

JOHANNES MYSSOK

Canova und Wien. Eine Geschichte der Rückkehr

Abstract

Antonio Canova, the most important sculptor of Classicism, stayed repeatedly in Vienna and maintained an intensive relationship both with the imperial family and with the institutions and their representatives in the city. The article traces these relationships and presences in chronological order by discussing the works commissioned for Vienna by the sculptor in their genesis, but also the relationships forged during his visits to the city, some of which resulted in new commissions. Against the background of the Napoleonic wars in Europe, the sculptor's efforts to make himself independent of patrons and of the courts, which were new in terms of the sociology of art, become clear. This is also manifested in the equally novel phenomenon of the artist's own recontextualization of his works, for he repeatedly had to adapt them to changing political constellations and thus to new locations. The focus of the article is then Canova's main work in Vienna, the Christinen-Grabmal – also a product of such a recontextualization – in relation to which it is problematized here for the first time whether the current installation is actually 'correct' in the sense of the intended overall concept. The article concludes with Canova's Theseus and Centaur Group, which bears witness like no other work of the time to how such recontextualizations generated meaning or even neutralized it in the end.

Canovas Beziehungen zur Stadt Wien fokussieren die bewegte Sattelzeit ‚um 1800‘ und spiegeln die dramatischen Wandlungen in Politik, Gesellschaft und Kultur. Neben dem Wandel vom Ancien Régime zur revolutionären und nachrevolutionären Gesellschaftsordnung in Europa eröffnet die Frage nach dem Verhältnis des Venezianers zu Wien zugleich auch eine ebenfalls in dieser Zeit neue, gesamteuropäische Perspektive, da sich mit der Person Canovas und seiner Wirksamkeit exemplarisch die Verlagerung von den alten Zentren Rom und Wien hin zu den neuen Metropolen Paris und London abbildet, ja diese entscheidenden Auswirkungen auf seine Verbindungen zur alten Kaiserstadt und zu den dortigen Auftraggebern hatte.

Doch fangen wir am Anfang an und damit mit der Frage danach, wie Canova überhaupt in Wien bekannt wurde, und mehr noch, was von ihm bekannt wurde. Verantwortlich hierfür war noch der alte Motor des europäischen Kulturtransfers, die *Grand Tour*, welche aber im Laufe des 18. Jahrhunderts

nun nicht mehr nur britische Adlige als Kavalierstour nach Italien absolvierten, sondern in steigendem Maße auch junge Aristokraten aus anderen Ländern, unter ihnen der junge Wiener Graf Joseph Johann Fries. Dieser hatte 1785 das gewaltige Vermögen seines Vaters geerbt und reiste nun 1787 nach Italien mit dem Ziel Rom, wo er einen anderen, späterhin berühmten Grand-Tour-Touristen traf, Johann Wolfgang Goethe¹. Genauso wie Goethe war natürlich auch Fries auf Winckelmanns Spuren, dessen Antikenbegeisterung ganz Europa infiziert und Rom damit zum Sehnsuchtsort einer vermeintlich unmittelbaren Begegnung mit der Antike hatte werden lassen². Wie wir durch Goethes freundschaftlichen aber dafür nicht minder schonungslosen Bericht wissen, ging Fries mit dem ererbten Vermögen in modisch-englischer Manier auf Shopping Tour – laut Goethe mit nicht immer sicherem Urteil und gutem Geschmack, überdies auch teilweise schlecht beraten³. Diese von Vielen belächelte oder sogar rundheraus als neureich abgekanzelte Offenheit sorgte jedoch dafür, dass Fries nicht nur wie alle anderen Milords jedes noch so unbedeutende als ‚antik‘ geltende Werk, seien es Skulpturen oder Vasen, echt oder falsch, kaufte, sondern bereit war, zu einem enormen Preis ein modernes Werk zu erstehen: Canovas *Theseus und Minotaurus*-Gruppe⁴. Dieses 1783 vollendete Gründungswerk der klassizistischen Skulptur war Canovas Durchbruch in Rom gewesen, nachdem der junge Bildhauer 1779 von Venedig in die ewige Stadt übersiedelt war und 1781 schließlich vom venezianischen Botschafter die Möglichkeit erhalten hatte, ein Werk eigener Wahl aus einem kostspieligen Marmorblock zu schaffen, der ihm hierfür geschenkt wurde⁵. Der Erfolg dieser Gruppe hatte auch Anlass zur Beauftragung Canovas mit dem ersten seiner beiden Papstgrabmäler gegeben und die Enthüllung dieses *Grabmals für Clemens XIV.* machte den Bildhauer 1787 auf einen Schlag europaweit berühmt⁶. In eben dieser Situation

¹ Goethes italienische Reise. Eine Hommage an ein Land, das es niemals gab, hrsg. von Peter ASSMANN–Helena PEREÑA–Johannes RAMHARTER (Milano 2020).

² Zuletzt Elio FRANZINI, Goethe in Italien. Auf Reisen mit Winckelmann, in: Die Winckelmann-Rezeption in Italien und Europa. Zirkulation, Adaption, Transformation, hrsg. von Elisabeth DÉCULTOT u. a. (Berlin–Boston 2021) 113–123.

³ Johann Wolfgang von GOETHE, Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, XI: Italienisches Tagebuch (München 1988) 368f., 379f.

⁴ Hugh HONOUR, Canova's *Theseus and the Minotaur*, in: Victoria and Albert Museum-Yearbook 1 (1969) 1–15; Johannes MYSSOK, Antonio Canova. Die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800 (Petersberg 2007) 40–53; DERS., Antikes Pathos und modernes Gefühl. Antonio Canova und die Erfindung der neoklassizistischen Skulptur, in: Klassizismus 1770–1820, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2013, hrsg. von Maraike BÜCKLING (München 2013) 120–127, 128–131, Kat. Nr. 29.

⁵ Johannes MYSSOK, Antonio Canova. L'ultimo veneziano a Roma, in: Venezia, Roma, due città fra paralleli e contrasti, hrsg. von Susanne WINTER (Roma u. a. 2006) 93–123.

⁶ DERS., Antonio Canova. Das Grabmal Clemens' XIII., in: Sankt Peter in Rom 1506–2006, hrsg. von Georg SATZINGER-Sebastian SCHÜTZE (München 2008) 455–484.



Abb. 1: Angelika Kauffman, Bildnis des Joseph Johann Graf Fries; Wien, Wien Museum
Foto: Inken Maria Holubec

hielt Fries sich in Rom auf und erwarb die als antikengleich gefeierte Gruppe – eine Sicht auf das Werk, die sich auch mit seinem Portrait von Angelika Kauffman manifestiert (**Abb. 1**), das aus dem Anlass der Erwerbung entstand und in dem Fries in gleicher Weise mit der Gruppe Canovas posiert wie britische

Adlige zuvor in Batonis Grand-Tour-Portraits mit antiken Skulpturen vor dem Hintergrund römischer Bauten der Antike⁷.

Mitsamt den weiteren Neuerwerbungen von Fries gelangte das Werk nach Wien und wurde dort im neubauten Palais Fries, später dann Pallavicini, am Josefsplatz aufgestellt – allerdings nur für recht kurze Zeit, denn wie die weiteren Wiener Sammlungen mit Skulpturen Canovas wurde auch diese erste 1826 veräußert, und damit verließ das Werk Wien wieder⁸. Doch immerhin war die Gruppe ein früher Botschafter von Canovas neuartiger Kunst und dasjenige Werk, das in den ‚germanischen‘ Ländern fortan am meisten geschätzt wurde⁹.

Canovas erste Rückkehr und de facto sein erster Aufenthalt in Wien ergab sich durch die Zeitereignisse als unmittelbare Folge der Umwälzungen in Europa, die den Bildhauer existenziell bedrohten. Das Ende der venezianischen Republik 1797 hatte Canova aus dem zu diesem Zeitpunkt noch sicheren Rom mitverfolgt, denn seine Freunde und Angehörigen im Veneto hatten ihm quasi täglich vom bedrohlichen Vorrücken des französischen Revolutionsheeres unter der Leitung des Generals Bonaparte berichtet¹⁰. Für Canova bedeutete das Ende der tausendjährigen venezianischen Republik jedoch nicht nur eine persönlich empfundene Katastrophe, sondern zugleich auch den Verlust seiner stabilen Lebensgrundlage in Form einer Leibrente, die ihm der venezianische Staat erst kurz zuvor als ehrenvolle ‚Bezahlung‘ für sein ungeliebtes Monument

⁷ Roberto PANCHERI, Katalogeintrag, in: *Il neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, Ausst.-Kat. Mailand 2002, hrsg. von Fernando MAZZOCCA (Milano u. a. 2002) 517, Kat. XV.9; Bettina BAUMGÄRTEL, Katalogeintrag, in: *Verrückt nach Angelika Kauffmann*, Ausst.-Kat. Düsseldorf/London 2020/21, hrsg. von DERS. (München [2020]) 191, Kat. Nr. 76/77; Johannes MYSSOK, Angelika Kauffmann und Antonio Canova. Eine Künstlerfreundschaft in Rom, in: BAUMGÄRTEL, *Verrückt nach Angelika Kauffmann* 24–29, hier 28.

