

DEL TEMPIO
ERETTO
IN POSSAGNO
DA
ANTONIO CANOVA

ESPOSIZIONE
DI
MELCHIOR MISSIRINI



VENEZIA
PIRESSO GI. SEPIE ANTONELLI
CALLE FERRERIA 1000
MCCCXXXIII

*1. Possagno. Tempio Canoviano,
Titelblatt Missirini 1833*

Heinfried Wischermann

Canovas Pantheon – Überlegungen zum Tempio Canoviano von Possagno

Erik Forssman zum 65. Geburtstag

Nördlich von Asolo in der italienischen Provinz Treviso liegt die kleine Ortschaft Possagno. Das ohne erkennbare Ordnung gewachsene Städtchen an den Südhängen des Monte Fenera wäre für den Architekturhistoriker ohne Interesse, würde es nicht von einem Kuppelbau überragt (Abb. 1/2),

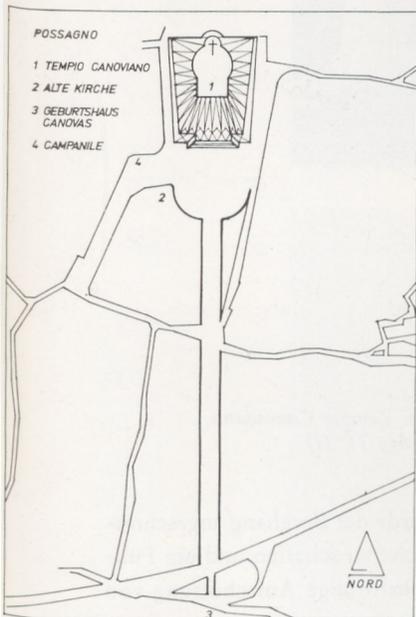
der sich dem von Süden Nahenden auf große Entfernung hin als leuchtendes Marmorgebilde darbietet.

Das in demonstrativer, gebärdenhafter Isoliertheit von seiner Umgebung aus Wiesen und Weinbergen abgesetzte und aus ihr herausgehobene Bauwerk hat

2. Possagno. Tempio Canoviano,
Ansicht von Süden



3. Possagno. Lageplan



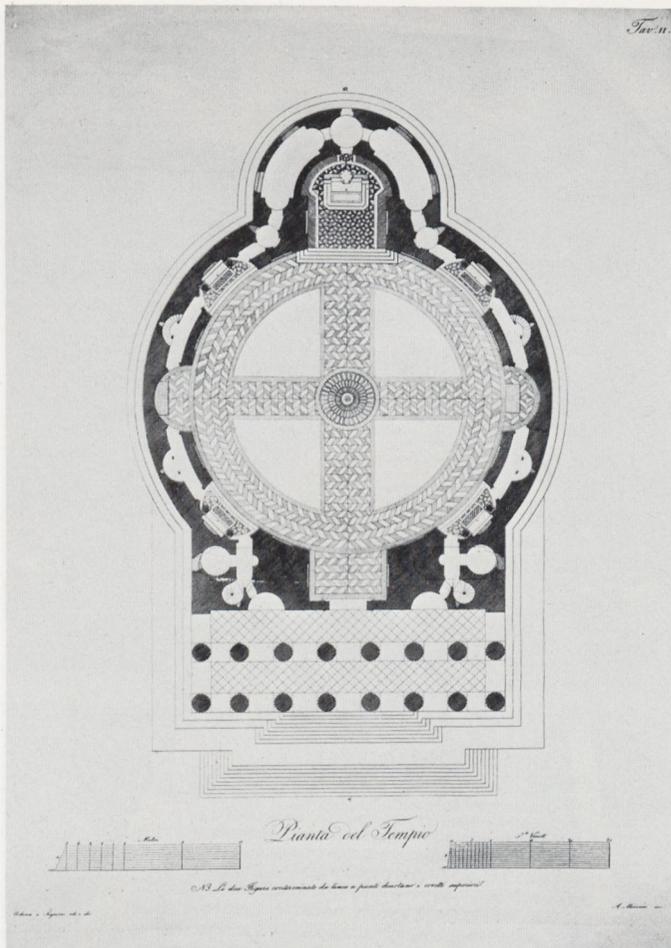
bislang kaum Beachtung gefunden¹, obwohl der Name des Antonio Canova, des bekanntesten Bildhauers des italienischen Klassizismus, mit ihm verbunden ist.

¹ Die Architekturgeschichte hat bislang vom Tempio Canoviano kaum Notiz genommen. Obwohl der Bau durch zeitgenössische illustrierte Beschreibungen hervorragend dokumentiert ist, ist in den Handbüchern über die Architektur der Neuzeit weder ein Grundriß noch ein Schnitt zu finden.

Wichtig sind folgende Beschreibungen aus dem

Das Gebäude ist eine Kirche, eine der Hl. Dreifaltigkeit geweihte Rundkirche mit einer Tempelfront. Über einen asphaltierten Weg mit starkem Anstieg, der rechtwinklig von der Durchgangsstraße der

19. Jh.: Giambattista Bassi, *Il Tempio di Antonio Canova e la villa di Possagno*, Udine 1823; Melchior Missirini, *Della vita di Antonio Canova libri quattro*, Prato 1824, 429–434; Vincenzo Bianchi, *Il sacro Tempio di Possagno*, Mailand 1824; Anonymus, *Il Tempio di Antonio Canova in Possagno*, Bologna 1826; Melchior Missirini, *Del Tempio eretto in Possagno da*



4. Possagno. Tempio Canoviano,
(Missirini 1833 Tf. II)

Ortschaft abzweigt (Abb. 3), erreicht der Besucher einen Vorplatz, der sich zum Halbkreis weitet. Die Kirche steht nicht auf gewachsenem Untergrund.

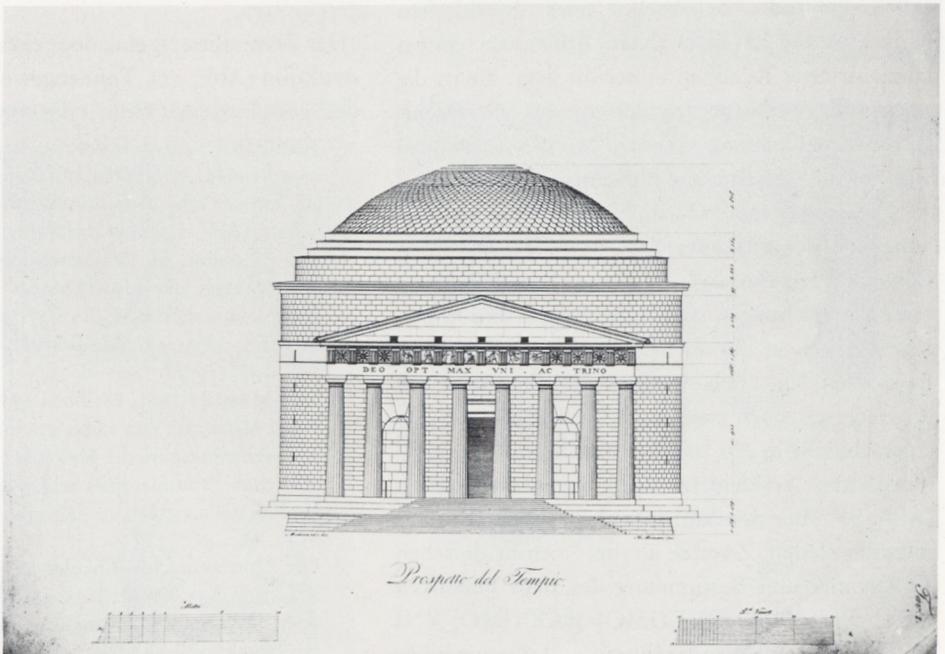
Antonio Canova, Venezia 1833 (es erschienen zwei Ausgaben dieses Buches: eine in 8° ohne Tafeln, nach der ich zitiere, und eine zweite in Fol. mit 14 Tafeln und identischem Text.); Leopoldo Cicognara, *Del Tempio eretto in Possagno da A. C. Esposizione*, um 1833 (Exemplar in Bassano, Bibl. Civ.); Henry Moses, *The Works of A. C.*, III, London 1849, Tf. vor S. 13; Antonio Nani, *Il Tempio Canoviano Illustrato*, Treviso 1863. Vgl. auch: G. B. Malucelli, *Il Tempio eretto in Possagno da A. C.*, Bassano 1894; Elena Bassi, *La Gipsoteca di Possagno*, Venedig 1957, 268–281. Weitere Lit. bei: Luigi Coletti, *La fortuna del Canova*, in: *Bolletino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte in Roma I* (Fasc. IV/VI) 1927, 57–60; ders., *Mostra Canoviana*, Treviso 1957,

Hinter ihrer Apsis wurde der Berghang angeschnitten, um eine Standfläche zu schaffen und um Füllmaterial für eine trapezförmige Aufschüttung von

131 ff.; Hugh Honour, in: *Kat. THE AGE OF NEOCLASSICISM*, London 1972, Nr. 1037. Nicht zugänglich war: G. Lucolli, *Descrizione del Tempio ideato dal Marchese Canova*, Venedig 1821.

Zahlreiche Bemerkungen in zeitgenössischen Reiseberichten beweisen, daß das Gebäude schon während der Entstehung eine Sehenswürdigkeit war. Vgl. u. a. Domenico Vittorelli, *Viaggio o guida di Bassano, Possagno ed Oliero*, Bassano 1833, 63 ff.; Ottone Brentari, *Guida Storico Alpina di Bassano ...*, Bassano 1885, 246 ff.

Besonders zu danken habe ich: Prof. Elena Bassi (Venedig), Mons. Mario Stocco (Treviso) und Cons. Settimo Manera (Possagno).



5. Possagno. Tempio Canoviano, Südfront

6. Possagno. Tempio Canoviano, Fassade (Missirini Tf. I)

etwa 100 auf 65–75 m zu gewinnen, die den Bau von Süden ansteigend untersockelt und hebt².

Diese Plattform, die man über eine Treppe ersteigt, ist mit Kieselsteinen in Dreiecksmustern belegt. Sie entzieht sich dem Blick des Emporsteigenden. Sie umschließt und verhüllt den gequaderten Sockel eines Säulenvorbaus, zu dem eine sich auf drei Interkolumnien verschmälernde Treppe emporführt.

Die Kirche besteht aus drei im Grundriß klar voneinander getrennten Teilen (Abb. 4): einer zwei Joche tiefen Vorhalle mit je acht dorischen Säulen in doppelter Reihe, einem außen und innen kreisrunden Raum mit Nischen in Haupt- und Diagonalachsen, einer außen überhalbkreisförmigen Hauptapsis im Norden, die einen Altarraum aus quadratischem Vorchor und halbrunder Nische umschließt.

Die achtsäulige Front der Vorhalle (Abb. 5/6) ist schmaler als der Rundbau, doch so breit, daß sie dem Ankommenden den zylindrischen Baukörper verdeckt. Dieser Vorbau ist die repräsentative, nach außen gewandte Schauseite eines griechischen Peripteros. Sie läßt nicht ahnen, daß ein nach innen konzentrierter Rundbau hinter ihr liegt. Sie ist die machtvolle Verkörperung dessen, was wir »architektonische Ordnung« nennen. Mit offenkundigem Sinn für die schlichte und klare Monumentalität der griechischen Tempel wurde hier die dorische Ordnung von der Euthynterie bis zur Sima mit ihren Löwenköpfen »kopierte«.

Die Abweichungen sind bezeichnend, lassen keinen Zweifel an der nichtantiken Entstehung des Bauwerks. Die sich verjüngende Freitreppe ist ungriechisch, auch unrömisch. Der Schnitt der Architravblöcke in Art von Keilsteinen, die von Marmorplatten verkleidete Ziegelbogenkonstruktion (Abb. 7)³ über den Säulen sind natürlich ebenfalls unantik. Jeden Zweifel an der nichtheidnischen Entstehung und Bestimmung des Baus beseitigen die Inschrift DEO OPT (IMO) MAX (IMO) VNI AC TRINO auf dem Architrav und die mit biblischen Szenen (Erschaffung der Welt, Erschaffung Adams, Brudermord, Opfer Abrahams, Verkündigung, Heimsuchung, Darbringung im Tempel) besetzten sieben mittleren Metopen der Front (Abb. 8/9)⁴.

Rechte Seite:

7. Possagno. Tempio Canoviano, Details der Fassade (Nani 1863)

8. Possagno. Tempio Canoviano, Metopen (Missirini Tf. XI)

9. Possagno. Tempio Canoviano, Metopen (Missirini Tf. XII)

10. Possagno. Tempio Canoviano, Details der Fassade (Missirini Tf. X)

Die aus massiven Trommeln gebauten Säulen (Abb. 10)⁵, die in Proportion, Schnitt, Einzelteilen wie perfekte Wiederholungen griechischer Vorbilder aussehen⁶, werden durch flachbogige Tonnen überbrückt. Sie verdecken die nackte, nicht durch eine Ordnung gegliederte Wand eines rechteckigen Blockes, den antenartig verstärkte Vorsprünge an den Kanten begrenzen. Dieser Block, der nicht über das Dach des Vorbaus emporsteigt, verklammert Vorhalle und Rotunde. In seine Wand sind ein hoher Mittelgang⁷ und zwei leere Statuennischen geschnitten.

Der Zentralbau ist eine doppelwandige Ziegelkonstruktion (Abb. 11). Tonnengewölbe verbinden auf drei verschiedenen Höhen die massive Außenschale

² Nördlich der Apsis ist der Anschnitt des Hanges noch zu erkennen. Nach dem Abfall der umliegenden Hügel müssen die Aufschüttungen gewaltig sein. Der Schnitt (Abb. 12) zeigt Erdbögen; vgl. Missirini 1833, 33 f., Tafelbd. Tf. IV. Anscheinend mußte der Bauplatz wegen des Untergrundes nachträglich leicht nach oben – zum Berg hin – verschoben werden, vgl. Missirini 1833, 27. Zur Beschreibung des Gebäudes vgl. dens. 55–78.

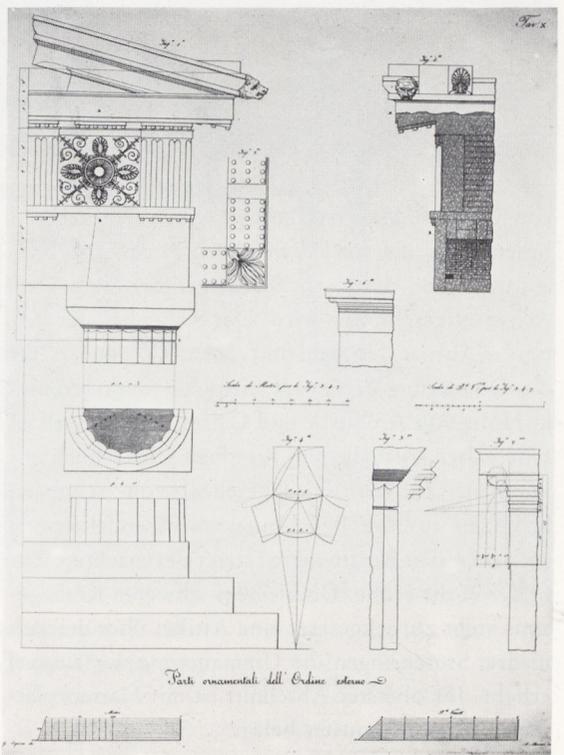
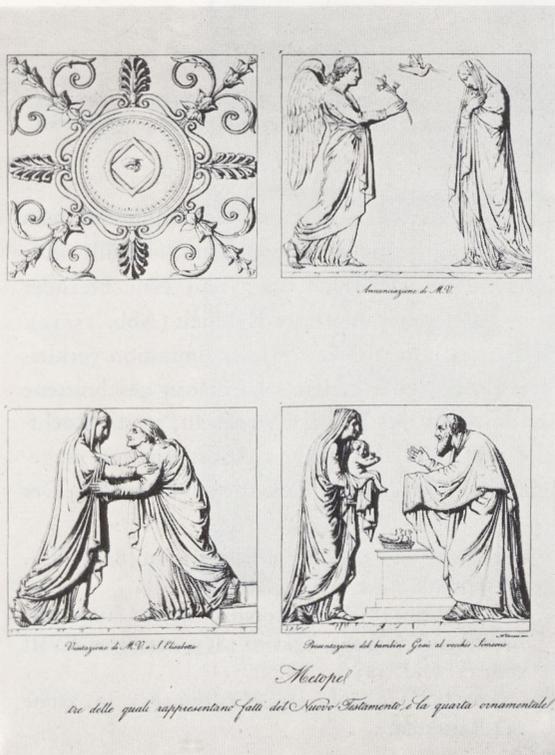
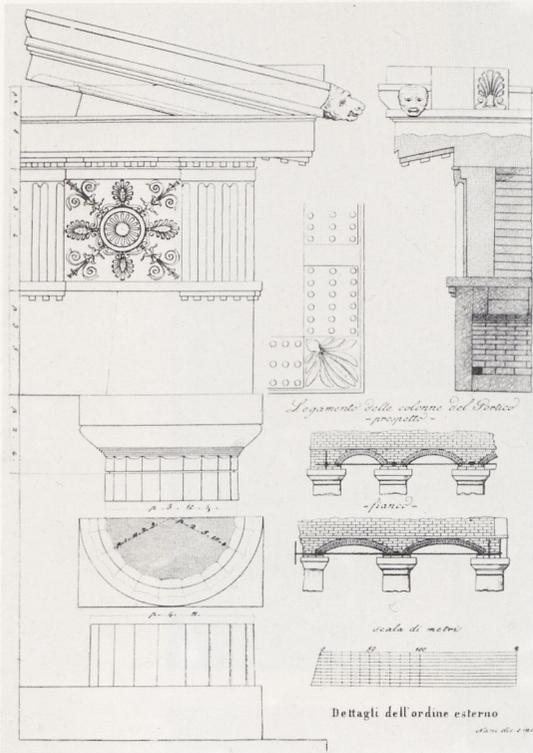
³ Vgl. Missirini 1833, 68; Nani 1863, Tf. vor 33.

