrsg. von K.W. Bachmann u.a., Worms 1990, S. 97–117, hier S. 105.

¹⁵ Siehe Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et Collectionneurs dans la France du XVIIe Siècle*, Band II, *Œuvres d'Art*, Paris 1994, S. 78–79.

¹⁶ Zur Rezeption Correggios im Frankreich des 18. Jahrhunderts s. Feraudet 1987 (s. Anm. 13), insbesondere S. 218–238 sowie 290–298.

¹⁷ Zu Mengs' Correggio-Bild s. Carl Gregor Herzog von Mecklenburg, *Correggio in der*

deutschen Kunstanschauung in der Zeit von 1750 bis 1850, Baden-Baden/Straßbourg 1970, S. 20–30.

¹⁸ Einer der ersten dieser Kritiker ist Laugier 1771, s. dazu Feraudet 1987 (s. Anm. 13), S. 232–235; zur deutschen Rezeption s. von Mecklenburg 1970 (s. Anm. 17).

¹⁹ Jakob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* (1855), Köln 1953, S. 569.

²⁰ Zu Schlesinger s. Friedrich Johann Hildenbrand, *Maler Jakob Schlesinger (1792–1855)*, Landau 1922, sowie Schießl 1990 (s. Anm. 14).

²¹ Zu Schlesingers Raffael-Kopien s. Hildenbrand 1922 (s. Anm. 20), S. 5–6; seine Kopie der

Madonna Colonna befindet sich heute in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.

²² Achim Hölter, "Johann Dominik Fiorillos 'Geschichte der zeichnenden Künste' und ihr Bild der Renaissance", in: *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, hrsg. von Silvio Vietta, Stuttgart/Weimar 1994, S. 95–115, hier s. 101. Zur Rezeption Raffaels im Biedermeier s.a. Beate Reifenscheid, "Raffael in den Bildmedien des 18. Jahrhunderts", in: ebd., S. 33–60, hier S. 58.

²³ Burkhardt 1953 (S. Anm. 19), S. 568.

²⁴ Diese Beobachtung verdanke ich Angelica Horn, Frankfurt am Main.

²⁵ Von Mecklenburg 1970 (s. Anm. 17), S. 94.