⁸ Anna FRASCA-RATH, *Der Wert des Marmors. Preisgestaltung und Wertkriterien der Skulptur zwischen Rom und Wien um 1800*, in: *Sammler, Sammlungen, Sammlungskulturen in Wien und Mitteleuropa*, hrsg. von Sebastian SCHÜTZE, Bd. 1: *Perspektivenwechsel* (Berlin 2020) [113]–136, hier 117f.

⁹ Carl Ludwig FERNOW, *Über den Bildhauer Canova* (Zürich 1806), in: *Römische Studien I–III* (Zürich 1806, fotomechanischer Nachdr., hrsg. von Alexander AUF DER HEYDE, I–II, Bassano del Grappa 2005) 76–79; Johann Gottfried SCHADOW, *Thorwaldsen's Ehrenfeier. veranstaltet von der K. Akademie der Künste zu Berlin am 1. Juni 1844*, in: Johann Gottfried SCHADOW, *Kunst-Werke und Kunst-Ansichten* (Berlin 1849, Nachdr. Berlin 1980) 75f.; Harald TAUSCH–Rolf H. JOHANNSEN, Aloys Hirt. *Verzeichnis der bekanntesten jetztlebenden Künstler in Rom*, in: Aloys Hirt. *Archäologe, Historiker, Kunstkenner*, hrsg. von Claudia SEDLARZ (= *Berliner Klassik* 1, Hannover–Laatzen 2004) 299–366, hier 345.

¹⁰ Christian M. GEYER, *Die Reise Antonio Canovas und Prinz Rezzonicos 1789 nach Potsdam - Berlin. Verdeckte diplomatische Mission und ästhetische Erkundung*, in: *Canova und der Tanz*, Ausst.-Kat. Berlin 2016, hrsg. von Volker KRAHN (*Crocetta del Montello* 2016) 26–41.

des Admirals Emo verliehen hatte¹¹. Nach der Kapitulation Venedigs hatte er dann einen merkwürdigen Brief von Bonaparte erhalten, in dem ihm dieser nicht nur seine Wertschätzung, sondern auch seinen Schutz und die gesicherte Schaffensmöglichkeit unter seiner Protektion, ebenso wie die Fortzahlung seiner Leibrente versicherte – ein früher Versuch des siegesgewissen zukünftigen Herrschers, den Bildhauer für seine Meritokratie zu rekrutieren¹².

Doch mit der folgenden Abtretung des Veneto an Österreich im Vertrag von Campoformio wurde die Situation für ihn letztlich nochmals komplizierter, denn nun musste er sich für eine Weiterzahlung der Rente an den Kaiser in Wien wenden¹³.

Aufgrund der rasch wechselnden Zeitumstände sind die Motivationen, die seinerzeit zu bestimmten Handlungen führten, nicht immer eindeutig bestimmbar – so auch im Fall der Reise Canovas nach Wien im Jahr 1798¹⁴, die vor allem in diesem Lichte gesehen worden ist. Aus Briefen Canovas wissen wir, dass sein römischer Förderer Abbondio Rezzonico, der frühere Senator von Rom und als Papstnepot Auftraggeber von Canovas *Grabmal für Clemens XIII.* den Bildhauer im Juli 1798 aufgefordert hatte, ihn auf seine Reise in den Norden nach Wien und Berlin zu begleiten¹⁵. In Canovas Wahrnehmung eine Aufforderung, der er sich nicht entziehen konnte, weshalb er sich regelrecht dazu verpflichtet fühlte, der Einladung Folge zu leisten und alles stehen und liegen zu lassen¹⁶. Warum aber ausgerechnet der Bildhauer den venezianischen Adligen und entmachteten Leiter der römischen Polizei nach Wien begleiten sollte und was der Zweck dieser Reise war, ist bis heute nicht geklärt, auch wenn viel darüber spekuliert worden ist, dass der europaweit gut vernetzte und geschätzte Abbondio Unterstützung für den de facto ebenfalls abgeschafften Kirchenstaat rekrutieren wollte¹⁷.

Für Canova ergab sich mit der ihm angetragenen Reise indes die vielversprechende Möglichkeit, an seinem Ziel in Wien eine Audienz beim Kaiser zu

¹¹ Ebd. 31.

¹² Christopher M. S. JOHNS, Antonio Canova and the politics of patronage in revolutionary and Napoleonic Europe (Berkeley–Los Angeles–London 1998) 88; Myssok, Erneuerung 210; Antonio CANOVA, Scritti, hrsg. von Hugh HONOUR (= Edizione nazionale delle opere di Antonio Canova 1, Roma 2007) 326.

¹³ GEYER 31.

¹⁴ Hans OST, Ein Skizzenbuch Antonio Canovas (Tübingen 1970) 14–18; CANOVA 360. Zu der Reise ausführlich Roberto PANCHERI, Antonio Canova in Tirol e in Germania, appunti e impressioni di viaggio, in: Dürerweg. Artisti in viaggio tra Germania e Italia da Dürer a Canova, hrsg. von Roberto PANCHERI (= Quaderni Trentino cultura 21: atti, Trento 2015) 247–288.

¹⁵ Die Briefe bei Hugh Honour in: CANOVA 291–304.

¹⁶ Ähnlich GEYER 30.

¹⁷ Ebd.

erwirken und hier sein Anliegen auf eine Fortsetzung seiner Leibrente vorzutragen. Also trat Canova, der Rom bereits im Mai verlassen hatte und in seinem Heimatstädtchen Possagno weilte, am 14. Juli 1798 mit Abbondio die Reise über die Berge nach Wien an, wo sie vor dem 28. Juli eintrafen¹⁸.

Über die Reise, die Canova schließlich widerwillig bis nach Berlin und zurück führen sollte, ist insgesamt leider wenig bekannt und erst die jüngeren Rekonstruktionsansätze unter Zuhilfenahme seiner Skizzenbücher erlauben nähere Aussagen darüber, wo die beiden sich wirklich aufhielten und wen sie auf ihrer Reise trafen – Details, die zum Teil deutlich von den Berichten in Canovas Biographien abweichen und die Reise ebenso wie ihre Ziele nur noch um so mysteriöser werden lassen¹⁹. Dies betrifft aber im Wesentlichen den späteren Teil der Reise, wogegen der Aufenthalt in Wien zwar nur knapp zu erschließen ist, doch erwies sich dieser alles in allem als ein Triumph für Canova, weshalb sich angesichts dessen eher die Frage stellt, wer hier als der Bedeutendere der beiden Reisenden wahrgenommen wurde. Von den Wiener Künstlern wurde Canova enthusiastisch begrüßt, durch die Stadt geführt und mit einem Festessen in der Akademie willkommen geheißen, um dann am 16. August feierlich zu deren Ehrenmitglied ernannt zu werden²⁰. Bei dieser Gelegenheit lernte er auch Franz Anton Zauner kennen, seinen um eine Generation älteren österreichischen Kollegen und Professor für Skulptur an der Akademie, mit dem ihn fortan ein freundschaftliches, von gegenseitiger Hochachtung geprägtes Verhältnis verbinden sollte²¹.

Doch was wurde aus seinem eigentlichen Anliegen, der Leibrente? Canova wurde vom Baron von Thugut, dem ersten Minister seiner Majestät, empfangen und sogar der Kaiser selbst gewährte ihm eine Audienz²². Doch wie Napoleon wenig später versuchte auch Franz II. Canova an Wien oder doch zumindest an Österreich zu binden, indem er für die Fortzahlung der Leibrente eine Verlegung des Ateliers von Rom nach Wien forderte²³. Beide Herrscher, erst Franz II. und dann in gleicher Weise Napoleon, versuchten also, den Bildhauer wieder in Form eines Hofkünstlers an sich zu binden, obwohl es ihm durch seine neuartige Arbeitsweise doch gerade erst gelungen war, sich potenziell von der alten Abhängigkeit von fürstlichen Auftraggebern zu lösen.