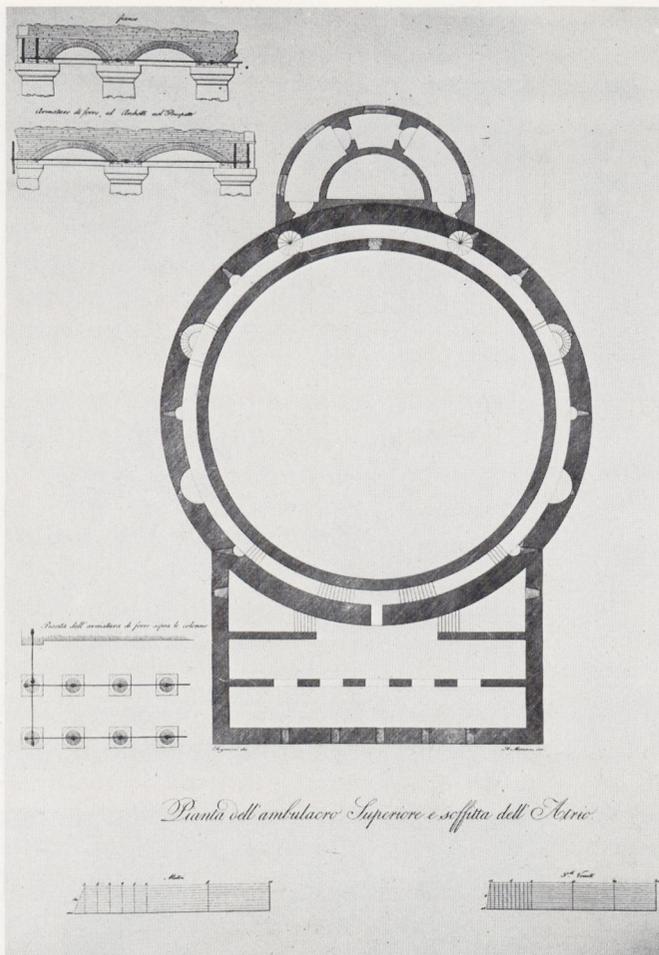
⁴ Nach Missirini (Vita 1824, 436 und 1833, 79–88) waren vierzehn figürliche Metopen geplant. Die nichtfigürlichen Frontmetopen zeigen »patere e triangoli, i simboli della vigilanza e dell' eternità«, so Nani 1863, 15.

⁵ Die Abmessungen der Säulen bei Nani 1863, 13; vgl. Missirini 1833, 60–62; Bassi 1823 bemerkt, die Säulen seien aus »pietra viva« aus einem drei Meilen entfernten Bruch.

⁶ Eine Überprüfung der Maße war nicht möglich. Nach den von Missirini und Nani angegebenen Maßen ist die Front keine genaue Kopie der Parthenon-Fassade.

⁷ Missirini 1833, 89–91; Nani 1863, 14. In den Nischen sollten – vielleicht – Statuen aufgestellt werden, vgl. Missirini 1833, 66.





11. Possagno. Tempio Canoviano, Grundriß auf Höhe des oberen Umgangs (Missirini Tf. III)

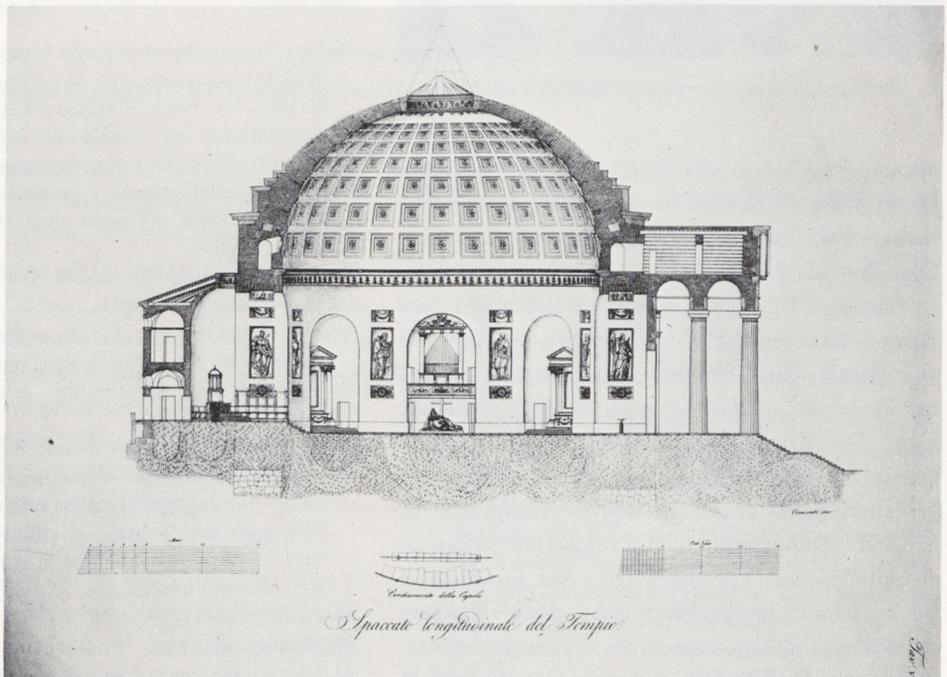
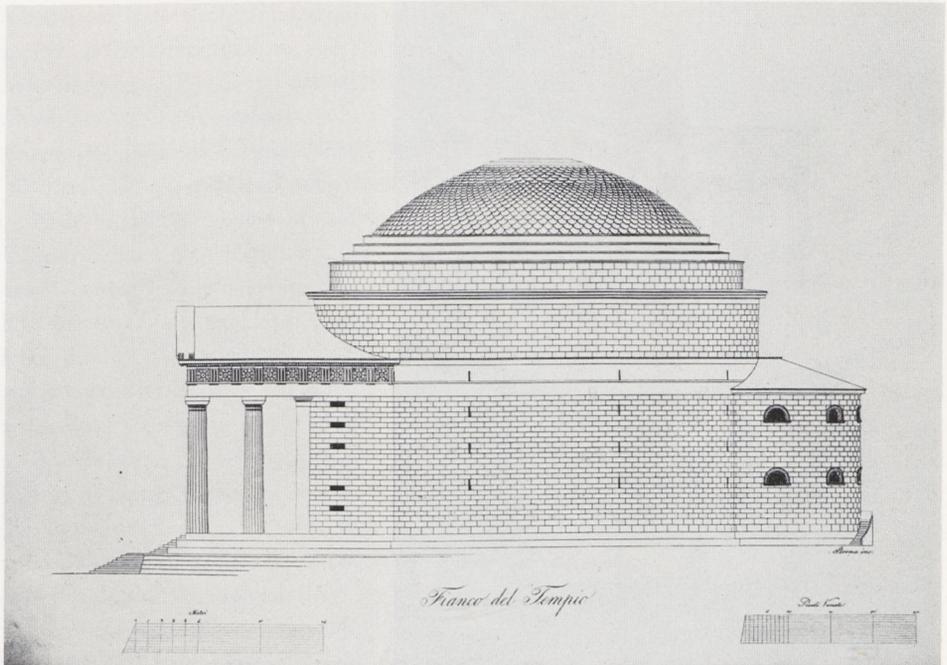
von gut 2 m Mauerstärke⁸ mit einer schwächeren Innenwand, die von Altarnischen in den Diagonalen und zwei altarlosen Nischen in der West-Ost-Achse aufgeschnitten wird. Der Außenbau der Rotunde (Abb. 12) ist kahl und nackt. Ritzputz ersetzt die Quaderung der Front. Schmale Gesimsbänder in Höhe von Architrav und Geison der Tempelfassade halten Vorhalle und Rundbau schwächlich zusammen. Fensterlos, abgesehen von schmalen Schlitzen für die Belichtung von Wendeltreppen zwischen den Ringmauern, steigt der mächtige Zylinder in die Höhe. Über einem schweren Kranzgesims steht zurückgesetzt eine Attika, über der sich in drei Stufenringen die Ummauerung der Kuppel erhebt. Ihr oberster Abschnitt ist mit Marmorplatten in Schuppenmuster belegt.

Der Zylinder, dessen innere Geschoßhöhen man an den Gesimsbändern ablesen kann, umhüllt einen Kuppelraum von nüchterner und ernüchternder Weite, von stimmungsloser Kahlheit (Abb. 13/14). Ein glattes, mit rötlicher Marmorimitation verkleidetes Erdgeschoß, in dem scharfkantig geschnittene Rundnischen mit Pfeilern wechseln, in die Rechtecke mit gräßlich gemalten Apostelfiguren eingetieft sind⁹, trägt eine kassettierte Kuppel¹⁰. Der

⁸ Die Mauer ist 12 piedi veneti = 4,17 m (Bassi 1823, XVII) stark.

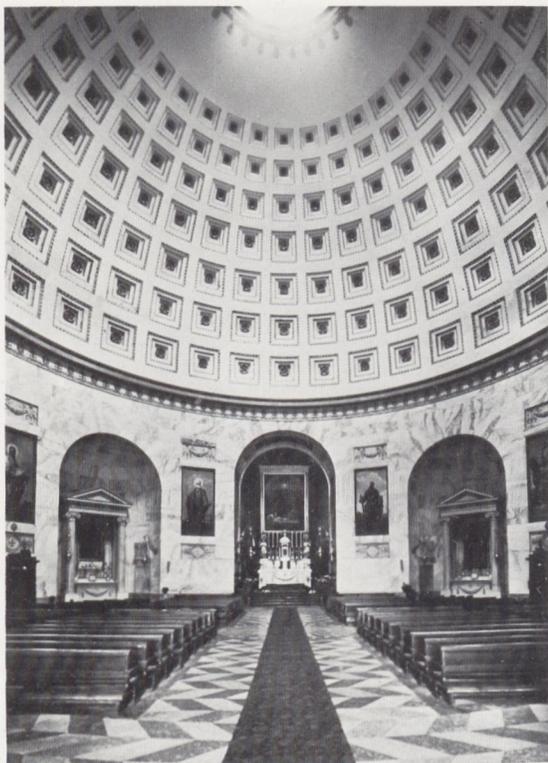
⁹ Vgl. Missirini 1833, 121; Lorenzo Crico, Lettere sulle Belle Arti Trivigiane, Treviso 1833, 212 (Brief XVIII vom 15. Okt. 1831).

¹⁰ Crico 1831, 213 zählte 280, Missirini 1833, 101 zählte 224 Kassetten.



12. Possagno. Tempio Canoviano, Ostseite (Missirini Tf. IV)

13. Possagno. Tempio Canoviano, Längsschnitt (Missirini Tf. V)



14. Possagno. Tempio Canoviano, Inneres nach Norden

durch ein Opaion im Kuppelscheitel belichtete Raum wirkt überhell, abstrakt erdacht und mathematisch berechnet. Er hat keine plastische Qualität. Die ihm eingeschriebene Kugel von 27,816 m Durchmesser¹¹, die Raumhöhe ist also gleich dem Raumdurchmesser, bleibt wirkungslos, da auf eine architektonische Gliederung verzichtet wurde, die das Tragende und das Getragene deutlich gesondert hätte. Der Ersatz eines halbsäulen- oder pilastergestützten Gebälks durch ein Gesims und einen gemalten Fries unter der oberen Halbkugel ist kärglich. Kuppelraum und Erdgeschoß stehen in spannungslosem Gleichgewicht. Auf Geldmangel oder erlahmende Begeisterung bei der Vollendung eines übergroß begonnenen Werkes deutet die Marmorierung der Wände hin, die nicht zu dem reinen Gold-Weiß-Ton der Rosetten¹² in der Kassettenkuppel passen will. In merkwürdigem Kontrast zur unarchitektonischen Gliederung des tragenden Zylinders stehen die Nebenaltäre (Abb. 15/16), deren

ionische Ädikularahmen – wie die Rosetten und der Fries am Kuppelfuß (Abb. 17) – ein Höchstmaß an archäologischer Genauigkeit vermuten lassen¹³.

Der Innenraum des Tempio Canoviano ist vom erhebenden »Stimmungsraum« zeitgleicher neugotischer Basiliken weit entfernt. Er hat die erkältende Kahlheit neugriechischer Säulen-Architrav-Bauten. Doch den Zeitgenossen konnte der Raum »gradevole e amoroso al sentimento«¹⁴ erscheinen. Ihre Augen, ihr Herz, ihr Verstand fühlten sich gleicherweise befriedigt. Das durch das Kuppelloch einfallende Licht weckte erstaunliche Gefühle (... una gran massa di luce ... viene a destarsi in cuore dolcissima ilarità)¹⁵, es gab dem Kuppelrund jenes von den Klassizisten gesuchte »mirabile temperamento di chiarezza, ... senza odiosi riflessi e senza gravi masse di ombre traverse«¹⁶.

Von der Ausstattung des Tempio sind in unserem Zusammenhang nur wenige Dinge nennenswert. Das Gemälde des Hochaltars (Abb. 18) ist eine eigenhändige Arbeit Canovas von 1799¹⁷. Der Künst-

¹¹ Der Durchmesser der Kugel beträgt nach Bassi (1823, XV) 80 piedi veneti; vgl. Missirini, Vita 1824, 97; Nani 1863, 12. Nach Missirini (1833, 108–112) war der Durchmesser der »regolatore« für das ganze Gebäude. Alle wichtigen Teilmaße hingen von ihm ab, woraus sich »quell'armonia e semplicità, che renda l'opera non pure bella, ma anche elegante per sè medesima« ergeben habe.

¹² Die Vergoldung ist ursprünglich, vgl. Crico 1831, 211; Cicognara um 1833, 9.