Canova verließ Wien dennoch voller Hoffnung, dass er die Leibrente weiterhin erhalten werde, allerdings zogen sich die Verhandlungen noch bis weit in das darauffolgende Jahr, als zunächst vereinbart wurde, dass der Bild-

¹⁸ CANOVA 291f.

¹⁹ GEYER 32–39.

²⁰ CANOVA 360, Anm. 85; GEYER 31.

²¹ CANOVA 429, Anm. 54.

²² Ebd. 292.

²³ Ebd.; GEYER 31f.

hauer halbjährlich nach Venedig – also ins österreichische Staatsgebiet – zurückkehren würde, wo ihm auf Kosten des Kaisers ein neues großartiges Atelier gebaut werden würde²⁴. Bekanntlich wurde auch hieraus nichts.

Doch was in Wien auch verabredet wurde und blieb, war Canovas Betreuung der Romstipendiaten der Wiener Akademie, denen er wiederholt entscheidende Kontakte vermittelte und Türen öffnete²⁵. Zu deren frühesten und sicherlich bedeutendsten gehörten Leopold Kiesling und Pietro Nobile²⁶, die 1801 gemeinsam nach Rom geschickt wurden, wo sie beide von Canova gefördert wurden und Nobile direkt in die Projekte des Meisters einbezogen wurde.

Der Wienaufenthalt 1798 war jedoch eine entscheidende Schaltstelle für Canovas Werk, da Albert von Sachsen-Teschen ihn am letzten Tag seines Besuchs mit der Schaffung des Grabmals für seine jüngst verstorbene Gattin Maria Christina von Österreich beauftragte²⁷. Der Stellenwert dieses Werks in seinem Œuvre ebenso wie dessen Popularität unter den Monumenten Wiens ist bis in die heutige Instagram-Generation unbestritten. Es ist hier jedoch nicht der Ort, alle Aspekte und Implikationen des Monuments umfassend zu beleuchten²⁸, weshalb nur die zentralen und für das Thema der Beziehungen der Italiener zur Stadt wichtigen herausgegriffen seien. Doch gerade in diesem Lichte ist das Monument und seine Entstehungsgeschichte ein entscheidender Austragungsort kultureller Differenz. Der Klassizismus oder Neoklassizismus ist auf den Spuren Robert Rosenblums lange Zeit als „international Style of 1800“ gesehen worden und erst in den letzten Jahren sind die jeweiligen nationalen Dimensionen des vermeintlich einheitlichen Stils stärker profiliert und hierdurch Erklärungsmuster für das widersprüchliche Phänomen des „roman-

²⁴ Selma KRASA-FLORIAN, Antonio Canovas Denkmal der Erzherzogin Marie Christine, in: *Albertina-Studien* 5/6 (1967/68) 67–134, hier 79; Giandomenico ROMANELLI, Giannantonio Selva. Studio di scultura per Canova alle Zattere, in: *Le Venezie possibili*, Ausst.-Kat. Venezia 1985, hrsg. von Lionello PUPPI–Giandomenico ROMANELLI (Milano 1985) 156f.

²⁵ Walter WAGNER, Die Rompensionäre der Wiener Akademie der bildenden Künste 1772–1784. Nach Quellen im Archiv der Akademie, in: *RHM* 14 (1972) 65–109 und *RHM* 15 (1973) 13–66.

²⁶ Leopold Kiesling, Der Mythos von „Mars und Venus mit Amor“, Ausst.-Kat. Wien 2019, hrsg. von Stella ROLLIG–Sabine GRABNER (Wien [2019]); Anna FRASCA-RATH, Der Genius der Kunst die Natur enthüllend von Leopold Kiesling und das verschleierte Bild zu Sais, in: *Barockberichte* 68 (2021) 93–99. Zu Nobile siehe weiter unten die Ausführungen zum *Theseion*.

²⁷ Am 16. August 1798, s. CANOVA 293, Anm. 9.

²⁸ Siehe grundlegend KRASA-FLORIAN. Zuletzt Giuseppe PAVANELLO, *Dentro l'urne confortate di pianto. Antonio Canova e il monumento funerario di Maria Cristina d'Austria* (Verona 2012).



Abb. 2: Antonio Canova, Grabmal der Maria Christina von Österreich; Wien, Augustinerkirche
Foto: Autor

tischen Klassizismus“ entworfen worden²⁹. Ein Schlüsselmonument dieses „romantischen Klassizismus“ ist das *Christinen-Grabmal* in der Augustinerkirche (Abb. 2).

²⁹ Robert ROSENBLUM, *The international style of 1800. A study in linear abstraction* (Outstanding dissertations in the fine arts, New York 1976). Zum „romantischen Klassizismus“ siehe BÜCKLING, *Klassizismus 1770–1820*; zuletzt Helmut PFOTENHAUER, *Romantischer Klassizismus? August Wilhelm Schlegel im Lichte der europäischen Wirkungsgeschichte Winckelmanns*, in: DÉCULTOT 47–64.

Doch der Reihe nach: Dem Auftrag im August 1798 folgten lange Verhandlungen zwischen Albert von Sachsen-Teschen und Canova zur Ikono-graphie des Grabmals³⁰. Die glücklicherweise hierzu erhaltene Korrespondenz offenbart die fundamentalen kulturellen Gegensätze zwischen Auftraggeber und Künstler, zugleich aber auch zwischen Nord und Süd. Gegensätze, die Canova, um es mit Giuseppe Pavanello zu sagen, nur mit „sottigliezze d’ermeneutica“ überwinden und am Ende doch sein Projekt durchsetzen konnte, das eigentlich schon lange vorlag, als er nach Wien kam, und nur auf eine Gelegenheit zur Umsetzung wartete³¹. Durch Albert von Sachsen-Teschens Auftrag bot sich für Canova mithin die Chance, sein nach den beiden Papstgrabmälern anspruchsvollstes Grabmalprojekt zu realisieren, ein Projekt, das er bereits 1790 vor der Enthüllung des *Grabmals für Clemens XIII. Rezzonico* entworfen hatte als er für eine Gruppe venezianischer Adliger ein Grabmonument Tizians konzipierte³². Der Auftrag zielte seinerzeit vor allem darauf, ein bedeutendes Werk Canovas für seine Heimatstadt Venedig zu sichern, und scheiterte, weil die Finanzierung nicht zustande kam³³, doch lagen seine Entwürfe vollendet vor, und diese ließ er sich, noch während er auf Reisen war, schicken, um unmittelbar nach der Rückkehr daran zu arbeiten, das Projekt den neuen Umständen anzupassen³⁴.

Der Vergleich der Projektzeichnung zum Tizian-Monument mit der ersten, Albert am 13. November 1798 zugesandten Visualisierung des geplanten Monuments in der Albertina offenbart die bemerkenswerte formale wie insbesondere auch konzeptionelle Nähe der beiden Entwürfe: In beiden Zeichnungen ist eine große, begehbare Wandpyramide in das Seitenschiffsjoch einer gotischen Kirche einbeschrieben³⁵. In Richtung des zentrierten Eingangs in die Pyramide bewegt sich von Links kommend ein Leichenzug, der auf dem hoch gesockelten Monument in rhythmisierter Folge über drei Stufen empor-schreitet. Während der Genius auf der rechten Seite und die mittig auf den Eingang zuschreitende Gruppe weitgehend unverändert bleiben, ist lediglich die Frauengruppe auf der linken Seite zu der Gruppe eines gebeugten alten Mannes, der von einer jungen Frau geführt wird, verändert worden, ja in letzter

³⁰ KRASA-FLORIAN 70–79; PAVANELLO, *Dentro l’urne* 18–21.

³¹ PAVANELLO, *Dentro l’urne* 9.

³² Johannes MYSSOK, Tizian und die Indianer. Antonio Canovas Entwürfe für das Monument in der Frari-Kirche und ein vernachlässigtes Projekt für die neue Welt, in: Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg MEYER ZUR CAPELLEN, hrsg. von Damian DOMBROWSKI (Weimar 2001) 226–241.