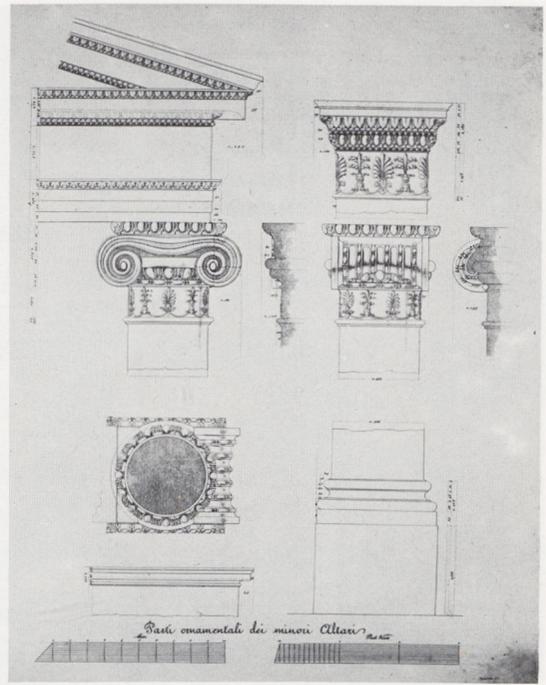
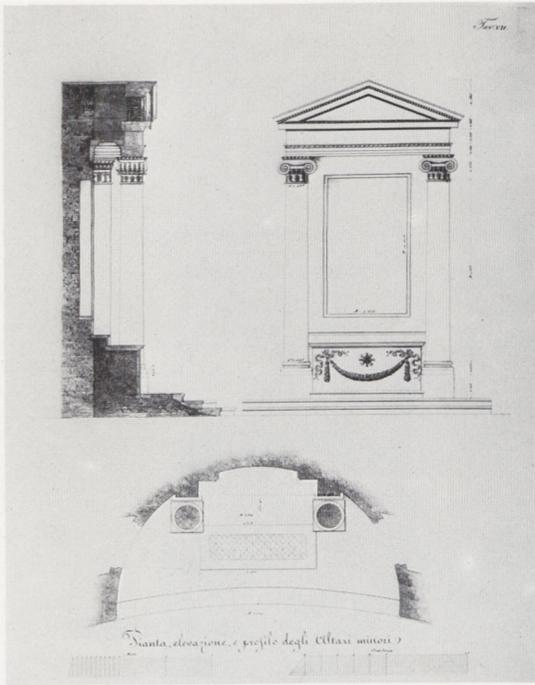
¹³ Vgl. Cicognara um 1833, 9: »a dir vero sembrano altrettante edicole joniche dell' aurea antichità«; vgl. Missirini 1833, 105–107; zu den Bildern der Nebenaltäre ders., 123–127.

¹⁴ Dem Außenbau wurde mehrfach (so von Crico 1831, 209: »... sta sublime e maestoso dominando tutta la valle ...«) das Modeattribut sublim zuerkannt. Zum Gebrauch des Wortes vgl.: Rudolf Zeitler, Begriff und Erlebnis des Sublimen in der Zeit um 1800, in: Klassizismus und Utopia, Stockholm 1954, 32 ff.

¹⁵ Crico 1831, 211.

¹⁶ Missirini 1833, 75.

¹⁷ Crico 1831, 213 ders. 1832, 197; Missirini 1833, 128 ff.; Elena Bassi, Canova, Bergamo-Mailand 1943, 23; Hans Ost, Ein Skizzenbuch Antonio Canovas 1796–1799, Tübingen 1970, 33 ff.; Giuseppe Pavanello, L'opera completa del Canova, Mailand 1976 (Classici dell'arte 85), Tf. LXIV.



15. Possagno. Tempio Canoviano, Nebenaltäre (Missirini Tf. VII)

16. Possagno. Tempio Canoviano, Rahmen der Nebenaltäre (Missirini Tf. VIII)

ler hat es für die Aufstellung am heutigen Ort 1821 überarbeitet¹⁸. Die Bronze­gruppe einer Pietà (Abb. 19) in der östlichen Mittelnische hat Bartolomeo Ferrari (1780–1844) im Auftrag von Giovanni Battista Sartori-Canova, dem Stiefbruder und Erben des Bildhauers, nach einem noch 1821 von Canova vollendeten Modell gegossen¹⁹. In der Westnische steht ein Sarkophag auf (Abb. 20/21) hohem Postament. Nach der Inschrift

IOH. B. EPISCOVVS. MVNDENSIS
ANT. CANOVAE
FRATRI. DVLCISSIMO. ET. SIBI
VIVENS. P.C.

hat ihn Sartori-Canova für seinen Stiefbruder und sich selbst aufstellen lassen²⁰. Auf dem Postament die Wappen der Brüder: links das Bischofswappen, Sartori-Canova war Titularbischof von Mindo in Kleinasien, rechts das mit den »emblemata di Orfeo e di Euridice«²¹ gefüllte Wappen des Künstlers, das dieser gewählt hatte, nachdem er im Januar 1816

von Pius VII. zum Marchese d'Ischia ernannt worden war. Die kolossalen Porträtbüsten der Stiefbrüder sind wie der Sarkophag selbst, der für den neapolitanischen Marchese Francesco Berio bestimmt war, nicht für die Nische geschaffen worden. Die rechte ist ein Selbstbildnis Canovas von 1812²², die linke ein Bildnis des Bischofs, das offenbar als

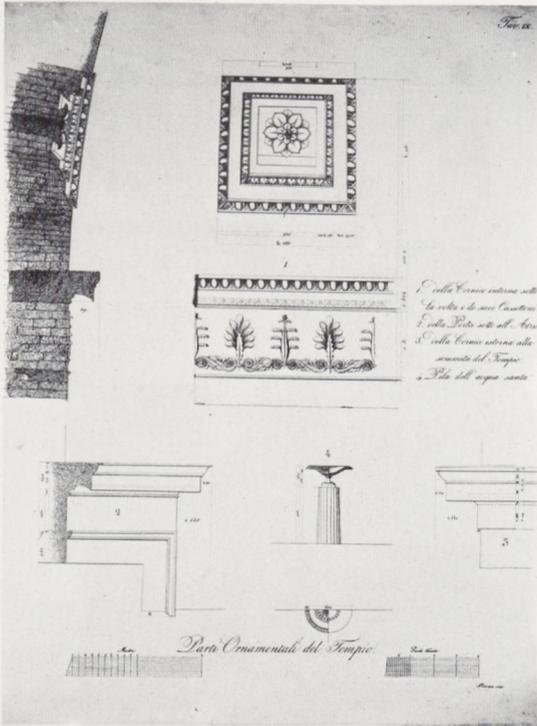
¹⁸ Zum Ausmaß der Überarbeitung vgl. einen Artikel in einer »veneta gazzetta«, aus dem Missirini (Vita 1824, 136/7) zitiert. Vgl. auch Antonio d'Este, *Memorie di Antonio Canova*, Florenz 1864, 272/3, 414/6.

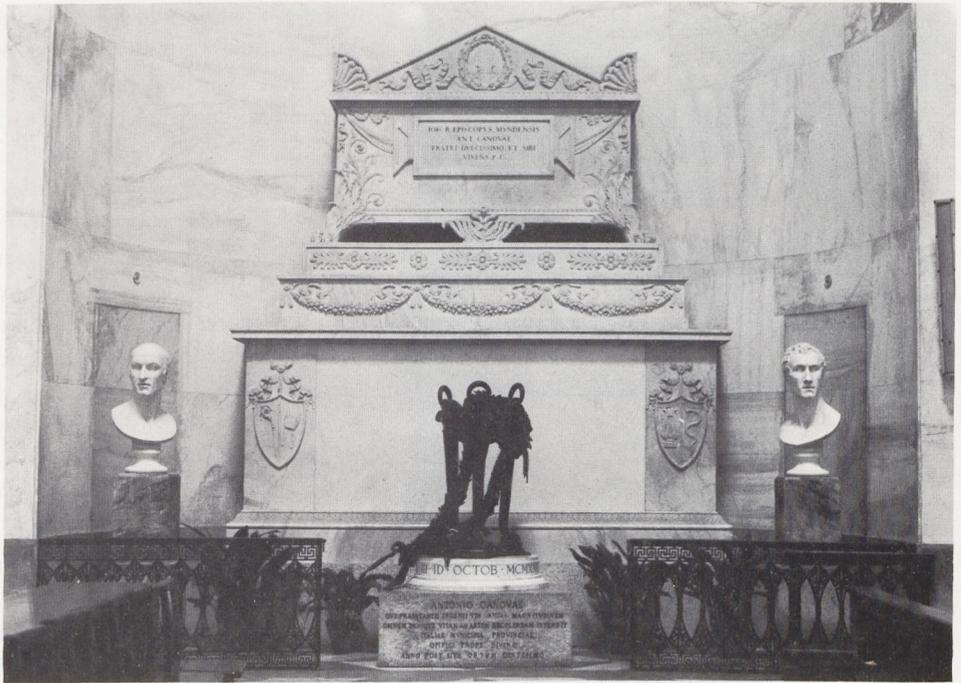
¹⁹ Vgl.: Leopoldo Cicognara, *Biografia di Antonio Canova*, Venedig 1823, 36; Missirini, *Vita* 1824, 435 ff.; Crico 1831, 215/6; ders. 1832 (Brief XXVI), 304; Vittorelli, *Viaggio* 1833, 74/5; Missirini 1833, 140 ff.; Este 1864, 274 ff.; Pavanello 1976, Nr. 349 ff.

²⁰ Missirini 1833, 157; Nani 1863, Abb. nach 24.

²¹ Pavanello 1976, Sp. 87.

²² Pavanello 1976, Nr. 241; Herrn Prof. Paul Zanker (München) und Herrn Prof. Klaus Fittschen (Göttingen) danke ich für Auskünfte über mögliche Vorbilder für Canovas Selbstdarstellung.





20. Possagno. Tempio Canoviano, Westnische mit Canovas Grab

Gegenstück von Cincinnato Baruzzi (1796–1878) gearbeitet worden ist²³. Beide Büsten waren wohl schon 1830 hier aufgestellt²⁴.

Halten wir schließlich einige *Merkmale* des Gebäudes fest, die für die Ermittlung seiner architekturgeschichtlichen Stellung und die dann folgende Interpretation wichtig sein könnten. Der Tempio Canoviano ist eine genordete, der Trinität geweihte Pfarrkirche. Er liegt erhöht als Zielpunkt einer langen Achse am Rande einer Ortschaft, liegt also nicht gerade dort, wo man den Versammlungsraum einer Gemeinde erwartet. Er ist eine Kombination aus einem dorischen Portikus und einem überkuppelten Zentralraum mit einer Hauptapsis.

Die *Lage* der Kirche im Ortsbild von Possagno und ihre Ausrichtung nach Norden finden eine einfache Erklärung. Der Bau ist auf das Geburtshaus Canovas (Abb. 3, Nr. 3) ausgerichtet: In einem bescheidenen Hause am Fuß der Zufahrt wurde der Bildhauer 1757 geboren²⁵. Hier verlebte er seine Kindheit, hier wuchs er nach dem frühen Tod des Vaters und der Wiederheirat der Mutter bei seinem

Großvater auf, bis er 1768 nach Venedig und dann nach Rom ging. Hierher kehrte er oft zurück.

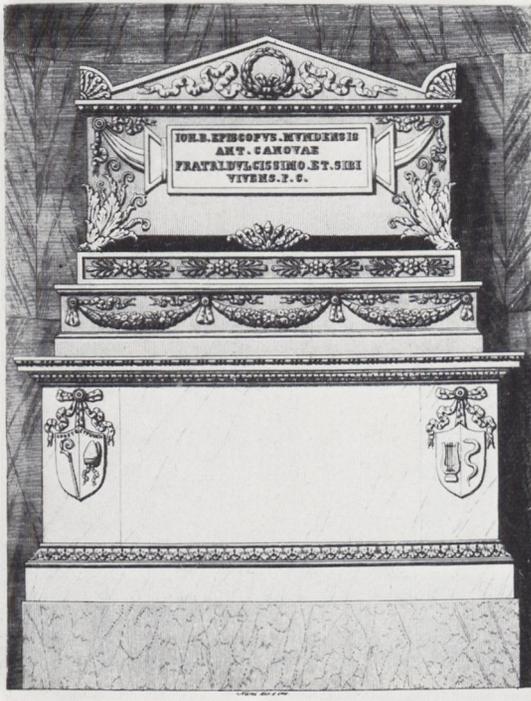
Im Jahre 1800 stiftete Canova die genannte »Deposizione della croce«, übrigens sein einziges Altarbild, der alten Pfarrkirche seines Geburtsortes.

²³ Vgl. Gérard Hubert, *La sculpture dans l'Italie Napoléonienne*, Paris 1964, 442 Anm. 3. Das Modell soll Canova selbst gemacht haben, so Missirini 1833, 155.

²⁴ Missirini 1833, 155/7.

²⁵ Zur Vita Canovas vgl. bes.: Giuseppe Falier, *Memorie per servire alla vita del Marchese Antonio Canova*, Venedig 1823; Cicognara 1823; Missirini, *Vita* 1824; Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages*, Paris 1834; Vittorio Malamani, *Canova*, Mailand o. J. (1911); Elena Bassi 1943.

Zur Lage des Bauwerks vgl. Missirini, der (1833, 26, 54) an die antike Sitte erinnert, Gebäude auf hochgelegene Punkte zu stellen. Daß Canova der Bezug auf sein Geburtshaus wichtig war, beweist Missirinis Angabe, der Besitzer des Grundstücks sei länger widerspenstig gewesen. Auch seine Notiz (54), »..Canova piantò la fabbrica in tale altezza, che prospetta alla lontananza di molte miglia«, gibt nur einen sekundären Grund für die Wahl des Baugeländes wieder.



21. Possagno. Tempio Canoviano, Sarkophag Canovas (Nani 1863)

Diese Kirche, die vermutlich mittelalterlichen Ursprungs war, lag südwestlich des Tempio im Garten des heutigen Pfarrhauses, wie ein Stich von 1823 (Abb. 22) erkennen läßt. Sie war dem hl. Teonisto (Theonestus) geweiht, einem frühchristlichen Märtyrerbischof²⁷. Der einschiffige Bau muß mit seinem südlich neben oder am Langhaus stehenden Glockenturm in schlechtem Zustand gewesen sein. Im Jahre 1804 äußerte Canova²⁸ die Absicht, sich an seiner Renovierung oder an einem Neubau zu beteiligen. Es muß damals ein Holzmodell angefertigt worden sein, das Emanuele Cicogna am 15. 10. 1812 in seinem Tagebuch erwähnt²⁹: »... il Canova anni fa aveva fornito il modello di una chiesetta da costruirsi a Possagno, sua patria. Architettura, pittura, scultura, era tutto di Canova.«

Eine Vorstellung von dieser Planung sollen zwei Zeichnungen Canovas überliefern, die Hans Ost kürzlich als Teil eines Skizzenbuchs veröffentlichte. Ost³⁰ bezeichnete die Skizzen (Abb. 23), die Cano-

va im wesentlichen um 1797/99 schuf, als »Erfindungen« und vermutete, sie seien im Zusammenhang mit den frühen Entwürfen für Possagno entstanden. Das ist sicher falsch! Die maßstablosen Ansichten zeigen – links – die Fassade eines rechteckigen eingeschossigen Gebäudes mit einem vorgeetzten viersäuligen ionischen Portikus und – rechts – die Fassade eines kleinen Zentralbaus mit Freitreppe, zwei dorischen Säulen »in antis« und angelegter Stufenkuppel. Die linke Zeichnung ist sicher nicht für einen Sakralbau erdacht worden. Sie erinnert an ein Landhaus wie das Gartencasino Sternberg in Regensburg, das Canovas Freund Giannantonio Selva baute³¹. Die zweite Zeichnung, die auch aus Selvas Ideenvorrat³² schöpft, ist für einen Auftrag gemacht worden, der Canova seit 1798 beschäftigte. Das Grabmal für die Erzherzogin Marie Christine in der Wiener Augustinerkirche sollte in einer frühen Planungsphase in einem Gartenpavillon aufgestellt werden, für den mehrere Grundrisse von Peter Nobile überliefert sind³³. Die

²⁶ Bassi 1823, Tf. III/IV.

²⁷ Vgl. Lexikon für Christliche Ikonographie VIII, 459/460; das Fest des Heiligen ist am 30. Oktober. Nach Missirini (1833, 4) war die alte Kirche »deforme per la povertà della costruzione e ruinosa«.

²⁸ Vgl. auch Honour 1972, Nr. 1037.

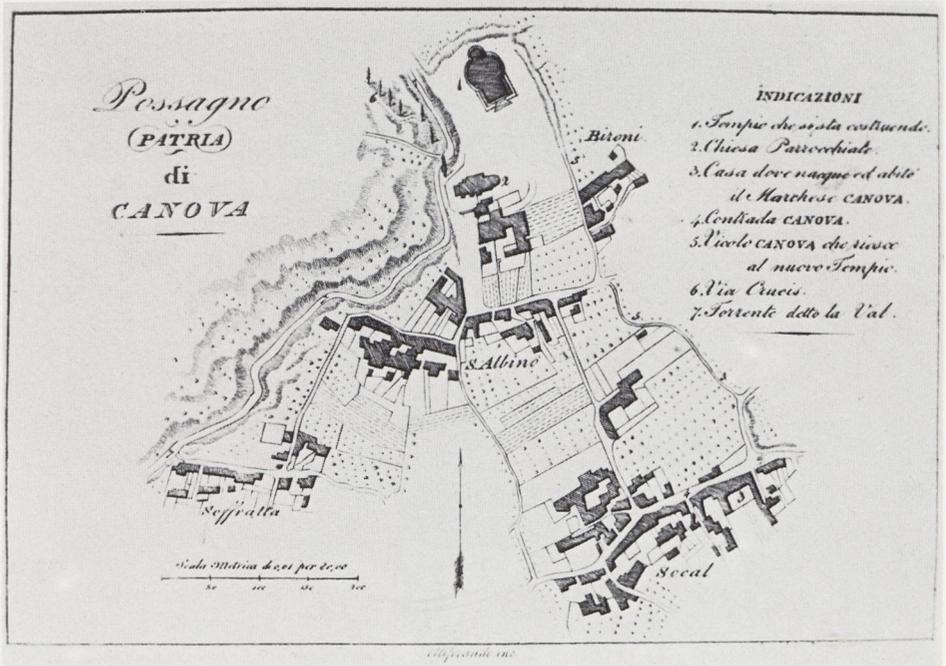
²⁹ Elena Bassi 1943, 35 (15. 10. 1812).

³⁰ Ost 1970, 37, Tf. 8a; vgl. auch die Rezension des Buches durch Manfred F. Fischer, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 35 (1972) 145 ff.

³¹ Elena Bassi, Giannantonio Selva, architetto veneziano, Florenz 1937, Abb. 26; vgl. demnächst die Freiburger Diss. von Hermann Reidel, dem ich für Auskünfte danke, über Emanuel Joseph von Herigoyen.

³² Vgl. Selvas Projekt für einen Tempio circolare im Museo Correr (Bassi, Selva Abb. 50 b); vergleichbar wegen der anzunehmenden Größe ist auch Giuseppe Jappelli Kapelle in Saonara (Carroll L. V. Meeks, Italian Architecture 1750–1914, New Haven-London 1966, Abb. 70). Osts Hinweis (seine Anm. 66) auf San Simeone Piccolo und Santa Maddalena in Venedig ist ohne Belang. Die dorischen Säulen »in antis« so früh auch am Ginnasio in Palermo (Meeks Abb. 28), dann in Belsay Hall/Northumberland (J. Mordaunt Crook, The Greek Revival, London 1972, Abb. 147).

³³ Selma Krasa, Antonio Canovas Denkmal der Erzherzogin Marie Christine, in: Albertina Studien 5/6 (1967/68) 67 ff.



22. Possagno. Lageplan (Bassi 1823)

Canova-Skizze gehört zum Grundriß eines rechteckigen Grabtempels (Abb. 24), den Nobile zeichnete³⁴. Canova hat also für seine Skulpturen ein passendes freistehendes Gehäuse erdacht³⁵, die Reinzeichnung seiner Ideen aber einem befreundeten Architekten überlassen.

Von wann Canovas Entschluß stammt, auf eigene Kosten den großen Tempio zu errichten, ist bislang unbekannt. Erwähnt wird er erstmals um die Mitte des Jahres 1818. In einem Brief vom 27. Juni dieses Jahres³⁶ bittet Canova seinen Vetter Giovanni Zardo-Fantolin die Bauaufsicht zu übernehmen. Das klingt, als sei eine längere Planung vorausgegangen. Doch es läßt sich zeigen, daß der Entschluß zum Bau ganz unvermittelt erst im Juni 1818 erfolgt ist.

Ausführlich über das Projekt unterrichtet uns ein Brief, den Canova am 5. August 1818³⁷ an den Architekten Selva schickte. Canova schrieb: »La Comunità di Possagno, mia Patricia, mi fece più volte istanza e preghiera, acciocchè volessi concorrere alla spesa di alcune riparazioni necessarie alla nostra Parrocchiale. Le istanze mi vennero rinnovate più

volte, ed in quest'anno singolarmente, in cui la raccolta è piuttosto felice: ond'io, dopo aver considerato che sarebbe quasi perduto ogni e qualunque ristauro fatto sopra una vecchia fabbrica, presi la risoluzione di farne edificare una nuova, a mie spese,

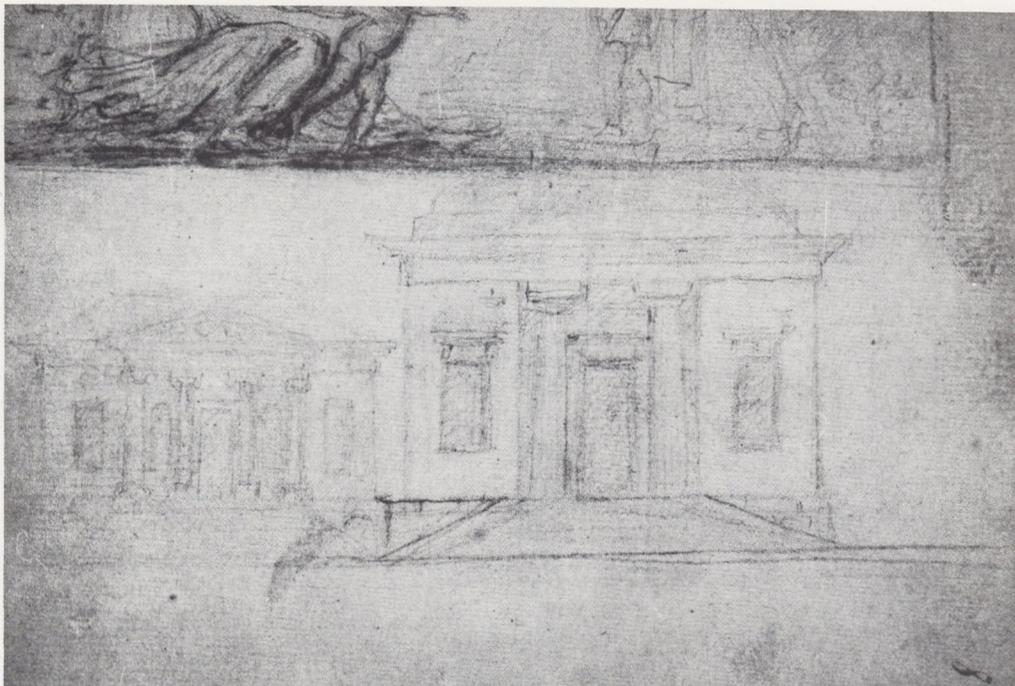
³⁴ Krasa 1967/68, Abb. 23; danach meine Abb. 24.

³⁵ Naheliegend ist der Gedanke an das Theseion im Wiener Volksgarten, das für Canovas Theseus-Gruppe von Nobile (!) gebaut wurde; vgl. zuletzt: Kat. Klassizismus in Wien, Wien 1978, 121/2.

Canovas Reiseskizzen nach Schlössern wie Caserta (Elena Bassi, Il Museo Civico di Bassano. I Disegni di Antonio Canova. Venedig 1959, Abb. S. 159) und Leipzig (ebda. S. 153) beweisen hinreichend, daß er fähig war, auch architektonische Ideen so zu Papier zu bringen, daß Baupläne nach ihnen angefertigt werden konnten.

³⁶ Quattro lettere inedite a Nanno Fantolin intorno alla nuova chiesa da costruire in Possagno, Treviso 1889; vgl. Honour 1972. Zardo-Fantolin hat nach Missirini (1833, 114/5, 117/9) durch Modelle und technische Erfindungen erheblichen Anteil an der Errichtung des Tempio gehabt.

³⁷ A. Canova, Lettere famigliare inedite, Venedig 1835, 87; Anonymus, Alcune lettere artistiche risguardanti



23. Canova, *Entwürfe für Gartengebäude* (nach Ost 1970, Tf. 8a)

purchè la Comunità concorra a somministrarmi gratuitamente la calce i sassi e i macieri. Previa questa intelligenza, ho creduto bene di restringermi ad alcuni de' migliori nostri architetti, e di comunicar loro (poichè nol poteva fare con voi, come l'avrei desiderato) un mio divisamento, di seguire, nell'esecuzione di questa opera, l'esempio di qualche illustre è famigerato monumento, senza porvi nulla di altrui invenzione. E venendo al particolare, dissi che avrei eletto per il portico di sei colonne, le proporzioni del tempio o portico dorico riportato dallo Stuart che si crede un resto del tempio dedicato a Roma e ad Augusto. Ebbi la compiacenza di vedere approvato questo mio pensiero; e dietro al consiglio e alla direzione dei ripetuti Architetti si fecero opportuni disegni in grande, i quali vennero sottoposti all'esame e studio della nostra Accademia di san Luca.

Voi vedete quindi che la chiesa da edificarsi non avrà nulla nella sua essenza che non sia antico. Questi stessi disegni saranno spediti poscia da me al mio cugino Giovanni Fantolin, incaricato della esecuzione dell'opera: ma io gli farò prima e suprema leg-

ge, di presentarli a voi, di chiedervi a mio nome il vostro parere, e di raccogliere dalla vostra bocca tutto ciò che poteste trovare a ridire liberamente sopra di essi.

Preme oltremodo a me di giovarmi del prudentissimo e autorevole consiglio vostro; anzi vi prego di non rifiutarvi dal manifestare al detto cugino mio quello che può aver qualche utile relazione al compimento di questa impresa, e particolarmente sull'articolo della economia; non essendo ancora deciso se il pronao abbia ad essere di materiali o di pietra; desiderando di combinare l'opera in modo che comparisca nobile, senza getto inutile di denaro: tanto più che l'interno sarà semplicissimo nella decorazione.»

in ispezialità il nuovo Tempio di Possagno, Venedig 1852, 1; Luigi Bailo, Antonio Canova e l'Ateneo di Treviso, in: *Il Risorgimento* 1922, 2/3. Zu den Bedingungen an die Gemeinde vgl. Missirini 1833, 20/1. Die mehrfach erwähnten Zeichnungen hat Luigi Bosio, ein Schüler von Raffaele Stern, angefertigt, so Missirini 1833, 19, 113.

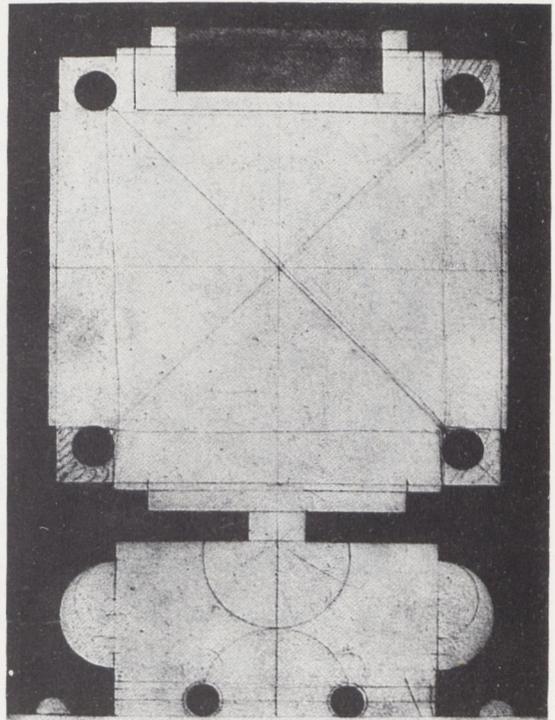
Auf die Bitten der Gemeinde hin habe er sich also entschlossen, nicht für die Renovierung der alten Pfarrkirche zu sorgen, sondern gleich eine neue zu bauen, falls die Gemeinde Kalk und Steine bereitstelle. Da er sich (aus nicht genannten Gründen) nicht mit Selva zuerst habe beraten können, habe er sein »divisamento« den besten italienischen Architekten zur Begutachtung vorgelegt. Er werde in der Ausführung »qualche illustre e famigerato monumento« (er meint das römische Pantheon) folgen, der Bau werde einen sechssäuligen Portikus bekommen, und zwar nach einem dorischen Beispiel bei Stuart. Er kündigt Selva großformatige Zeichnungen an, die auch der Accademia di San Luca vorgelegt werden sollen, und bittet um das Urteil des Freundes.

Es hat also ein erstes Projekt gegeben, das eine Rotunde mit einem Theseion-Portikus vorsah. Denn zweifellos war dieser Bau, den James Stuart und Nicholas Revett in ihren *ANTIQUITIES OF ATHENS*³⁸ veröffentlicht hatten, von Canova gemeint. Selvas Kommentar ist nicht bekannt. Seine Bereitschaft, die Zeichnungen anzusehen, bekundet einen Brief vom 18. 8. 1818³⁹. Zwei Briefe Canovas an Selva (26. 8.⁴⁰ und 26. 9. 1818⁴¹) beweisen aber, daß letzterer die Blätter immer noch nicht hatte. Immerhin wandte sich Selva am 27. Oktober⁴² an die österreichischen Behörden wegen der Erlaubnis für den Bau eines »nuovo Tempio in sito più conveniente e comodo«, der ein »decoro alla Religione, alle Belle Arti« und ein »maggior lustro alla Comune di Possagno« sein werde. Gleichzeitig beantragte er die Erlaubnis zum Abbruch oder zur Profanierung der alten Kirche. Selva starb plötzlich am 22. Januar 1819. Ob er noch Korrekturen an Canovas Zeichnungen angebracht hat, ist ungewiß.

³⁸ J. Stuart und N. Revett, *Antiquities of Athens*, London 1762–1816, III 1794, Kap. 1, Tf. 3; Abb. bei Crook 1970, Abb. 94. Canova kannte u. a. auch die Publikation von Leroy (1758) und Werke über Paestum und Agrigent, so Missirini 1833, 8.

³⁹ Alcune lettere 1852, 7/8; Bailo 1922, 3 mit Datum 11. August.

⁴⁰ Cicognara, *Biografia* 1823, 127/8; Alcune lettere 1852, 9/10; Bailo 1922, 3/4.



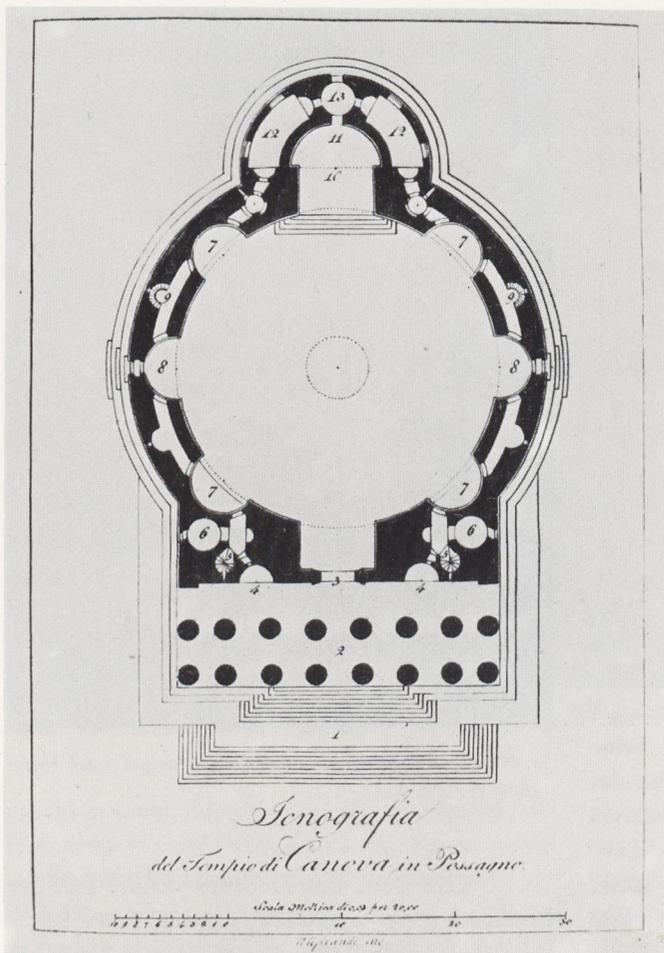
24. Nobile, Grundriß für einen Gartentempel (nach Krasa 1962/68, Abb. 23)

Nach dem Tode des Freundes wandte sich der Bildhauer (Brief vom 22. 2. 1819⁴³) an den Selva-Schüler und Sekretär der Venezianischen Akademie Antonio Diedo (1772–1847) mit der Bitte um Begutachtung von Zeichnungen einer Kirche, deren »atrio è tolto da quello del Partenone, e le altre parti sono derivate da altri templi antichi.« Er meidet wieder den Namen des Pantheons.