³³ MYSSOK, Tizian und die Indianer 228f.; PAVANELLO, *Dentro l’urne* 17.

³⁴ KRASA-FLORIAN 68; CANOVA 292, Anm. 9.

³⁵ KRASA-FLORIAN 69f.; PAVANELLO, *Dentro l’urne* 18.

Konsequenz ist eigentlich nur die Gestalt des alten Mannes neu und diese ist mit nur minimaler Variation in das bestehende Schema eingefügt worden³⁶.

Beim Auftraggeber stieß dieser Entwurf auf völliges Unverständnis und so ist Alberts Brief an Canova vom 30. März 1799 ein ziemlich einzigartiges Zeugnis der Einmischung in künstlerische Belange, was der europaweit hofierte Bildhauer so noch nicht erlebt hatte³⁷. Der Brief gestattet jedoch auch einen Einblick in das Denken und die Erwartungshaltung der aufgeklärten nord-europäischen Elite, ja eines künstlerisch hochsensiblen und informierten Auftraggebers. Albert fängt unverhohlen mit einem Vorwurf an:

Es wäre mir jedoch sehr lieb gewesen, wenn es Ihnen möglich gewesen wäre, sich stärker an jene [Situation] zu halten, die ich mir hierfür vorgestellt hatte und nach der das Mitleid und die Barmherzigkeit, die zu den besonderen Tugenden der Erzherzogin gehörten, sie zur himmlischen Glückseligkeit emporheben, während die Stärke, eine ihrer anderen charakteristischen Tugenden, mit einer Hand auf das Wappen gestützt mit der anderen auf den Eingangweisend auf der einen Seite steht, hingegen auf der anderen Seite ein Unglücklicher, dessen Los sie erleichtert hat, weint und die eheliche Zärtlichkeit trauernd Weihrauch und Gaben niederlegt³⁸.

Obwohl Albert in künstlerischen Belangen auf der Höhe der Zeit war³⁹, fordert er hier vom Bildhauer ein allegorisches Grabmal ganz in der fürstlichen Tradition Europas. Die Diskussion um die Allegorie wie sie aufgeklärte Kreise seit Winckelmanns *Versuch einer Allegorie* führten⁴⁰, wird letztlich ausgeblendet, es sei denn, man wollte die Ansätze dazu, die Personifikationen in Handlungszusammenhängen zu konzipieren, als Echo hiervon verstehen. Für Canova war dies jedoch das hermeneutische Scharnier, um für seine vom *Tizian-Grabmal* übertragene Konzeption zu argumentieren, die eigentlich ohne jede Form von Allegorisierung auskam. Und so redete er Albert nach und nach die traditionellen weiblichen Personifikationen aus, indem er in bewährt männer-

³⁶ Ausführlich zu den Veränderungen und einzelnen Entwürfen KRASA-FLORIAN 70–76, ergänzt um PAVANELLO, *Dentro l'urna* 18–24.

³⁷ Erstmals paraphrasiert bei KRASA-FLORIAN 75; jetzt im vollständigen italienischen Wortlaut bei PAVANELLO, *Dentro l'urna* 18f.

³⁸ Übersetzung J. M. Im Original auf Französisch, vollständig auf Italienisch bei PAVANELLO, *Dentro l'urna* 18f.

³⁹ Christian BENEDIK, Herzog Albert von Sachsen-Teschen, Grandseigneur und Connaissanceur, in: *Die Gründung der Albertina. Herzog Albert und seine Zeit*, Ausst.-Kat. Wien 2014, hrsg. von DEMS.–Klaus Albrecht SCHRÖDER (Ostfildern 2014) 21–33. Selma Krasa pointierte dies so: „Herzog Albert war zwar nicht in seinem Geschmack aber wohl in seiner Einstellung zum Künstler noch ganz ein Vertreter des 18. Jahrhunderts“, KRASA-FLORIAN 75.

⁴⁰ Johann Joachim WINCKELMANN, *Versuch einer Allegorie*, besonders für die Kunst, Dresden 1766. Text und Kommentar (Johann Joachim WINCKELMANN, *Schriften und Nachlass VIII* [Darmstadt 2020]).

bündnerischer Weise argumentierte, dass ansonsten zu viele Frauen das Monument bevölkern würden⁴¹, nur um ihm stattdessen vorzuschlagen, die Stärke als Charaktereigenschaft seiner Frau durch einen Löwen zu symbolisieren, an den sich ein trauernder Genius als Personifikation des trauernden Albert lehne: *meglio non si potrebbe spiegare la tenerezza Coniugale quanto col Genio dello Sposo che si abbandona sopra la Fortezza della sposa sua*⁴². Damit schmuggelte er durch die Hintertür zwei Lieblingsmotive seiner Grabmäler seit demjenigen für Clemens XIII. ein: den trauernden Löwen, der als venezianischer Markus-Löwe ebenso Bestandteil der Planungen zum *Tizian-Grabmal* gewesen war wie der trauernde Genius, der ebenfalls fester Bestandteil dieser beiden Grabmäler gewesen war. Einzig neu gegenüber seinen Planungen zum *Tizian-Monument* war in letzter Instanz die Gruppe auf der gegenüberliegenden Seite, wo sich nun nicht mehr die beiden Schwesterkünste als Teil der Trias aufeinander stützten, sondern jetzt in der Tat eine handelnde Allegorie dargestellt werden sollte – die Gruppe der Wohltätigkeit, in der eine junge Frau einen alten, gebeugten Mann stützt und mit ihm zum Grabmal seiner Wohltäterin schreitet, begleitet von der Gestalt eines kleinen Mädchens, das ebenfalls als von der Verstorbenen Unterstützte gemeint ist⁴³. Sowohl diese Gruppe als auch diejenige von trauerndem Löwen und Genius konnte man jedoch auch ganz anders verstehen, worauf sogleich noch zurückzukommen sein wird.

Für den seine Werke sensibel auf ihren Aufstellungsort abstimgenden Bildhauer, genauso wie für das Thema Canova und Wien ist natürlich die Frage des geplanten Aufstellungsortes wesentlich und so erstaunt es, dass die heute scheinbar so selbstverständliche Platzierung an der Wand des zweiten Jochs im westlichen Seitenschiff der Augustinerkirche keineswegs von Anfang an feststand⁴⁴. Die ursprüngliche Planung sah eine Errichtung in der Georgskapelle der Augustinerkirche vor, wo sich bereits eine Reihe von Grabmälern befand, welche die Wirkung des monumentalen Grabmals behindert hätten, das letztlich aber mit seinen Dimensionen den kleinen Raum ohnedies gesprengt hätte⁴⁵. Albert, der nach wie vor von der Idee eines allegorischen Gesamtkonzepts besessen war, wollte das Monument sodann zum Mittelpunkt eines Brunnens am Ende der ebenfalls in Planung befindlichen Albertinischen Wasserleitung vor der Mariahilfer Kirche machen, sodass der mit dem Monument formulierte Gedanke der Wohltätigkeit anschaulich mit seinem Zweck verbunden worden

⁴¹ [...] *per non fare una quantità di donne su di questo monumento*, zitiert nach PAVANELLO, Dentro l'urna 19f.

⁴² Paraphrasiert bei KRASA-FLORIAN 76; jetzt PAVANELLO, Dentro l'urna 20.

⁴³ Dazu PAVANELLO, Dentro l'urna 18f.

⁴⁴ KRASA-FLORIAN 70f.

⁴⁵ Ebd.

wäre⁴⁶. Canova reagierte entsetzt und für seine Verhältnisse ungewöhnlich direkt, indem er Albert schrieb, dass er mit *bitterster Enttäuschung* den Wunsch des Auftraggebers zur Kenntnis genommen habe und es gar nicht glauben könne, das ein so großer Kenner der schönen Künste auf diese Weise seinem Ruf schaden wolle⁴⁷.

Nachdem Canova im November 1799 nach Rom zurückgekehrt und mit der Arbeit begonnen hatte, war das originalgroße Modell dann bereits im Juli 1800 vollendet⁴⁸. Allerdings ließ der Künstler noch 1803 einen architektonischen Entwurf zur Aufstellung des Monuments in einem Gartentempel im Augarten anfertigen⁴⁹, denn die Platzierung in der Augustinerkirche wurde erst Mitte 1804 definitiv beschlossen⁵⁰. Die Marmorskulpturen waren bereits kurze Zeit später, Ende 1804, vollendet und Canovas Equipe reiste nach Wien, um das Grabmal zu installieren, gefolgt vom Meister, der am 9. Juni 1805 nach Wien zurückkehrte, um die Aufstellung zu beaufsichtigen⁵¹.

Mit großem intellektuellem Aufwand hatte Canova Albert von Sachsen-Teschen seine statisch-repräsentative Konzeption ausgedrückt und ihm stattdessen ein neuartiges, szenisches Grabmal vermittelt. Hieran ist faszinierend, dass der Künstler sich selbst zum Übersetzer dieses Transitionsprozesses machte, indem er seine neuartige Konzeption für den Auftraggeber in dessen gewünschte Sprache, die Allegorie, ‚rückübersetzte‘ und so für diesen akzeptabel machte. Als gesamteuropäisches Zeichensystem hatte die Allegorie über Jahrhunderte eine Verbindlichkeit aufgebaut, die freilich mit Panofskys Methode der Ikonographie und Ikonologie nur unzureichend in ihrer kulturverbindenden Dimension beschrieben worden ist. An diesem historischen Punkt „um 1800“ löste sich dieses Zeichensystem und seine internationale Verbindlichkeit mit dramatischer Geschwindigkeit und Radikalität auf, was blieb, war das, was Canova in der Verteidigung seines Konzept als Gehalt des Monuments herausstellte:

[...] *non avrei preferito una composizione allegorica, se il Principe non m'avesse egli stesso le figure simboliche prescritto: io ho cercato tuttavia raggrupparle in maniera che potessero aver più tosto una azione che una allegoria [...]* Io mi tenni pago per il Monumento di Maria Cristina a una specie di pompa funebre nell'atto che si recano le ceneri al sepolcro, e se questo mio intendimento è chiaro e si legge da tutti, sono contento⁵².

⁴⁶ KRASA-FLORIAN 83.

⁴⁷ Ebd.; PAVANELLO, Dentro l'urna lässt diese gesamte Fragestellung unberücksichtigt.

⁴⁸ KRASA-FLORIAN 81; PAVANELLO, Dentro l'urna 21.

⁴⁹ KRASA-FLORIAN 85–87.

⁵⁰ Ebd. 87.

⁵¹ Ebd. 88; PAVANELLO, Dentro l'urna 21f.

⁵² Übersetzt bei KRASA-FLORIAN 90; PAVANELLO, Dentro l'urna 33.

Die Äußerung ist insofern bemerkenswert, als hierdurch erkennbar wird, dass der Künstler selbst seine Skulpturen an keinem Punkt ihrer Entstehung als die Allegorien verstanden hatte, als die sie jedoch der Auftraggeber sehen wollte, sondern sie vielmehr in ihrer Gesamtheit als Leichenzug, als szenische Darstellung gesehen werden und an das Gefühl des Betrachters appellieren sollten, also zuallererst im Sinne einer Rezeptionsästhetik gedacht waren. In diesem Sinne repräsentieren sie nicht ‚objektiv‘ bestimmte Charaktereigenschaften der Verstorbenen, sondern appellieren in erster Linie an das individuelle Sentiment des Betrachters, fordern ihn zum Nachvollzug der Trauer und damit selbst zur Trauer auf, indem sie im Sinne von Rudolf Preimesberger eine „Affektbrücke“ zum Betrachter aufzubauen suchen⁵³. Der Sog der Betrachter-einbeziehung geht in der Tat von der linken, auf die offene Tür der Pyramide zuschreitenden Gruppe aus, die mit dem alten Mann bewusst ein wenig über die seitlichen Grenzen der Pyramide hinausweist und so ein unmittelbar in diesem Sinne wahrgenommenes Angebot an den Betrachter macht, sich dem Zug anzuschließen⁵⁴, ein Angebot, das offenbar so stark war, dass bald nach der Errichtung des Grabmals das es heute umgebende Gitter angebracht werden musste, um eine allzu körperliche Präsenz am Monument zu verhindern.

Dennoch ist anzumerken, dass das Monument an seinem heutigen Platz eigentlich falsch aufgestellt ist und nicht ‚funktioniert‘. Denn die Aufstellung des Monuments und seine Zuwegung sind nicht miteinander koordiniert: Tritt man heute vom Josefsplatz in die Augustinerkirche ein, sieht man als erstes die Hinterteile von Genius und Löwe – ein lustiges Detail, wenn man Spaß an solchen Kehrseiten der Kunst hat, aber nicht unbedingt eine sinnvolle Näherung an ein derart inhaltlich aufgeladenes Monument. Nähert man sich stattdessen über das Seitenportal von der Augustinerstraße, läuft man frontal auf die Postkartenansicht des Monuments zu, verpasst so aber den Spannungsaufbau von der linken Seite. Diese ist nun gerade dem Chor der Augustinerkirche zugewandt, von wo das Monument allerdings keineswegs gerichtetes Licht erhält, wie es hingegen die Stiche und Gemälde nach dem Monument suggerieren⁵⁵. Ein gerichtetes Licht, das die Vorderseiten der Figuren in ein mysteriöses,

⁵³ Vgl. Rudolf PREIMESBERGER, Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987) 89–115, bes. 99f.

⁵⁴ So auch Werner BUSCH, *Das Sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne* (München 1993) 234f.

⁵⁵ Etwa das Gemälde von Charles Swagers im Princeton Art Museum aus den 1820er-Jahren, online unter: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/31509> [4. Jänner 2023] oder der Stich von Pietro Bonato. Zu den Stichen s. KRASA-FLORIAN 92–95; Canova e l'incisione, Ausst.-Kat. Roma u. Bassano del Grappa 1994, hrsg. von Grazia PEZZINI BERNINI–Fabio FIORANI (Bassano del Grappa 1993) 148–151. Zur Lichtsituation in der Augustinerkirche hatte Canova selbst bei der Aufstellung des Monuments aus Wien zunächst an Selva geschrieben, dass das Licht nicht ganz so schlecht sei,



Abb. 3: Antonio Canova, Büste Kaiser Franz' I. von Österreich; Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer
Archiv des Autors

bedeutungsloses Halbdunkel taucht und sie eigentlich zu Rückenfiguren macht, deren Funktion als Stellvertreter des Betrachters im Bild ja durch Caspar David Friedrichs zeitgenössische Gemälde genügsam bekannt ist. Doch handelt es sich ja hier nicht um Gemälde, sondern um Skulpturen – vollplastische Skulpturen, die aber nach verwandten Kriterien des Betrachterbezugs und seiner Einbeziehung konzipiert sind und die ähnlich Friedrichs Figuren auf ein Unendliches, hier die schwarze Leerstelle der offenen Tür inmitten des Monuments, ausgerichtet sind⁵⁶.

wie er vermutet hatte, doch berichtigte er sich dann [...] *in der Kirche wird das Licht für das Monument nicht das beste sein*, KRASA-FLORIAN 87.

⁵⁶ Ähnlich bereits BUSCH 234f.

Vor seiner Rückkehr nach Wien war Canova 1802 vom ersten Konsul Bonaparte nach Paris gerufen worden und es war ihm nur mit Mühe und größtem diplomatischem Geschick gelungen, sich der Verpflichtung zu entziehen, als Hofkünstler für den zukünftigen Kaiser der Franzosen zu arbeiten und sein Atelier nach Paris zu verlegen, wie er dies in ziemlich analoger Weise 1798 gegenüber Franz II. vermieden und eine Übersiedlung nach Wien abgelehnt hatte⁵⁷. 1805 reiste er jedoch freiwillig nach Wien, auch wenn es zunehmend schwieriger wurde, eine Äquidistanz zu den beiden konkurrierenden Höfen zu wahren, die parallel Werke von ihm forderten, dabei jedoch ein ähnliches Unverständnis seinen künstlerischen Positionen gegenüber an den Tag legten. So erhielt er im Jahr seines Paris-Aufenthalts aus Wien den Auftrag zu einer Büste Franz' II. für die Biblioteca Marciana in Venedig (**Abb. 3**)⁵⁸. Die Verhandlungen hierzu wurden von Jacopo Morelli, dem mit Canova befreundeten Direktor der Marciana, geführt, dessen Aufgabe es war, dieses heikle Geschenk als ‚Wiedergutmachung‘ für die sechs nach der Machtübernahme in Venedig an Österreich abgetretenen Codices bei seinem Landsmann in Auftrag zu geben⁵⁹. Morelli sollte dabei als Vermittler zwischen dem Kaiserhaus auf der einen und dem Künstler auf der anderen Seite auftreten. Vorgeblich ging es damit erneut um eine Vermittlung zwischen den Wünschen des ‚nordischen‘ Auftraggebers und den Vorstellungen des in Rom arbeitenden Künstlers, in letzter Instanz handelt es sich hier aber um das Paradebeispiel dafür, wie der Klassizismus zu einem normativen Stil wurde und Canova, der im Falle des *Christinenmonuments* noch neue Wege gegangen war, zunehmend in eine apodiktisch-akademische Haltung verfiel⁶⁰. So übermittelte der Hof über Morelli den Wunsch nach einer Büste in zeitgenössischer Kleidung mit den Orden seiner Majestät⁶¹. Der Bildhauer wies dieses Ansinnen brüsk zurück und bezeichnete die gewünschte Darstellungsform überdeutlich als *coglioneria*⁶², woraufhin der Hof nach einigem weiteren Hin und Her schließlich Canovas Vorstellung, den

⁵⁷ JOHNS, Canova 130.