⁴¹ Alcune lettere 1852, 11/12; Bailo 1922, 4/5.

⁴² Alcune lettere 1852, 12; vgl. wegen der Zeichnungen auch einen Brief vom 27. 12. 1818 an G. B. Marzari bei Bailo 1922, 6/7. Im österreichischen Staatsarchiv in Wien befinden sich keine Unterlagen über diesen Vorgang. Nach frdl. Hinweis von Frau Dr. Anna Benna auf einen Aufsatz von Brigitte Mazohl-Wallnig (Auf den Spuren der österreichischen Geschichte in italienischen Archiven, in: *Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs* 27 (1974) 431 ff.) muß das Material in Venedig sein.

⁴³ Alcune lettere 1852, 13; Bailo 1922, 5/6 mit Datum 25. 2. 1819.



25. Possagno. Tempio Canoviano, Grundriß mit Seiteneingängen (Bassi 1823)

Das Gutachten Diedos, daß dieser am 20. März 1819 aus Venedig schickte⁴⁴, war lobend: »Nulla di più nobile di tal progetto. La semplicità vi produce grandezza, e la grandezza bellezza. La pianta non mi lascia alcun desiderio.«

Aufschlußreich für das Verhältnis dieser verspäteten Klassizisten zu ihren Vorbildern sind Diedos anschließende Bemerkungen über die »difetti« der Parthenon-Fassade, die es zu vermeiden gelte⁴⁵. Obwohl die Idee einer vom Parthenon abgeleiteten Fassade im Anfang des Jahres 1819 diskutiert wurde, wurde sie nicht sofort verwirklicht. Giambattista Bassi berichtet nämlich 1823, der Bau sei nach der feierlichen Grundsteinlegung vom 11. Juli

1819⁴⁶ nur mit einem zehnsäuligen Portikus begonnen worden, »... perchè gli spazij laterali doverano

⁴⁴ Alcune lettere 1852, 14/16; Bailo 1922, 5/6 mit Datum 20. 5. 1819.

⁴⁵ Die Abweichungen in den Abmessungen, vgl. Anm. 6, enthalten vermutlich eine Auseinandersetzung mit dem Vorbild; vgl. die Parallele bei Klaus Fräßle, Carl Haller von Hallerstein (1774–1817), Diss. Freiburg 1971, 180 ff.

⁴⁶ Missirini 1833, 28–32; Pfarrer war Andrea Bellis mit Erlaubnis des Vicario Capitol., Canova war als »Cavaliere di Cristo« gekleidet, vgl. Bailo 1922, 7/8. Ein »Documento sulla benedizione della prima pietra del Tempio di Possagno« befindet sich im Mus. Civ. in Bassano, vgl. Albano Sorbelli, Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia 58 (Florenz 1934) 77.

essere occupati da stänze destinate agli usi di un Custode e della Biblioteca⁴⁷«.

Für die Errichtung einer Parthenon-Fassade entschied sich Canova erst Ende 1821. Leopoldo Cicognara berichtet in seiner Canova-Biographie⁴⁸: »Nel terminare dell'anno 1821, dopo aver fatta un' ispezione all'edificio che progrediva in Possagno, ed aver ordinate alcune importanti modificazioni pegli studj ch'egli avea fatti, onde all'uso dei templi cristiani potesse con ogni convenienza adattarsi una fabbrica ch'egli compose avvedutamente colle ricordanze riunite del Panteon e del Partenone, recatosi di nuovo a Roma ...«

Zu den genannten Modifikationen muß auch die Anordnung gehört haben, eine achtsäulige dorische Front aufzuführen.

Trotz der Veränderungen⁴⁹, die die Pläne für den Tempio mitgemacht haben, kann kein Zweifel daran bestehen, daß Canova allein die Wahl der Bauform (Rotunde mit Tempelfront) getroffen hat. Alle Korrekturen betrafen die Fassade. Der Zentralraum scheint von Beginn an in seiner endgültigen Form festgestanden zu haben, auszunehmen sind nur die Ost- und die Westnische, in denen sich noch 1823 Seiteneingänge befanden⁵⁰, was auch ein Plan von Bassi (Abb. 25) zeigt⁵¹. Die Schließung der Portale erfolgte noch auf Canovas Wunsch. Der Bildhauer untertrieb demnach sehr, als er über seinen Anteil am 19. 2. 1822 an Quatremère de Quincy schrieb⁵²: »La mia chiesa procede lentamente stante la stagione dell'inverno. Quando sarà finita, se ne conoscerà il disegno fedele; e allora vedrassi che poco o nulla vi è di mia propria invenzione.«

Canova war der Entwerfer des Tempio – wie er er Bildhauer und Maler der Ausstattung sein wollte. Das hat schon 1832 der Kanoniker Lorenzo Crico richtig erkannt, als er an Antonio Diedo schrieb⁵³: »Egli (Canova) meditava di unire in quest'unico tempio un grande esemplare d'architettura, un saggio del valor suo nella pittura, e mostrare com'era giunto ad eguagliare i sommi artisti greci nella scultura.«

Das Hochaltarbild existierte bereits. Es wurde überarbeitet. Bilder für die Nebenaltäre konnten ebensowenig ausgeführt werden wie geplante Apo-

stelreliefs⁵⁴ für die Innenwand der Rotunde. Noch am 3. Oktober 1822⁵⁵ (10 Tage vor seinem Tode) beschäftigte sich Canova mit diesen Figuren, die dem kühl-klassizistischen Inneren angemessener gewesen wären als die bunten Gestalten des Giovanni Demin⁵⁶. Für die vorgesehene Metopenreihe⁵⁷ schuf er noch mehrere Modelle. Sieben wurden nach seinem Tod in Marmor ausgeführt und an die Front versetzt. Canova starb am 13. Oktober 1822 in Venedig.

Das Schicksal seiner Leiche ist merkwürdig, für diese Untersuchung aber nicht ohne Interesse. Offenbar hat man sie, wie das z. B. von französischen Königen bekannt ist, auseinandergenommen. Das Herz erhielt die Accademia. Am 21. September 1824 wurde es in eine Porphyrvase geborgen, die man der Schatzkammer von San Marco entnommen hatte⁵⁸. In dieser Vase blieb es, bis 1827 das Denk-

Unterlagen zur Grundsteinlegung auch im ACV Treviso zum 9. 7. 1819.

⁴⁷ Bassi 1823, XV.

⁴⁸ Cicognara, Biografia 1823, 36.

⁴⁹ Diedo schlug u. a. Veränderungen der Nischen vor: Alcune lettere 1852, 15. Zu den von Canova zu Rat gezogenen Architekten dürfte auch Giuseppe Camporesi (1763–1822) gehört haben. Nach Alste Oncken (Friedrich Gilly, Berlin 1935, 15, Tf. 4 b) hat er einen Kuppelbau mit umlaufender Säulenreihe als »Tempel für Canova« gezeichnet. Das Blatt gehört zu den Berliner Kriegsverlusten, vgl. Kat. Von Schinkel bis Mies van der Rohe, Berlin 1974, Nr. 19. Für frdl. Auskunft danke ich Frau Dr. Marianne Fischer, Berlin.

⁵⁰ Bassi 1823, XVI und Anm. 6. Die Außenstufen dieser Nebeneingänge wurden nicht entfernt.

⁵¹ Bassi 1823, Tf. III.

⁵² Elena Bassi 1943, 36.

⁵³ Crico 1832, 318.

⁵⁴ Vgl. Anm. 9 und: Bassi 1823, XVI und Anm. 7; Cicognara um 1833, 10; Nani 1863, 19.

⁵⁵ Bassi 1823, XXI und Anm. 7. Zu dieser Zeit hatte der Bau die Höhe des inneren Gesimses erreicht, Missirini 1833, 34.

⁵⁶ Die Apostel sollten ursprünglich monochrom ausgeführt werden, vgl. Anm. 9. Wahrscheinlich stammt auch die Bemalung der Wände aus dieser Zeit.

⁵⁷ Vgl. Bassi 1823, Anm. 3; hier Anm. 4. Vielleicht gehört ein weiteres Relief im Museum von Possagno zu den Modellen.

⁵⁸ Missirini, Vita 1824, 446, 449 ff.



26. Possagno. Glockenturm

mal in der Frari-Kirche⁵⁹ vollendet war. Das Herz wurde in die Pyramide translociert. In die Urne aber kam die rechte Hand des Künstlers, die die Familie Francesconi⁶⁰, in deren Haus Canova gestorben war, der Accademia zum Geschenk machte. Wo aber blieb der hand- und herzlose Canova? Sein Stiefbruder Sartori-Canova hat ihn bereits am 16./17. Oktober 1822 in seinen Geburtsort bringen lassen, um ihn in einer »urna provvisoria« mit der Aufschrift HIC CANOVA zu bestatten⁶¹. Der Sarkophag stand in der Sakristei der alten Pfarrkirche.

1830 wurden die Arbeiten am Tempio beendet, nachdem Giambattista Bassi⁶² seine Fertigstellung schon für 1826 erwartet hatte, da täglich 200 bis 350 Personen auf der Baustelle gewesen waren. Am 17. April 1830⁶³ wurden die Gebeine Canovas in die vorläufig benedizierte Kirche übertragen. Die feierliche Weihe und die Übertragung der Pfarrkirchenrechte erfolgten am ersten Maisonntag des Jahres 1832 (6. 5. 1832)⁶⁴. Die Weihe nahm nicht Sebastiano Soldati⁶⁵, der zuständige Bischof von Treviso vor, sondern der offenbar aus diesem Anlaß zum

Titularbischof erhobene Sartori-Canova, assistiert von Giuseppe Poloniato, dem Arciprete von Possagno. An die Weihe erinnert die Inschrift über dem inneren Hauptportal⁶⁶:

QVOD ANT CANOVA IN DEVM ET
PATRIAM PIENTISSIMVS
POPVLO POSSAMNIENSI ARENAM
CALCEM CAEMENTA
VLTRO CONFERENTE EXSTRVERE
COEPERAT
IOHANNES BAPT EPISC MYNDENSIUM
FRATER ET HERES
AD FVNDATORIS VOTVM PERFECIT
SVPELLECTILI SIGNIS TABVLIS
PRAEDIS AVXIT
ET PRAESVLE TARVISIANORVM LIBENTE
RITE DEDICAVIT
DIE DOMINICA MAI PRIMA A
MDCCCXXXII

Halten wir fest: Der Tempio Canoviano ist trotz des auffallenden Einsatzes seines Schöpfers und Stifters in wesentlichen Teilen (Metopen, Tympanon⁶⁷, Nischenstatuen der Vorhalle⁶⁸, Apostelre-

⁵⁹ Nani 1863, 30–32.

⁶⁰ Canova war im Hause des Antonio Francesconi gestorben, Missirini, Vita 1824, 443.

⁶¹ Missirini 1833, 157. Der Sarkophag stand in der Sakristei der alten Kirche.

⁶² Bassi 1823 Anm. 1.

⁶³ Ein »Processo verbale« von Giuseppe Poloniato vom 28. 5. 1832 im ACV in Treviso, Akte Possagno, Faszikel 20, Blatt 1; Vgl. auch Missirini 1833, 160.

⁶⁴ Zur Weihe, die nicht am 7. 5. 1832 (so Kat. der Mostra Canoviana, 1957, 131) stattfand, ausführlich Poloniato; vgl. Missirini 1833, 167/8.

⁶⁵ Sartori-Canova, dem Malamani (1911, 297) ein denkbar schlechtes Zeugnis ausstellt, hat 1830 die Ernennung auf bislang unbekannte Weise erreicht. Er starb am 28. 7. 1858. Von Soldati existiert ein Visitationsbericht über Possagno (ACV Treviso, Fasz. Possagno, Blatt 21) vom 3. (?) Mai 1832, vgl. Luigi Pesce, La visita pastorale di Sebastiano Soldati nella diocesi di Treviso (1832–1838), Rom 1975, Reg.

⁶⁶ Missirini 1833, 170.

⁶⁷ Ein figürliches Tympanon wie etwa an San Simeone Piccolo scheint beabsichtigt gewesen zu sein; vgl. Missirini 1833, 71.

⁶⁸ Bassi 1823 Anm. 4; Cicognara um 1833, 10/11.

liefs, Skulpturen für die Ost- und Westnische⁶⁹ unvollendet. In manchen Teilen (die gemalten Apostel, die farbige Stucco lustro-Marmorierung des Innenraums) ist er nicht im Sinne Canovas ausgestattet worden.

Schließlich stammen das Kieselsteinmuster des Trapezsockels, der halbkreisförmige Vorplatz, die lange Auffahrt und ein freistehender Glockenturm (Abb. 26)⁷⁰ erst aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Der Architekt Giuseppe Segusini (1801–1876) wandelte die bloße Sichtverbindung, die zwischen Canovas Geburtshaus und seiner Kirche bestand, in eine Straße um. Daß er im Sinne Canovas gehandelt hat, wird sich aus der Interpretation des Bauwerks ergeben!

Die nähere Bestimmung der architekturgeschichtlichen Stellung und Bedeutung des Gebäudes bereitet keine Schwierigkeiten. Schon den Zeitgenossen des Bildhauers war klar, wie die Vorbilder hießen, nach denen in Possagno eine »augusta mole«, eine »maestosa rotonda«⁷² errichtet wurde. Mit wünschenswertester Klarheit unterrichtet uns Antonio Nani⁷³: »... preso a modello il Panteon di Roma, la più sublime opera degli antichi, che alla magnificenza latina accoppi la eccellenza delle arti greche, e il Partenone di Atene, la più cospicua, e la più elegante produzione dell'antica grandezza, ne derivò che non solo scelse un vetusto Monumento da riprodurre, ma uno ne compose dalli due più insigni dell'antichità, e n'ebbe da ciò in quanto al portico, la forma la più imponente, e la più durevole, e in quanto al Tempio, la più vantaggiosa all'arte, allo sguardo la più gradita e la più condegna al culto Cristiano.«

Der Tempio Canoviano gehört demnach in jene Gruppe von Nachahmungen, besser gesagt, von Variationen⁷⁴ des stadtrömischen Pantheons, wie sie seit dem späten 16. Jahrhundert vornehmlich in Italien entstanden. Ohne Hoffnung, den großartigsten Wölbungsbau der abendländischen Architekturgegeschichte zu erreichen oder gar zu übertreffen, mühten sich klassizistische Architekten von Andrea Palladios Tempietto in Maser von 1580 bis ins 19. Jahrhundert das System der römischen Rotunde auf neue Bauaufgaben und neue Standorte zu übertragen. Pantheon-Variationen erschienen als freiste-

hende Villenkapelle (Maser), als venezianische Pfarrkirchen (San Simeone Piccolo von Giovanni Antonio Scalfarotto, um 1718–30; Santa Maria Maddalena von Tommaso Temanza, 1748), als Friedhofskapellen im Zentrum langer Säulenreihen (Brescia, Rodolfo Vantini, 1815–49; Verona, Giuseppe Barbieri, 1828 ff.). Sie liegen am Ende einer Zufahrt (Maser), am Ufer (Venedig, San Simeone Piccolo) oder am Ende eines Kanals (Triest, Sant'Antonio von P. Nobile, 1826–49). Sie bilden die Mitte oder den Abschluß säulenumstandener Plätze (Neapel, San Francesco di Paola von Pietro Bianchi, 1817–46; Mailand, San Carlo al Corso von Carlo Amati, 1836–47), sie verbergen sich im Gewirr der Gassen und Häuser einer Stadt (Venedig, Santa Maria Maddalena) oder sie erschlagen eine ganze Ortschaft durch ihre gewalttätige Größe (Ghisalba, »La Rotonda« von Luigi Cagnola, 1834; Mosta/Malta, 1833/57 von Grognet de Vassé).