⁵⁸ Giulio COGGIOLA, Di un'opera del Canova destinata alla Marciana (Perugia 1906); Fernando MAZZOCCA, Katalogeintrag, in: Antonio Canova, Ausst.-Kat. Venezia 1992, hrsg. von Giuseppe PAVANELLO–Giandomenico ROMANELLI (Venezia 1992) 304–306, Nr. 137; JOHNS, Canova 136–138; Roberto PANCHERI, Katalogeintrag, in: Canova, Ausst.-Kat. Bassano del Grappa u. Possagno 2003/2004, hrsg. von Sergej ANDROSOV–Mario GUDERZO–Giuseppe PAVANELLO (Milano 2003) 386, Nr. IV.18.

⁵⁹ PANCHERI 386, Nr. IV.18.

⁶⁰ Dazu jetzt Johannes MYSSOK, Master and Servant. Canova's workshop and the formation of sculptural autonomy, in: Sculpture Workshops as space and concept. Creating the portrait, hrsg. von Jane FEJFER–Kristine BØGGILD JOHANNSEN (New York–London 2022).

⁶¹ MAZZOCCA 304.

⁶² Ebd.

Kaiser nach Art der römischen Imperatoren mit Brustpanzer und Chlamys bekleidet wiederzugeben, akzeptierte⁶³. Peinlicherweise wurde dann aber das im Februar 1805 vollendete und am 16. April auf seinem hohen Postament im Vestibül der Marciana aufgestellte Werk nach dem Frieden von Pressburg noch im gleichen Jahr nach Wien geholt, um es vor den Franzosen zu retten, die nun wieder die Herrschaft über Venedig übernahmen⁶⁴.

Der Streit um die Darstellungsform war dabei jedoch keineswegs so banal wie er zunächst scheinen mag, denn er inkludiert eine grundlegende künstlerische Fragestellung, die sich letztlich zum europäischen Kostümstreit auszuwachsen sollte⁶⁵. Und so konnte Franz I. am Ende sogar froh sein, dass Canova nicht auch ihm seine radikale Position aufzwang, die er im Falle des parallel entstandenen Portraits Napoleons zur Anwendung brachte, in dem er den zukünftigen Kaiser der Franzosen nach Art der antiken Kaiser in idealer Nacktheit als friedensbringenden Mars darstellte⁶⁶. In Wien, genauso wie in Paris und Berlin, war das Bildnis ‚nach antiker Art‘ letztlich nur ein Modus unter mehreren, zu denen eben auch die zeitgenössische Kleidung gehörte. Und so musste Canovas Büste Franz’ I. in Wien letztlich nur wie eine künstlerisch überlegene Neuauflage von Zauners 1796 geschaffener Büste wirken, die den Kaiser bereits in der gleichen Montur mit Brustpanzer und Chlamys wiedergegeben hatte⁶⁷.

In diesen Jahren um 1805 pflegte Canova nicht nur ein intensives Verhältnis zum österreichischen Hof, sondern auch zu alten Bekannten aus der Kaiserstadt, weshalb die Enthüllung des *Christinenmonuments* 1805 sowohl ein gesellschaftliches Ereignis und ein weiterer Triumph für ihn war als auch Ausgangspunkt für ein weiteres Werk. Denn im August des Jahres lernte Moritz von Liechtenstein am *Christinenmonument* Leopoldine von Esterházy kennen und beide trafen mit Canova zusammen, der Moritz bereits von dessen Kavaliertour nach Rom kannte⁶⁸. Der Bildhauer sah sich die Zeichnungen

⁶³ Ebd.

⁶⁴ JOHNS, Canova 136.

⁶⁵ Jutta von SIMSON, Wie man die Helden anzog. Ein Beitrag zum „Kostümstreit“ im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43 (1989) 47–63; Andreas BEYER, Das Blücher-Denkmal in Rostock. Johann Wolfgang Goethe und Johann Gottfried Schadow debattieren die Einkleidung eines deutschen Helden, in: Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. GAEHTGENS zum 60. Geburtstag, II: Kunst der Nationen, hrsg. von Uwe FLECKNER–Martin SCHIEDER–Michael F. ZIMMERMANN (Köln 2000) 70–86.

⁶⁶ Dazu JOHNS, Canova 94–110; MYSSOK, Erneuerung 217–223.

⁶⁷ Hermann BURG, Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich (Wien 1915) 82f.

⁶⁸ KRASA-FLORIAN 99; Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, „Le désir d’avoir la nature en marbre“. Die Sitzstatue der Prinzessin Leopoldine Esterházy-Liechtenstein von Antonio Ca-



Abb. 4: Antonio Canova, Sitzstatue der Leopoldine Esterházy; Eisenstadt, Schloss Esterházy, Leopoldinentempel
Archiv des Autors

Leopoldines an und lobte diese sehr⁶⁹, wie er offenbar ebenso auch von der Anmut der Fürstin eingenommen war, die ihn noch 1821 in einem Brief an seine damaligen Worte *principessa, carina, bellina, bonina* erinnern sollte, die

nova und das Frauenbild der Frühromantik, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 50 (1997) 255–295, hier 262.

⁶⁹ SCHEMPER-SPARHOLZ, Die Sitzstatue 262.

sie ihn noch einmal sagen hören wollte⁷⁰. Auch wenn Moritz von Liechtenstein und Leopoldine Esterházy bereits am 13. April des Folgejahres heirateten⁷¹, war doch in letzter Instanz ihr Vater, Fürst Nikolaus II. Esterházy, Auftraggeber ihrer Sitzstatue (**Abb. 4**) und wie wir durch dessen Korrespondenz mit dem Bildhauer erfahren⁷², stellte sich Esterházy etwas ganz anderes vor als Canovas züchtige Figur in antikisierender Kleidung – selbst wenn es sich dabei um das Bildnis seiner Tochter handelte⁷³. Denn wenn es um Skulpturen ging, bevorzugte der Fürst eindeutig nackte Venusstatuen⁷⁴.

Die lang verzögerte Entstehung der Skulptur bis 1815 und ihre nochmals spätere Aufstellung 1820 im eigens dafür konstruierten Tempel, dem Leopoldinentempel im Esterházy-Garten in Eisenstadt⁷⁵, haben es verhindert, dass die Figur deutlicher in ihrer Spezifität im Kontext von Canovas weiblichen Sitzstatuen wahrgenommen worden wäre⁷⁶. Unter diesen ist sicherlich diejenige von Napoleons Mutter, Letizia Ramolino Bonaparte, die früheste und prägende, auch wenn sie nur ein Jahr vor derjenigen Leopoldines begonnen wurde⁷⁷. Mit ihr relativiert sich jedoch der angesichts der männlichen Portraitstatuen so hitzig geführte Streit um den Darstellungsmodus, denn trotz aller Antikennähe und einer geradezu kopistischen Anlehnung an die kapitolinischen *Agrippina* überschneiden sich in diesem Fall Zeitmode und antikisierendes Gewand⁷⁸, sodass hier prinzipiell schwer unterscheidbar war, ob die Dargestellte in der aktuellen antikisierenden Mode gezeigt war oder die Kleidung künstlerisch eine besondere Antikennähe aussagen wollte. Im Falle der Sitzstatue Leopoldines ist dies letztlich sogar noch weiter getrieben. Vor dem Hintergrund des *Christinenmonuments* ist jedoch konzeptionell weitaus bemerkenswerter, dass beide Sitzfiguren auf eine allegorische Überhöhung verzichten und Leopoldi-

⁷⁰ Ebd. 263.

⁷¹ Ebd. 262.

⁷² Ebd. 258 u. 264.

⁷³ Ebd. 260.

⁷⁴ Ebd. 260 u. 265. Zur Sammlung s. DIES., Die Skulpturensammlung des Fürsten Nikolaus II. Esterházy, in: Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy, hrsg. von Gerda MRAZ-Géza GALAVICS (Wien-Köln-Weimar 1999) 295–344; DIES., Nikolaus II. Esterházy, in: VII Settimana di Studi Canoviani, hrsg. von Giuliana ERICANI–Fernando MAZZOCCA (Bassano del Grappa 2009) 131–143; Stefan KÖRNER, Nikolaus II. Esterházy und die Kunst. Biografie eines manischen Sammlers (Wien-Köln-Weimar 2013) 269–290.

⁷⁵ SCHEMPER-SPARHOLZ, Die Sitzstatue 266–268.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Christopher M. S. JOHNS, Subversion through historical association. Canova's Madame Mère and the politics of Napoleonic portraiture, in: Word & Image 13 (1997) 43–57; DERS., Canova 112–115; MYSSOK, Master and Servant.

⁷⁸ Zur Frage des Vorbilds s. JOHNS, Subversion und DERS., Canova 112–115 mit einer Subversionstheorie.



Abb. 5: Antonio Canova, Polyhymnia; Wien, Hofburg
Archiv des Autors

nes Figur ihre Sinnggebung überdies durch einen persönlichen, biographischen Aspekt erfährt, indem Canova sie innehaltend beim Zeichnen einer Landschaft darstellte. Selbst wenn diese geradezu genrehaft scheinende Auffassung letztlich auf das Selbstportrait von Canovas Freundin Angelika Kauffmann in den

Uffizien und mit diesem auf allegorische Darstellungen des Disegno zurückgeht, wie Ingeborg Schemper-Sparholz in ihrem verdienstvollen Aufsatz zu der Skulptur hervorgehoben hat⁷⁹, ist hier dennoch der Schritt in eine neue Richtung der Skulptur getan, auch wenn sich die Wirklichkeitsnähe noch in der Gestalt der antiken Muse Clio tarnt.

Dies hebt die Figur in meinen Augen auch grundlegend von den weiteren weiblichen Sitzstatuen Canovas ab, mit denen er regelrecht ein eigenes ‚Format‘ erfand, welches nicht nur eine Art Serienfertigung gestattete, sondern auch eine ikonographische Neutralisierung, die für einen Bildhauer in politisch bewegten Zeiten besonders notwendig war. Der einschlägige Fall manifestiert sich erneut mit einer Wiener Skulptur, die *Polyhymnia* (**Abb. 5**) in der Hofburg.

Ursprünglich entstand die Skulptur im Auftrag Elisa Baciocchi Bonapartes, Napoleons Schwester auf dem Thron der Toskana, die Canova 1809 mit ihrer Portraitstatue beauftragte⁸⁰. Im Unterschied zur Statue Leopoldines sollte die Figur von Anfang an erneut ein Rollenportrait wie die Statue ihres Bruders werden und sie mythologisch überhöht als Concordia, als Personifikation der Eintracht zeigen. Nach Canovas wenig späterem Besuch 1810 in Paris war dies jedoch die Gestalt, in der er Napoleons junge Braut, Erzherzogin Marie Luise, darstellen sollte, sodass er sich auf dem Rückweg von Paris mit Elisa in Florenz darauf einigte, sie nun als Muse Polyhymnia zu überformen und ihr Portrait zunächst in einer Portraitbüste modellierte⁸¹. 1816, ein Jahr nach Napoleons Sturz, war Elisa allerdings nicht mehr in der Lage, die mittlerweile mit ihren Gesichtszügen vollendete Statue zu bezahlen⁸², weshalb Canova nicht einfach daran ging, ihre Gesichtszüge stärker zu idealisieren, wie geschrieben worden ist⁸³, vielmehr arbeitete er das gesamte Haupt nun nach dem Modell eines seiner neuartigen Idealhäupter aus⁸⁴. Diese Skulptur wurde dann 1817 zur Hauptgabe des von Canovas Freund Leopoldo Cicognara, dem Direktor der venezianischen Akademie, organisierten „omaggio delle provincie venete“,

⁷⁹ SCHEMPER-SPARHOLZ, Die Sitzstatue 279. Zu dem Bild Angelika Kauffmanns vgl. BAUMGÄRTEL, Verrückt nach Angelika Kauffmann 56, Kat. Nr. 9.

⁸⁰ Giuseppe PAVANELLO, L'opera completa del Canova (Milano 1976) 124, Nr. 268; Peter PARENZAN, in: ANDROSOV–GUDERZO–PAVANELLO 376; Maria Anna FLECKEN, Elisa Bonaparte Baciocchi: Herrscherin, Mäzenin und Muse im Zeitalter Napoleons (Norderstedt 2018) 27–35.

⁸¹ PAVANELLO, L'opera completa del Canova 124, Nr. 268; Hugh HONOUR, Canova e la storia di due Veneri, in: Palazzo Pitti. La reggia rivelata, Ausst.-Kat. Florenz 2003, hrsg. von Gabriella CAPECCHI–Amelio FARA–Detlef HEIKAMP (Firenze 2003) 202.

⁸² PAVANELLO, L'opera completa del Canova 124, Nr. 268.

⁸³ Ebd. und PARENZAN 376.

⁸⁴ MYSSOK, Master and Servant.



Abb. 6: Antonio Canova, Theseus und Kentaur; Wien, Kunsthistorisches Museum
Archiv des Autors

dem venezianischen Tribut an Kaiser Franz I. anlässlich seiner Hochzeit mit Karoline Auguste von Bayern⁸⁵.

Solche Neukontextualisierungen wurden in dieser Umbruchszeit zur Realität künstlerischen Schaffens und Canovas Œuvre zeigt, wie der Bildhauer als Vertreter einer Kunst, die traditionell auf Beständigkeit angewiesen war, hierauf reagierte und Strategien entwickelte, um sich von einer limitierten und politisch eindeutig verorteten Auftraggeberschaft unabhängig zu machen⁸⁶. Dies betrifft auch sein letztes Wiener Werk, das in seiner mehrfachen Neukontextualisierung eine, wenn man dies einmal so nennen will, kunsthistorisch besonders interessante ‚Migrationsgeschichte‘ besitzt.

⁸⁵ PARENZAN 376; Roberto DE FEO, *L'omaggio delle provincie venete alla maestà di Carolina Augusta imperatrice d'Austria. Un glorioso capitolo dell'arte e della storia veneziana*, in: Canova, Hayez, Cicognara. *L'ultima gloria di Venezia*, Ausst.-Kat. Venezia 2017, hrsg. von Fernando MAZZOCCA–Paola MARINI–Roberto DE FEO (Venezia–Milano 2017) 38–69.

⁸⁶ Ansätze zu dieser Fragestellung bei JOHNS, Canova 6f. u. passim; dann Johannes MYSOK, *Modern sculpture in the making. Antonio Canova and plaster casts*, in: *Plaster casts*, hrsg. von Rune FREDERIKSEN–Eckart MARCHAND (Berlin–Boston 2010) 269–288, hier 285–287; und jetzt DERS., *Master and Servant*.

Denn wie im Falle der *Polyhymnia* war auch die Bestimmung der *Theseus und Kentaur*-Gruppe (Abb. 6) ursprünglich eine gänzlich andere gewesen⁸⁷. Erneut war die Gruppe für das ‚andere Lager‘ konzipiert worden, als sich der republikanisch gesinnte Mailänder Freund Canovas, der spätere Direktor der Brera-Akademie, Giuseppe Bossi, das Werk 1804 als ein Platzmonument des megalomanen Mailänder Foro-Bonaparte wünschte und er sich mit dem befreundeten Bildhauer einigte⁸⁸. Dieser arbeitete daraufhin fieberhaft an dem Werk und konnte dessen großes Modell bereits 1806 der römischen Öffentlichkeit präsentieren⁸⁹. Dann kam die Ausführung jedoch zum Stillstand, da sich offenbar das Projekt zu einer Bronzefassung seines *Napoleon als Mars* für den gleichen Bestimmungsort in Mailand ab 1807 dazwischenschob und Canova sich erstaunlicherweise an Zauner in Wien wandte, dessen Reitermonument Josephs II. er 1805 bewundert hatte, um von dem befreundeten Bildhauer Expertise im Bronzeguss derartiger Monumente zu erhalten⁹⁰.