Nur der Tempio Canoviano ist durch eine erhabene Lage ausgezeichnet. Vor Canova hat offenbar nur der französische Maler Hubert Robert bemerkt (Abb. 27)⁷⁵, wie unglücklich es für die Erscheinung des römischen Zentralbaus war, daß die Jahrhunderte ihn unter das Platzniveau gedrückt hatten. In einer Komposition von 1761 hat er es über eine vorschwingende Terrassenmauer an das Tiberufer versetzt.

⁶⁹ In der Ostnische war über der Pietà eine Orgel eingebaut, Missirini 1833, Tafelband Tf. V.

⁷⁰ Der Aufsatz des Glockenturmes ist eine von vielen um 1800 entstandenen Nachahmungen des Lysikrates-Monumentes.

⁷¹ Nani 1863, 10; im Thieme-Becker (1936) nicht erwähnt.

⁷² Nani 1863, 4, 16.

⁷³ Nani 1863, 12.

⁷⁴ Grundlegend: Carroll L. V. Meeks, Pantheon Paradigm, in: Journal of the Society of Architectural Historians 19 (1960) 135–144; ders., Italian Architecture 1966, 186/8. Ein Beispiel einer profanen Pantheon-Variation jetzt bei: Erik Forssman, Ein Pantheon am Genfer See. Die Villa La Gordanne in Perroy, in: Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, 345 ff.

⁷⁵ Kat. Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen, Bregenz 1968, Abb. 210.

Das Verfahren, mit dem die Entwerfer der Pantheon-Variationen ihr Ziel zu erreichen suchten, war immer gleich: Sie zerlegten das Vorbild in seine Teile – und bauten es bei veränderten Proportionen und Abmessungen unter Auslassung oder Hinzufügung gliedernder oder dekorativer Elemente wieder zusammen⁷⁶. Kein Wunder, daß das Ergebnis immer gleich war: Gerade die Pantheoniden der Jahrzehnte nach 1800 wirken kalt, hart und nüchtern – langweilig⁷⁷ sind sie deshalb nicht!

Der Vergleich des Canova-Entwurfs mit dem Pantheon Hadrians⁷⁸ ergibt wesentliche Unterschiede. Im Grundriß ist die Rotunde von Possagno gegenüber dem Vorbild stark vereinfacht. Die dreischiffige Vorhalle des Pantheons ist durch in doppelter Reihe aufmarschierte Säulen ersetzt. An die Stelle der wechselnd halbrunden und rechteckigen, durch Säulen vergitterten Nischen des Innenraums sind gleichwertige Halbkreise getreten. Die Aedikulen stehen in Rom vor den geschlossenen Wandflächen, in Possagno stehen sie als Altarrahmen in den Nischen. Das Pantheon ist keine Zweischalenkonstruktion, sondern ein massiver Bau mit Hohlräumen. In Possagno ist der rechteckige Bauteil, der Rundbau und Vorhalle verbindet, nur im Grundriß erkennbar.

Auch der innere Aufriß ist entscheidend vereinfacht. Es fehlt die Pilaster-, bzw. Säulengliederung des Erdgeschosses, es fehlt das ganze Zwischengeschloß mit seinen zierlichen Pilastern, es fehlt aber auch die perspektivische Verkürzung der Kuppelkassetten. Alle Feinheiten der Wandgliederung und Raumbildung, der Belichtung des Pantheons sind einem Ideal nackter Flächigkeit geopfert. Die Wandung ist zur bloßen relief- und kostümlosen Schale erstarrt. Die Übernahme der Raumkugel allein genügte nicht, um die überwältigende Wirkung des römischen Innenraums auch nur annähernd zu erreichen. Und doch glaubten die Zeitgenossen Canovas, das Gebäude könne Empfindungen von »sublimità« und von »bella unità« und »eleganza«⁷⁹ im Betrachter auslösen.

Canova hat nicht nur das Pantheon als Vorbild benutzt. Er hat die korinthische Vorhalle des römischen Zentralbaus durch die dorische Säulenfront

des Parthenon ersetzt. Er folgte hier offenbar nicht nur der seit etwa 1750 aufkommenden Mode des Dorismus⁸⁰, sondern auch der geläufigen, aber abwegigen Überzeugung klassizistischer Entwerfer, nach der die Koppelung zweier bedeutender Schöpfungen der Vergangenheit zu einem besonders großartigen Resultat führen müsse⁸¹.

Mit dem Zitat einer griechisch-dorischen Front steht der Tempio Canoviano unter den italienischen Pantheoniden nicht allein. Schon 1815, also wenige Jahre vor dem Beginn in Possagno, begann Rodolfo

⁷⁶ Vgl. etwa Leo von Klenzes Bemerkungen über die Zerlegbarkeit griechischer Tempel: Oswald Hederer, *Klassizismus*, München 1977, 101; vgl. hier Anm. 81.

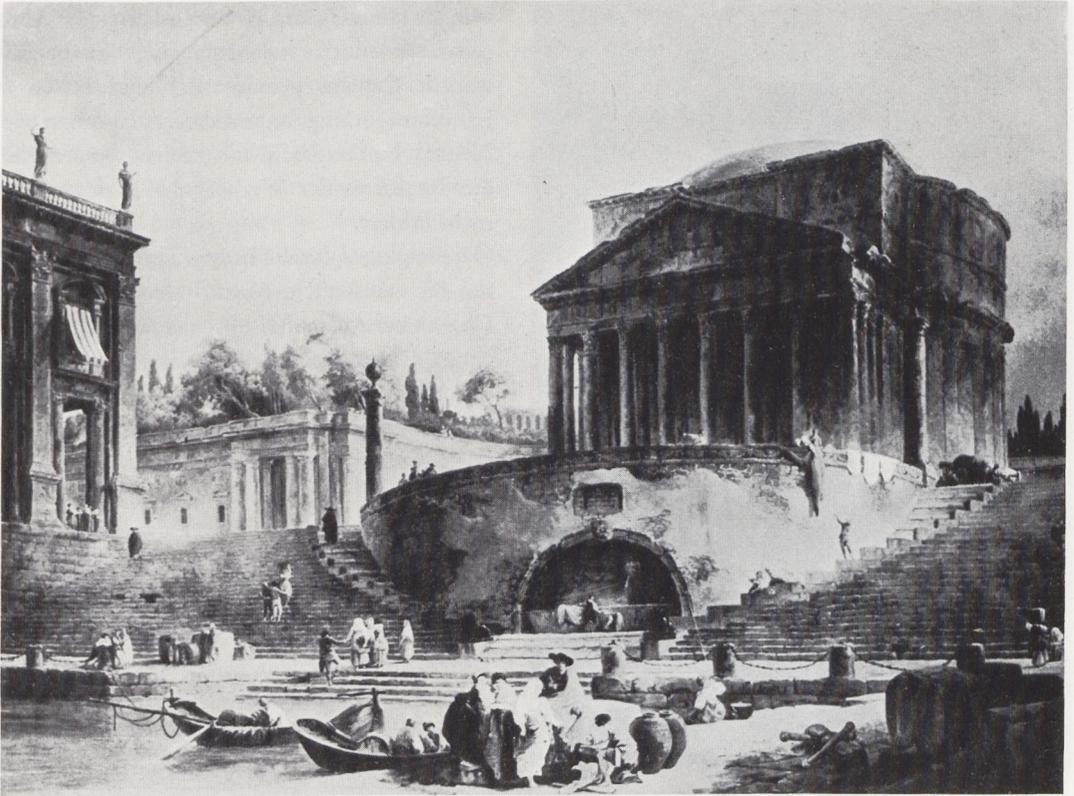
⁷⁷ Für noch »langweiliger« als den Dom von Cologna Veneta hielten die ahnungslosen Robin Middleton und David J. Watkin (*Architektur der Neuzeit*, Stuttgart 1977, 100, 286) die »Hybridkonstruktion« des Tempio Canoviano.

⁷⁸ Für das Verständnis des Pantheons grundlegend: Heinz Kähler, *Das Pantheon in Rom*, in: Meilensteine europäischer Kunst, München 1965, 45 ff. Zahlreiche Abb. bei Kjeld de Fine Licht, *The Rotunda in Rome. A study of Hadrian's Pantheon*, Arhus 1966.

⁷⁹ Nani 1863, 19: »... si congiungono mirabilmente in quella (rotonda) bella unità, nella quale sta l'elegante e il sublime dell'arte.«

⁸⁰ Nikolaus Pevsner, *Apollo or Baboon*, in: *Architectural Review* 104 (1948) 271 ff.; Dora Wiebenson, *Sources of Greek Revival Architecture*, London 1969; Crook 1972.

⁸¹ Missirini (1833, 15, vgl. 18) erwähnt die Zeuxis-Erzählung und erläutert: »... così pure nella imitazione delle opere de' grandi artisti si vogliono unire le loro parti più cospicue e comporre in un tutto mirabile«. Er erwähnt (1833, 14), der korinthische Portikus des Pantheons sei »troppo nobile« für die einfache Gegend von Possagno gewesen. Jean-Nicolas-Louis Durand rühmt in einer italienischen Ausgabe seines Sammelwerks (*Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi*, Venedig 1834), Canova habe die Schönheiten von Pantheon und Parthenon vereinigt. Antonio d'Este (1864, 267) lenkt die Interpretation durch seine Bemerkung, Canova habe die Schönheiten der beiden Vorbilder vereinigt, »per indi formare con questa giudiziosa unione un tempio pel culto cattolico, di stile totalmente greco in tutte le sue parti ...«, in eine interessante Richtung. Hat Canova beweisen wollen, daß auch ein griechisch, d. h. heidnisch aussehender Sakralbau dem christlichen Kult dienen konnte?



27. Hubert Robert, Pantheon über Ripetta, 1761

Vantini den Neubau des Friedhofs von Brescia⁸², der frühesten und künstlerisch bedeutendsten der monumentalen Friedhofsanlagen des 19. Jahrhunderts in Oberitalien. Die zierliche Friedhofskirche vereint eine viersäulige Front aus dorischen Säulen und eine schlanke Rotunde. Vielleicht war Vantini unter den Architekten, denen Canova seine Projekte vorlegte. Schon die Bedeckung der Kuppel durch schuppenartig verlegte Steinplatten an beiden Bauten könnte dafür sprechen.

Die Bedeutung des Tempio Canoviano für die italienische Baukunst des Klassizismus ist unbestritten. Emilio Lavagnino hat Canovas Schöpfung sogar für das »capolavoro dell'architettura neoclassica nel Veneto«⁸³ gehalten. Ungleich interessanter als die künstlerische Würdigung des Gebäudes ist seine Interpretation. Eine Deutung, die die Wahl der Bauform (Pantheon-Variation), den Zeitpunkt der

Entstehung (1818 ff.), die Bezeichnung »Tempio«, das Patrozinium (Hl. Dreifaltigkeit) und die Themen der Frontmetopen zu erklären vermag, liegt bislang nicht einmal im Ansatz vor.

Man gab sich mit Hinweisen zufrieden, die wenig oder gar nicht zu überzeugen vermögen. So woben die Hagiographen Canovas, seine beiden geistlichen Freunde und Mitarbeiter Melchiorre Missirini und Giovanni Battista Sartori-Canova, eine oft wiederholte Legende. Canova wurde zum selbstlosen Wohltäter stilisiert, der sein Vermögen opferte, um Gott, seiner Heimatgemeinde, seinem Vaterlande,

⁸² Zu Vantini: L. Costanza Fattori, R. Vantini, Brescia 1963. Nach Missirini (1833, 76) war allerdings bei Canovas Tod noch nicht entschieden, wie die Kuppel bedeckt werden sollte.

⁸³ Emilio Lavagnino, *L'Arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, Turin 1961, I 115.



28. Canova, Selbstporträt, Modell. Possagno, Gipsoteca

endlich der ganzen Christenheit eine prachtvolle Kirche zu bauen. Stellvertretend für viele sei das Urteil Leopoldo Cicognaras zitiert. Er glaubte, die »ultima delle sue (Canovas) glorie« sei ein Zeichen der »magnanima pietà d'un artefice, che al culto dell'eterno e all'onor patrio consacrò una lauta fortuna«. Canova habe den Bau aber auch errichtet, »per contribuire con questo grandioso dispendio alla »prosperità« della sua terra nativa«. Schließlich sei das Gebäude ein »tempio alla cristianità«⁸⁴.

Nüchterner äußerte sich erstmals 1943 eine Kunsthistorikerin. Elena Bassi⁸⁵ stellte die Frage, ob der erfolgreiche Bildhauer in Possagno gebaut habe, um auch seine »abilità di architetto« zu demonstrieren. Carroll L. V. Meeks⁸⁶ hat 1966 die Ansicht geäußert, der Tempio »was undoubtedly intended to have a didactic effect on the villagers«. Die Meinungen dieser beiden Historiker (Canova als Architekt und als Lehrmeister klassizistischer Baukunst) kann

man als Hinweise auf Nebenabsichten des Künstlers gelten lassen. Sie vermögen nicht zu begründen, warum Canova gerade 1818 den Bitten seiner Landsleute nachgab, nachdem doch schon 1804 ein Neubau im Gespräch war. Zudem werden die Wahl der Bauform, der Wechsel des Patroziniums etc. nicht erklärt.

Die hagiographische Interpretation verkennt nicht nur die menschliche Natur – sie verfälscht Canovas Charakter. Aufschluß über das Wesen des Bildhauers zu erhalten ist aufgrund der erhaltenen Unterlagen nicht einfach, da sich nur ganz wenige unmittelbare Zeugnisse erhalten haben. Schon Elena Bassi stellte fest, Canovas Psyche sei »complesso sotto

⁸⁴ Cicognara um 1833, I, 4, 15.

Ein ganzes Netz von »ragioni« hat Missirini (1833, 10–13) gewoben: Der schlechte Zustand der »moli sublimi« der Antike habe Canova veranlaßt, »a riprodurre alcuna opera antica«; Canova habe die »eccellenza dell'umano ingegno« demonstrieren, einen »segnalato servizio alle arti« leisten und ein »monumento di gratitudine verso le arti antiche« errichten wollen. Missirini war, obwohl er zeitweise Canovas Sekretär war (Giovanni Fallani, Melchiorre M., il segretario di Canova, Rom 1949), ganz offenbar nicht in des Künstlers eigenste Absichten eingeweiht.

Gleichlautende Deutungen lassen sich in größerer Zahl finden: Nani 1863, I: »... consacrare all' Altissimo quanto di più grandioso potevano offrigli l'ingegno, l'arte, e le raccolte fortune.«; ders. 12: »Vera religione, sentimento di patria, gratitudine ed amore alla Italia.«

Malucelli 1894, 5: »... il tributo della sua gloria, della sua ricchezza, del suo affetto filiale.«

Mostra Canoviano 1957, 5: »... con una munificenza volle costruire a sue spese ed offrire al paese natale.« Auffallend zurückhaltend mit solchen Hinweisen ist der enge Canova-Freund Antonio d'Este, vgl. seine Memorie 1864, 258.

⁸⁵ Elena Bassi 1943, 35.

⁸⁶ Meeks 1966, 188. Er wurde wohl von der Tatsache inspiriert, daß Thomas Jefferson die Universitätsgebäude von Charlottesville (mit einem Pantheon als Bibliothek) als eine Art »encyclopedia of architecture for the benefit of the architectural students« entwarf; vgl. William H. Pierson jr., American buildings and their architects. The colonial and the neoclassical styles, Garden City-New York 1970, 327; Kat. The Eye of Thomas Jefferson, Washington 1976, Nr. 487, 506, 508–510, auch 434.

un'apparenza di grande semplicità⁸⁷ gewesen. Tatsächlich wird die Bescheidenheit, Schlichtheit, Offenheit, Ehrlichkeit, Uneigennützigkeit des Künstlers von vielen Zeitgenossen gelobt⁸⁸. Gleichzeitig war der »semplice contadinello«⁸⁹ außerordentlich empfindsam. Der Mann, der nur seiner Kunst lebte (»... all'arte mia, per la quale io vivo ...«⁹⁰) war nicht »insensibile alla lode«⁹¹. Auf Tadel und vergleichbare Unannehmlichkeiten reagierte er mit schweren körperlichen Krankheitserscheinungen. Er war der aggressiven Gegenwehr unfähig. Er schluckte Widerwärtigkeiten, mied den Gedanken an Auseinandersetzung und Streit. Der männlich-heroische Canova des Selbstporträts (Abb. 28) war das erträumte Ego des schwächtigen und ängstlichen Künstlers⁹².