Obwohl der Marmor der *Theseus und Kentaur*-Gruppe wohl schon 1810 in Canovas Atelier bossiert worden war⁹¹, dauerte es noch bis 1817, als der Bildhauer die Arbeit an der Gruppe ernsthaft fortsetzte – zu diesem Zeitpunkt noch ohne einen Käufer⁹². Allerdings gab es für Canovas programmatischen Entschluss dieses Jahres, aus der Skulptur sein Hauptwerk werden zu lassen, einen Anlass, eine künstlerische Zäsur in seinem Leben, aber auch in der europäischen Kunstgeschichte, und dies war die Konfrontation mit den *Elgin-Marbles*, den Skulpturen des Parthenon 1815 in London, von denen er seinem französischen Freund Quatremère de Quincy voller Begeisterung berichtet, diese seien *Vera carne* – wahres Fleisch⁹³. Die erstmalige Konfrontation mit den quellenmäßig belegten Originalen des Phidias und damit mit den ersten authentischen Werken eines griechischen Künstlers von ihrem Ursprungsort überhaupt war für den gesamteuropäischen Philhellenismus ein Schock, denn nun stand man mit einem Mal vor den nur aus der antiken Literatur oder aus den Schwärmereien Winckelmanns bekannten Werken⁹⁴. Für Canova waren die *Elgin-Marbles* und

⁸⁷ Ausführlich Johannes MYSSOK, Canovas „Theseus“. Ein kolossales Missverständnis, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 11 (2009) 168–185.

⁸⁸ MYSSOK, Erneuerung 197–202; DERS., Canovas „Theseus“ 171.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ CANOVA 429, Anm. 54; auch Johannes MYSSOK, Der vertauschte Reiter. Zum Standbild Napoleons für Neapel und seinem Schicksal, in: *Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*, hrsg. von Joachim POESCHKE–Thomas WEIGEL–Britta KUSCH-ARNHOLD (Münster 2008) 293–324, hier 306.

⁹¹ PAVANELLO, *L'opera completa del Canova* 113, Nr. 174.

⁹² MYSSOK, Canovas „Theseus“ 171.

⁹³ Ebd. 182.

⁹⁴ Massimiliano PAVAN, *Gli Elgin Marbles e il recupero dell'ellenico*, in: *Arte Neoclassica [Kongressakten 1957] (Venezia–Roma 1964)* 159–210; DERS., Antonio Canova e la di-

die vorgeblich durch sie ‚bewiesene‘ naturalistische Komponente von Phidias’ Marmorreliefs eine Bestätigung seiner lebenslang verfolgten künstlerischen Überzeugungen, weshalb er in ihnen die Korrekturinstanz der vielfach kritisierten Oberflächengestalt seiner Werke erkennen wollte, von der er behauptete, dass diese identisch mit derjenigen der antiken Marmororiginale sei⁹⁵. Es ergab sich dadurch für ihn eine regelrechte Objektivierung seines Schaffens durch die Antike selbst.

Für Canova, der längst unempfänglich für Kritik war und eifrig daran arbeitete, aus dem Klassizismus ein System dafür werden zu lassen, wie man ‚richtig‘ Kunst schaffen könne⁹⁶, bestätigte sich damit zugleich auch die ‚Richtigkeit‘ seiner *Theseus und Kentaur*-Gruppe, die er ja bekanntlich auf Grundlage einer der Metopen des Parthenon konzipiert hatte, welche er aus Steward und Revetts Stichwerk kannte⁹⁷. Als Franz I. dann auf seiner Hochzeitsreise im April 1819 Canovas Atelier in Rom besuchte, war das Werk nahezu vollendet und faszinierte den Kaiser derart, dass er es unmittelbar für Wien erwarb⁹⁸.

Für Canova ergab sich dadurch die Gelegenheit, seinen Geltungsanspruch als Erneuerer der Antike öffentlichkeitswirksam und quasi unwiderlegbar zu demonstrieren – wenn es denn überhaupt einer derartigen Demonstration bedurft hätte. Parallel zu den eigenen Planungen zum pseudantiken *Tempio* in Possagno, der das Zentrum seines Künstlerkultes an seinem Geburtsort werden sollte⁹⁹, plante sein Protegée Pietro Nobile von 1819 bis 1823 das Wiener *Theseion* als Aufstellungsort von Canovas Gruppe – ausgerechnet Nobile, der 1803 noch als römischer Stipendiat das Tempelchen zur Aufstellung des *Christinengrabmals* entworfen hatte¹⁰⁰.

Wie Canovas *Tempio* ist auch das Wiener *Theseion* eine adaptierte Architekturkopie – in diesem Fall nach dem Athener *Hephaisteion*, das seinerzeit jedoch als Theseustempel galt¹⁰¹. Die Aufstellung in diesem Bau behauptet damit in einer konstruierten, vorgeblich evidenzbasierten Weise eine inhaltliche Identität zwischen Architektur und Skulptur, da Canovas *Theseus*-Gruppe da-

scussione sugli „Elgin Marbles“, in: Rivista dell’Istituto nazionale d’archeologia e storia dell’arte 21/22 (1974/75) 219–344.

⁹⁵ MYSSOK, Canovas „Theseus“ 182; hierzu jetzt Sarah E. BETZER, Canova, 1816: marble, plaster, surface, in: The sculpture journal 28 (2019) 315–330.

⁹⁶ MYSSOK, Canovas „Theseus“ 178 u. 182.

⁹⁷ Ebd. 178f.

⁹⁸ Ebd. 182.

⁹⁹ Heinfried WISCHERMANN, Canovas Pantheon. Überlegungen zum Tempio Canoviano von Possagno, in: Architectura 10 (1980) 134–163; Johannes MYSSOK, The Gipsoteca of Possagno. From artist’s studio to museum, in: Sculpture and the museum, hrsg. von Christopher R. MARSHALL (Farnham 2011) 15–37.

¹⁰⁰ KRASA-FLORIAN 84.

¹⁰¹ MYSSOK, Canovas „Theseus“ 183.

durch kurzerhand zum Kultbild des modernen Theseustempels erklärt wurde¹⁰². Doch ein Kultbild wovon? Durch die Neukontextualisierung wurde nicht nur aus der anfänglich für eine freie Aufstellung auf dem gewaltigen Mailänder Platz und deshalb rundansichtig ausgearbeiteten Gruppe eine weitgehend auf eine frontale, fast reliefartig reduzierte Ansicht festgelegte Skulptur, sondern weitaus tiefgreifender wurde der ursprüngliche Sinn der Gruppe neutralisiert: Denn in Wien sollte sich niemand mehr daran erinnern, dass der unverhohlenen brutale Theseus in Mailand nur eine mythologische Überhöhung Napoleons war, der die ‚primitiven‘ europäischen Völker in der Gestalt des Kentauren niederwirft und ihnen so die aufgeklärte französische Kultur ‚beibringt‘¹⁰³. Dieses diskutable Erziehungskonzept hatte sich spätestens seit 1815 erledigt, weshalb das *Theseion* im Volksgarten abseits aller möglichen Vereinnahmungen der Skulptur im Sinne einer „Interpretatio austriaca“ als Siegesmal über Napoleon vor allem durch seine Lokalisierung am Ort der größten städtischen Wunde aus den vorangegangenen Kriegen eine eindeutige Aussage trifft¹⁰⁴. Der Sinngehalt der Skulptur wurde jedoch vor allem dadurch neutralisiert, dass sie nurmehr als Kunstwerk inszeniert wurde – ein Prozess, der dann durch ihre Neukontextualisierung 1890 im Treppenhaus des kunsthistorischen Museums seinen scheinbar folgerichtigen Abschluss fand¹⁰⁵.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ MYSSOK, Erneuerung 287; DERS., Canovas „Theseus“ 176f.

¹⁰⁴ Ingeborg SCHEMPER-SPARHOLZ, Canova und Thorvaldsen als Leitfiguren für Bildhauer und Sammler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich V: Das 19. Jahrhundert, hrsg. von Gerbert FRODL (München u. a. 2002) 447–450, hier 448.

¹⁰⁵ Ebd. 450.