Schon bei solch oberflächlicher Kenntnis von Canovas Charakter hätte dem aufmerksamen Leser seiner (leider immer noch nicht wissenschaftlich edierten) Briefe auffallen können, daß er den Namen des Pantheons vermied, obwohl doch jeder Zeitgenosse wußte, welches Gebäude er zuvörderst in Possagno imitierte. Er sprach nur von »altri templi antichi«, aber auch von einem »illustre e famigerato monumento«⁹³ – offenbar verbanden sich ihm mit dem antiken Rundbau unangenehme Erinnerungen!

Alle genannten Besonderheiten des Tempio und auch die gerade mitgeteilte Beobachtung lassen sich überraschend erklären, wenn man das Geschick eines Werkes betrachtet, für dessen Anfertigung und Aufstellung Canova schon einmal sein Vermögen aufwenden wollte. Gemeint ist seine RELIGIONE, eine Heroine (Abb. 29)⁹⁴, für die Canova 1816 das Tonmodell zu formen begann. Aus hier nicht weiter



29. Canova, *Religio*, Kopie des Modells.
Possagno, Gipsoteca

zu diskutierenden Gründen⁹⁵ wollte er ein Marmor-exemplar dieser Personifikation, das die erschreckende Höhe von acht Metern erreichen sollte, der Peterskirche stiften⁹⁶. Die Figur, auf deren ikono-

⁸⁷ Elena Bassi 1943, 5.

⁸⁸ Quatremère de Quincy 1834, 333: »Jamais homme ne fut plus modeste, plus sobre, plus étranger aux plaisirs ordinaires de la vie.«; Nani 1863, 4: »... le più belle doti dell'animo, ... sempre modesto«. Alle Biographien, die Canova noch erlebten, äußern sich ähnlich.

⁸⁹ Elena Bassi 1943, 11.

⁹⁰ Pavanello 1976, zum Jahre 1810.

⁹¹ Cicognara um 1833, 13; Missirini (Vita 1824, 463) überliefert: »... ad ogni minima impressione era scosso e convulso«.

⁹² Das »wahre« Bildnis Canovas zeigen die Zeichnungen, die er von sich anfertigte: vgl. Elena Bassi 1943, Tf. 91; Pavanello 1976, Nr. 1–3.

⁹³ Alcune lettere 1852, 13.

⁹⁴ Zur unzureichend geklärten Geschichte dieser Figur vgl. vorläufig: Elena Bassi 1943, 42, Tf. 124; Andrea Busiri Vici, La statua della Religione del Canova e le sue vicende, in: Palatino, Ser. 4 (10, 1966) 228–234.

⁹⁵ Canovas Freunde gingen absichtlich auf die Geschichte der Religio nicht näher ein. So schreibt Missirini (Vita 1824, 287): »Questo colosso della Religione per varie circostanze, che per molti riguardi non si vogliono esporre in tutta la loro evidenza, si rimase nel modello, ...«; vgl. Cicognara 1823, 33; Missirini 1833, 3.

⁹⁶ Canovas vorrangige Absicht war, »di eternare la me-

graphische Behandlung ich hier verzichte⁹⁷, sollte auf dem Altar der hll. Processo und Martiniano aufgestellt werden.

Etwas für Canova Unerwartetes geschah. Seine Stiftung wurde abgelehnt. Die Kustoden von St. Peter weigerten sich, den Koloß zu akzeptieren. Selbst statische Gründe – Giuseppe Valadier schrieb ein Gutachten für Canova⁹⁸ – wurden ins Spiel gebracht, um die Nachfahrin der Athena Parthenos von der Peterskirche fernzuhalten⁹⁹. Da Canova auch von der Kirchenbehörde, die für Santa Maria Rotunda, also das Pantheon, zuständig war, eine Absage erhielt, blieb es bei einem vier Meter hohen Modell. Canova, der als »centro dell'ammirazione mondiale«, als »bersaglio di una buona fortuna costante«¹⁰⁰ galt, war psychologisch unvorbereitet. Er war zutiefst getroffen. Wegen der »Religione« kam es zu einem Zerwürfnis mit der Kurie, an dem der Kardinal Ercole Consalvi, der Staatssekretär Pius VII., nicht ganz unschuldig war¹⁰¹.

Die Folgen der sich über etliche Monate hinziehenden Diskussion um die RELIGIONE waren eine neue Skulptur, die Aufgabe einer Büstenfolge, ein Hinauswurf und der Tempio Canoviano.

1817 verwandelte Canova seine RELIGIONE in eine »Religione protestante«¹⁰² und bildhauerte sie in kleinem Format für eine Gräfin Brownlow (heute in Belton/Lincs), wobei man den Namen als Protestantische Religio, die Gräfin war ja Engländerin, verstehen kann, aber sicher als Protestierende Religio verstehen muß!

Aufgegeben wurde eine Folge von Uomini Famosi¹⁰³, die Canova mit einer Büste von Domenico Cimarosa für das Pantheon begonnen hatte. Sicher hat er beabsichtigt, sich selbst unter den berühmten Italienern zu verewigen. Möglicherweise war sein Selbstbildnis in Possagno für die Folge bestimmt.

Hinausgeworfen wurde Canova selbst, natürlich nur in übertragenem Sinn, und zwar aus dem Pantheon. Er war seit 1802¹⁰⁴ »Ispettore Generale delle Belle Arti ed Antichità dello Stato Pontificio« und hatte sich durch dieses Amt in der Nachfolge Raffaels und als bedeutendster italienischer Künstler seiner Gegenwart das Anrecht erworben, im Pantheon beigesetzt zu werden. Als Regent der »Virtuosi al

Pantheon«¹⁰⁵ hatte er sogar ein ausgeprochenes Begräbnisrecht für die Josefskapelle. Seit Raffaels Tod war die Rotunde in Rom zur vornehmsten Grabstätte italienischer Künstler (Baldassare Perruzzi, Perino del Vaga, Flaminio Vacca, Taddeo Zuccari, Annibale Carracci) geworden¹⁰⁶. Der Kardinal Consalvi¹⁰⁷, dessen Titelkirche das Pantheon war, mag Canova, der noch 1816, unmittelbar vor der

moria dell' augurato ritorno del Pontefice alla sua sede«, so Cicognara 1823, 33. Das Interesse des Künstlers unterstreicht ein bislang unbeachteter Brief vom 19. 7. 1815: »La Statua Colossale della nostra S. Religione cattolica, (che di mia volontà, e a mie spese intraprendo), sembra degna di risiedere in Roma ... e precisamente in S. Pietro primo Tempio del mondo ... sito ... giudicato il più conveniente alla maestà del simulacro, e all' ornamento del Tempio.« (Bassano, Mus. Civ., Canova Monumenti XII 1176/5842).

⁹⁷ Erste Hinweise bei Busiri Vici 1966.

⁹⁸ Das Canovas Plänen günstige Gutachten war für die Accademia di San Luca erstellt worden, so Este 1864, 261 Anm. 1.

⁹⁹ Die Gründe für die Ablehnung sind erschließbar. Entscheidend waren das Verhalten des Kardinalstaatssekretärs Ercole Consalvi und die Kultbildähnlichkeit der Statue. Ich werde bei späterer Gelegenheit darauf zurückkommen.

¹⁰⁰ Elena Bassi 1943, 11.

¹⁰¹ Unterlagen über den Religione-Streit waren bisher im Vatikanischen Archiv nicht zu finden; für ihre Bemühungen danke ich Mons. Prof. Michele Maccarone und Mons. Ennio Francia.

¹⁰² Elena Bassi 1943, 42; Pavanello 1976, Nr. 275.

¹⁰³ Quatremère de Quincy 1834, 172/3; Valentino Martinelli und Carlo Pietrangeli, La Protomoteca Capitolina, Rom 1955, Einleitung.

¹⁰⁴ Elena Bassi 1943, 25: 1805; Pavanello 1976, 85.

¹⁰⁵ Die Begräbniskapelle der »Virtuosi al Pantheon« (Congregazione di S. Giuseppe di Terra Santa) ist die zweite links vom Eingang; vgl. J. A. F. Orbaan, Virtuosi al Pantheon. Archivalische Beiträge zur römischen Kunstgeschichte, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 37 (1915) 17 ff.

¹⁰⁶ Vgl. jetzt: Gesa Schütz-Rautenberg, Künstlergräber des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien, Diss. Köln-Wien 1978, 69/70.

¹⁰⁷ Alessandro Ferrajoli, Lettere inedite di Antonio Canova al Cardinale Ercole Consalvi, Rom 1888; Richard Wichterich, Sein Schicksal war Napoleon. Leben und Zeit des Kardinalstaatssekretärs E. C. 1757–1824, Heidelberg 1951.

Konzeption seiner RELIGIONE, für seine Bemühungen um die Rückführung der von Napoleon entführten Kunstwerke von Pius VII. geadelt worden war¹⁰⁸, klargemacht haben, daß es für ihn kein Begräbnis im Pantheon geben werde. Vielleicht hat der zurückgewiesene Stifter von sich aus auf sein Recht verzichtet. Jedenfalls war Consalvi konsequent. Auf seinen Wunsch hin ließ der Papst bald nach dem Streit um die RELIGIONE alle Büsten aus dem Pantheon entfernen und in einer Protomoteca Capitolina aufstellen, angeblich um der Rotunde ihren kirchlichen Charakter wiederzugeben¹⁰⁹.

Im Juni 1818 sah Canova sein Stiftungsvorhaben endgültig als gescheitert an. Antonio d'Este überliefert seinen Ausspruch¹¹⁰: »Di tale contrarietà sarà grata la mia patricia, e i Possagnotti, i quali goderanno di un tempio che non avrebbero mai immaginato.«

Der mit dem zitierten Brief an seinen Vetter Zardo-Fantolin vom 27. Juni 1818 in Angriff genommene Tempio Canoviano ist die Antwort des Künstlers auf die Entscheidung der päpstlichen Behörden. Er hat die Form des römischen Pantheons, weil er als Künstlergrabmal und als Aufstellungs-ort für die abgelehnte Religio (s. u.) erdacht worden ist. Canova hat sich sein eigenes Pantheon gebaut!

Diese Deutung erklärt nebenbei, warum das Gebäude schon von den Zeitgenossen TEMPIO genannt wurde. Nicht weil seine Fassade die Front eines griechischen Peripteraltempels kopierte, nicht weil es dem Kult einer Gottheit geweiht war, sondern weil es ein Ehrentempel¹¹¹ war. In einer Zeit, in der das wissenschaftliche und das künstlerische Genie als höchste Verkörperung des Menschen vor dem Heiligen und dem Herrscher angesehen wurde, in einer Zeit, in der man mehr »Monuments to Genius«¹¹² konzipierte als in allen vorangegangenen Jahrhunderten, kann es nicht überraschen, daß sich der berühmteste Bildhauer eine monumentale Selbsthuldigung baute, daß er sich selbst einen Platz im Pantheon der abendländischen Kunstgeschichte zuwies, und zwar in einem Moment, in dem ihm der Begräbnisplatz im römischen Pantheon entzogen oder verleidet worden war. Canova hatte die

finanziellen Mittel, seine Selbsteinschätzung architektonisch zu demonstrieren.

Schließlich versteht man nun, warum Canova, der doch zahlreiche Grabskulpturen schuf, keinen Kenotaph für sich selbst vorbereitet hat. Das Gebäude selbst sollte sein Grabmal sein¹¹³. Wie Christopher Wren hätte er die Inschrift: LECTOR, SI MONUMENTVM REQVIRIS CIRCVMSPICE¹¹⁴ wählen können. Als Grabstelle hat er den Platz vor dem Hauptaltar, vielleicht aber auch nur eine der beiden nachträglich geschlossenen Nischen vorgesehen. Canovas Fratellastro, der informiert war¹¹⁵, hat den

¹⁰⁸ A. Campani, Sull'opera di Antonio Canova nel ricupero dei monumenti d'arte italiani a Parigi, in: Archivio storico dell'Arte 1892, 189–216; vgl. jetzt: Paul Wescher, Kunstraub unter Napoleon, Berlin 1976.

¹⁰⁹ Quatremère de Quincy 1834, 354; Hubert 1964, 129/130, 415/6; Martinelli/Pietrangeli 1955, Einleitung.

¹¹⁰ Este 1864, 265.

¹¹¹ Für Ehren- oder Ruhmestempel scheint es seit dem Tempio Malatestiano in Rimini und besonders seit Giovanni Paolo Lomazzos Schrift »Idea del Tempio della Pittura« (Mailand 1590) eine Tradition zu geben. Man denke an Dürers Ehrentempel von 1617 (Kat. Dürer-Renaissance, München 1971, 16/17), an die Pariser Madeleine, die Walhalla, an Kelheim; vgl. auch Karl Arndt, Die »Ehrentempel« und das Forum der NSDAP am Königsplatz in München und ihre Position in der jüngeren Geschichte des architektonischen Denkmals, in: Kunstchronik 21 (1968) 395–398.

Man muß aber natürlich auch berücksichtigen, daß »Tempio« in Italien eine geläufige Bezeichnung für ein Gotteshaus ist.

¹¹² Alfred Neumeyer, Monuments to »Genius« in German classicism, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 2 (1938/9) 159–164.

¹¹³ Die Voraussetzungen für den Tempio Canoviano als einem monumentalen freistehenden Mausoleum liegen im englischen Park. Eine Untersuchung über englische Mausoleen bereitet der Verf. vor.

¹¹⁴ Schütz-Rautenberg 1978, 300.

¹¹⁵ Canovas Testament wurde bereits 1815 (Abdruck: Malamani 1911, 337–340) in Rom abgefaßt, kann also keine Bestimmungen über den Tempio Canoviano enthalten. Ein in Venedig 1822 geschriebenes »Testamento Nuncupativo« (Malamani 1911, 341/2) wurde dem todkranken Canova von Sartori-Canova abgenötigt, vgl. Malamani 1911, 285–303. Ohne Zweifel trägt Sartori-Canova die Schuld an der billigen »Vollendung« des Tempio; er soll sich schon dem Projekt aus Eigennutz widersetzt haben.

Willen des Kirchenstifters nur sehr unvollkommen erfüllt. Er hat zwar den Tempio Canoviano durch die Beisetzung des Auftraggebers erst seiner von diesem erdachten Bestimmung zugeführt, er hat aber den von Canova erdachten Grabzusammenhang empfindlich verändert.

Es lassen sich drei Grabideen, nicht Grabmalideen, erschließen, bei denen jeweils ein eigenhändiges Werk des Bildhauers eine Hauptrolle spielte. Canovas erste Grabidee läßt sich erkennen, wenn man eine Bemerkung von Quatremère de Quincy heranzieht, die den Zusammenhang zwischen Religionen-Streit und Tempio eindrucksvoll belegt. Der langjährige Freund des Künstlers notierte 1834¹¹⁶, die Figur der Religio habe in der Hauptnische des Tempio ihren Platz finden sollen. Warum das Modell nie nach Possagno kam, ist unbekannt. Vielleicht nur weil der Erbe Sartori-Canova die Transportkosten scheute und sie der Accademia di San Luca schenkte. Vielleicht auch nur, weil Canova vor einem offenkundigen Bruch mit der Kurie zurückschreckte. Wahrscheinlich aber, weil er eine affektfreie Grabidee entdeckte, die seiner Bedeutung als Künstler angemessener Ausdruck geben konnte als eine abgelehnte Monumentalskulptur.

Diese zweite Grabidee läßt sich rekonstruieren, wenn man die heute ungünstig auf dem Boden der Ostnische stehende Pietà-Gruppe (Abb. 19) berücksichtigt. Der sparsame Alleinerbe hätte sie sicher nicht in Bronze gießen lassen, wenn ihn nicht eine mündliche Verfügung des Erblassers gebunden hätte. Die Pietà war eines der letzten Werke Canovas. Sie ist als Aufsatz für einen Altar konzipiert worden, wahrscheinlich für den Hauptaltar, vor dem Canova bestattet werden wollte¹¹⁷. Der Bildhauer griff Grabideen Michelangelos und Tizians auf, die nicht verwirklicht worden waren. Beide wollten vor einem Altar begraben werden, auf dem ein eigenhändiges Werk stehen sollte: bei Michelangelo die »Florentiner Pietà«, bei Tizian die Pietà der Accademia in Venedig¹¹⁸.

Aber Canova verwarf auch diesen Gedanken und brachte ein im Juli 1821¹¹⁹ überarbeitetes Gemälde auf den Hochaltar. Die Annahme ist verlockend, Canova habe die Seitennischen geschlossen, um alle

Wandlungen seiner Grabesidee vor Augen zu haben. Die nicht nur aus Trotz und Gekränktheit beabsichtigte Aufstellung der Religio – Canova wollte offenbar beweisen, daß ein griechisch-heidnisch aussehendes Kultbild dem katholischen Kult dienen konnte – wurde zuerst von dem Wunsch nach einer Grabpietà in der Nachfolge der beiden großen Meister des 16. Jahrhunderts abgelöst. Diese Idee wiederum wich mit dem Rückgriff auf das Gemälde der Darstellung eines bestimmbareren Künstlerideals, als dessen Verkörperung sich Canova ansah.

Die Deutung des Gebäudes als Künstlermausoleum erklärt auch die Wahl des Patroziniums. Canova weihte seine Rotunde einem DEO VNI AC TRINO, gab ihm einen Titel, der etymologisch und inhaltlich dem PAN THEION¹²⁰, dem Allerheiligsten Hadrians, nahe kam. Das neue Patronizium ist aber (wie der Rückgriff auf das Gemälde) mehr als nur ein versteckter Hinweis auf das »famigerato monumento« in Rom. Hinter der Widmung an die Santissima Trinità verbirgt sich eine dritte Sinn-schicht, die subtiler erdacht ist als der Hinweis auf das römische Pantheon. Das neugewählte Patrozinium erinnert an die Darstellung eines Malers, Bildhauers und Architekten, dem lange vor Canova der Beiname »Il Divino« verliehen worden war. Bei der

¹¹⁶ Quatremère de Quincy 1834, 336.

¹¹⁷ Der Platz vor oder unter dem Hauptaltar ist die vornehmste Begräbnisstätte in einer Kirche, vgl. Philipp Hofmeister, Das Gotteshaus als Begräbnisstätte, in: Archiv für katholisches Kirchenrecht 111 (1931) 450 ff.; Moses III 1849, s. p. berichtet: »This group was intended to be worked ... for the high altar in the church at Possagno ...«

¹¹⁸ Alexander Perrig, Michelangelo Buonarrotis letzte Pietà-Idee, Basel 1960; Vinzenz Oberhammer, Gedanken zum Werdegang und zum Schicksal von Tizians Grabbild, in: Festschrift Antonio Morassi, Venedig 1971, 152 ff.; zusammenfassend jetzt: Schütz-Rautenberg 1978, 149 ff., 231 ff.; Missirini (1833, 140) ahnte bereits einen Zusammenhang mit den letzten Werken von Michelangelo und Bandinelli, konnte ihn aber nicht präzisieren.

¹¹⁹ Este 1864, 272/3, 414/6. Vgl. Anm. 18.

¹²⁰ Die Deutungen des Namens PANTHEON sind nicht einheitlich. Man kann – mit Suidas – »für alle Götter« oder aber »Allerheiliges« übersetzen. Zur Wahl des Patroziniums auch Missirini 1833, 20.

Totenfeier für Michelangelo, von deren Dekoration wir durch Fresken in der Casa Buonarroti¹²¹ eine Vorstellung haben, war eine Krönung des Künstlers gezeigt worden. Drei ineinander geschlungene Kränze, das Zeichen der Dreifaltigkeit, schwebten über dem Haupte des Geehrten. Blasphemie lag den Erfindern der Dekoration fern. Die Kränze waren Symbol für die in Michelangelo als der Verkörperung des DISEGNO¹²² vereinigten Bildkünste Architektur, Malerei und Plastik. Dabei muß man unter DISEGNO die im Geiste des Künstlers vor der graphischen Niederschrift fixierte Gestalt des Werkes verstehen. Von Michelangelo übernahm Federico Zuccari¹²³ das Krönungsbild, als er um 1600 an die Decke eines Saales seines römischen Palastes einen Greis malte, der Malstock, Zeichenbrett, Zirkel, Winkelmaß und Zeichenfeder hält und den die Personifikationen von Architektur, Malerei und Skulptur umgeben. Der Alte ist die Verkörperung des DISEGNO, des »inneren Bildes, dessen der Künstler bedarf, um die äußere Form zu schaffen«, wie Werner Körte¹²⁴ definierte. Als einer Gottvater ähnlich sehenden Gestalt kam ihm der dreiringige Nimbus zu, in dessen Zeichen sich die Schwesterkünste vereinen.

Mit der Wahl des Patroziniums bekundet sich Canova als Anhänger der von der Accademia di San Luca, deren erster Princeps Zuccari war, weitergetragenen Lehre vom äußeren und inneren Disegno, die Zuccari in seiner »Idea« niedergelegt hatte¹²⁵. Canova war selbst Principe dieser Akademie. Sichtbares Zeugnis des DISEGNO als LVX INTELLECTVS ET VITA OPERATIONVM¹²⁶, als der Fähigkeit der geistigen Gestaltfindung sind die Zeichnungen, die Canova »invenzioni« nannte. Es sind Blätter, auf denen »alles Abbildend-Modellhafte aufgegeben und durch die Vorstellungsgabe des Künstlers zur einer idealen Erscheinung von gesammelter Kraft gereinigt ist«, wie Hans Ost¹²⁷ richtig erkannt hat. Eine »invenzione« dieser Art, eine vollendete und bildmäßige Komposition, muß schon Canovas erstes Kirchenkonzept für Possagno gewesen sein.

Der Tempio Canoviano ist Kirche, Künstlermausoleum, Ehrentempel und ein TEMPIO DEL

DISEGNO. Die Vermutung liegt nicht fern, daß Canova nicht vorrangig als NEUER PHIDIAS, als Virtuose des Meißels, sondern als Meister in allen »tre arti del disegno«¹²⁸ gesehen werden wollte. Als Mausoleum brauchte das Gebäude kein Patrozinium, als Kirche mußte es eine Schutzherrschaft haben. Canova fand das Zeichen der Trinität, das als Kirchenpatrozinium genügte, das aber gleichzeitig verraten konnte, daß unter der Kuppel ein Meister des DISEGNO ruhte.

Hat man die Bedeutung des Disegno-Gedankens für Canovas Schöpfung erkannt, so hält man auch

¹²¹ Vgl. bes. Rudolf und Margot Wittkower, *The Divine Michelangelo, The Florentine Academy's Homage on his death in 1564. A facsimile edition of ESEQUIE DEL DIVINO MICHELAGNOLO BUONARROTI*, Florence 1564, London 1964, Abb. 20, 31. Das Zeichen der drei Ringe als Imprese Michelangelos auch auf seinem Katafalk und seinem Grab: Ernst Steinmann, *Die Porträtdarstellungen Michelangelos*, Leipzig 1913, Tf. 72, 76; John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1963, 66 ff.

¹²² Mark W. Roskill, *Dolce's »Aretino« and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968, 116 ff.; Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting*, Ausgabe New York 1967, 17, App. 2. Die Definition des Begriffs schwankte, wie Wolfgang Kemp (*Disegno – Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974) 219 ff.) nachwies. Gemeint sein kann die praktische Tätigkeit und (oder) ein geistiges Vermögen. Bis ins 18. Jahrhundert verschob sich die Bedeutung offenbar ganz auf die Seite der Idee!

¹²³ Werner Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*. Leipzig 1935, 35 ff., Tf. 33.

¹²⁴ Körte 1935, 38.

¹²⁵ Federico Zuccari, *L'Idée de' pittori, scultori, ed architetti*, Turin 1607; vgl. Erwin Panofsky, »Idea«. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Leipzig-Berlin 1924, 47 ff.

¹²⁶ So die Inschrift auf dem Fresko des Palazzo Zuccari!

¹²⁷ Ost 1970, 22, vgl. 24 f.; dem entspricht, was Rudolf Zeitler (*Klassizismus und Utopia* 123) sagt: Canova hat »in keinem einzigen Fall von der unmittelbar gesehenen Realität den Anstoß zu seinem Schaffen empfangen.«

¹²⁸ Vasari, *Vite*, Proemio.

den Schlüssel für die Erklärung des Themas der Metopen in der Hand. Der Zyklus beginnt mit der Erschaffung der Welt und des Menschen – einem bei einer Dreifaltigkeitskirche nicht unbedingt naheliegenden Thema. Aber einem Thema, das bereits Vasari im Vorwort seiner Viten mit der Disegno-Theorie verbunden hatte¹²⁹. Die Reliefs illustrieren das erste Auftreten von Bildhauerei und Malerei im Beisein des göttlichen Schöpfergeistes und sie bekunden Canovas Glauben an den göttlichen Ursprung des Disegno als einer Gabe, mit der er selbst als umfassend tätiger Bildhauer, Maler und Architekt ausgezeichnet worden war. Die Vasari-Stelle erklärt wohl auch den Stil der Reliefs, der als auffallend malerisch zu charakterisieren ist. Offenbar hat Canova versucht, als malender Bildhauer das von Vasari beschriebene Aufscheinen der ersten Form von Bildhauerei und Malerei in den Metopen nachzuvollziehen.

Man mag einwenden, daß seit der Niederlegung der Disegno-Lehre durch Zuccari schon 200 Jahre vergangen waren, daß die Schrift nicht mehr aktuell war. Abgesehen davon, daß Winckelmann sie las, daß 1768 eine Neuauflage¹³⁰ erschien, mußte sie Canova als Lobpreis auf die intellektuelle Leistung bei der Schaffung eines Kunstwerks besonders begrüßen. Eine Beschreibung seines Werkstattbetriebs¹³¹ zeigt, daß aus dem schlichten Steinbildhauer der Leiter einer Bildhauerei mit sechs Ateliers geworden war. Canova übte als Ideenfinder die vornehmste Form künstlerischer Tätigkeit aus, die manuelle Ausarbeitung überließ er Gehilfen und Schülern.

In Possagno wurde Canovas Künstlerhaus, das seine Geburtstätte und zeitweilige Wirkungsstätte war, 1834 in ein Museum, die GIPSOTECA CANOVIANA umgewandelt. Sein Mausoleum hatte der Künstler in die Achse dieses frühen »Personal-museums«¹³² gestellt und mit eigenen Werken ausgestattet.

Im protestantischen Norden machte Canovas größter Konkurrent den letzten möglichen Schritt in der Verbindung von Kunst und Religion. Ein Geburtshaus und eine Kirche waren schlecht zu vereinen, so schlecht wie ein Museum und eine nicht

profanierte Kirche¹³³. Bertel Thorvaldsen verband Museum und Mausoleum. 1837 hatte er, zweifellos unter dem Eindruck des neuen Museums in Possagno, bestimmt, daß seine Arbeiten, seine Sammlungen und sein Vermögen seiner Vaterstadt Kopenhagen für den Bau eines Thorvaldsen-Museums zufallen sollten¹³⁴. Noch während der Ausführung des Baus entstand der Gedanke, den Bildhauer im Hof des Museums zu bestatten. Thorvaldsen¹³⁵ stimmte zu. Und er wurde, nachdem sein Leichnam vier Jahre lang in einer Kirche geruht hatte, 1848 in der Hofgruft einer Art von Hypäthraltempel beige-setzt. Das Museum war endgültig zum Kultraum, zur »ästhetischen Kirche«¹³⁶ geworden.

¹²⁹ Vasari, Vite, Proemio; Vasari-Milanesi I 215; vgl. die Wackernagel-Übersetzung bei Kemp 1974, 226.

¹³⁰ Zum Nachleben Zuccaris: Panofsky, Idea 1924.

¹³¹ Hubert 1964, a. a. O.; eine Innenansicht der Werkstatt in: Kat. Mostra Canoviana, Treviso 1957, Abb. 2.

¹³² Franz Rudolf Zankl, Das Personalmuseum. Untersuchungen zu einem Museumstypus. In: Museumskunde 41 (1972) Heft 1/2.

¹³³ Gudrun Calov, Die Museumskirche, in: Festschrift Eduard Trautscholdt, Hamburg 1965, 20–38.

¹³⁴ Lisbet Balslev Jørgensen, Thorvaldsen's Museum. A national monument. in: Apollo 96 (1972) 198 ff. mit ält. Lit. Anzumerken ist, daß die Dulwich Art Gallery in der Verbindung von Museum und Grab Thorvaldsens Museum voranging; vgl. Marcus Binney, London's first public gallery, in: Country Life 167 (1970) 230–234. Vgl. auch: Rainer Kahsnitz, Museum und Denkmal. Überlegungen zu Gräbern, historischen Freskenzyklen und Ehrenhallen in Museen, in: Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert, München 1977, 152 ff.

¹³⁵ Ob Thorvaldsen selbst die Idee hatte, ist bisher nicht beweisbar. Für frdl. Auskünfte danke ich Kons. Bjarne Jørnaes (Kopenhagen) und Herrn Prof. Erik Forssman (Freiburg).

¹³⁶ Der Begriff »ästhetische Kirche« stammt von Hölderlin. Die Aufgabe des üblichen Begräbnisplatzes (Kirche/Friedhof) ist eine signifikante Erscheinung der Jahrzehnte um 1800. Man denke an Rousseau oder Beckford. Zu Grabmalsformen der Zeit vgl. u. a.: Wilhelm Messerer, Zu extremen Gedanken über Bestattung und Grabmal um 1800, in: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert, Berlin 1963, 172 ff.; Paul A. Memmesheimer, Das klassizistische Grabmal. Eine Typologie. Diss. Bonn 1969.

Der Tempio Canoviano ist als Künstlermausoleum im Gewande einer Pfarrkirche das monumentale Zeugnis der Selbsteinschätzung eines ungewöhnlichen Mannes, eines Künstlers, der die Ablehnung eines Werkes, an dem ihm viel gelegen haben muß, durch ein architektonisches Denkmal überwand. Canova bediente sich wie mancher seiner Zeitgenossen¹³⁷ der Architektur als Symbol. Der als ungewöhnlich verschwiegen bekannte Bauherr¹³⁸ kleidete seine Aussage in eine Form, zu der der Schlüssel nicht unmittelbar zu finden war. Der Tempio Canoviano ist – auch – eine Kirche, er ist – auch – ein EXEMPLVM EXIMIAE RELIGIONIS, wie Missirini propagierte¹³⁹, er ist aber auch nicht zuletzt ein EXEMPLVM EXIMIAE AESTIMATIONIS SVI IPSIVS¹⁴⁰, da er das erste monumentale Mausoleum ist, das in Italien seit der Antike gebaut wurde.

Wenn, wie Heinz Kähler¹⁴¹ bemerkte, das Pantheon Hadrians der »seltsamste Tempel der antiken Welt« ist, dann ist der Tempio Canoviano von Pos-

sagno die seltsamste Pfarrkirche der Neuzeit. Canova verwirklichte mit seinem Mausoleum in Possagno in einzigartiger Weise das, was Karl Friedrich Schinkel als »Bestimmung des Kunstwerks für die Nachwelt« ansah: »es soll darthun, wie man dachte und empfand, und es kann dies besser, als jeder Schriftzug es vermag.«¹⁴²

¹³⁷ Eine aufschlußreiche Parallele bietet Fonthill Abbey/Wiltshire von William Beckford; vgl. H. Wischermann, Fonthill Abbey – Studien zur profanen Neugotik Englands im 18. Jahrhundert, Habil. Freiburg 1977, Freiburg 1979. Die Möglichkeit, Bauwerke als künstlerische Antwort auf tief greifende Erlebnisse/Situationen zu errichten, scheint besonders um 1800 gegeben gewesen zu sein.

¹³⁸ Canovas Verschwiegenheit betonen alle seine Biographen!

¹³⁹ Missirini, Vita 1824, 455.

¹⁴⁰ Die Formulierung verdanke ich Herrn Jens Carstensen, Freiburg.

¹⁴¹ Kähler 1965, 47.

¹⁴² Karl F. Schinkel, Gedanken und Bemerkungen über Kunst im Allgemeinen, in: Wolzogen III 1863, 370.