

UND SO GROSS DIE FIGUR IST, SO IST SIE DOCH OHNE GRÖSSE. CANOVAS CARATTERE FÖRTE IM SPIEGEL DER KRITIK SEINER ZEIT von Steffi Roettgen

Die Werke von Antonio Canova, die von den Zeitgenossen mit dem Attribut *großer Stil* versehen wurden, standen bei den Theoretikern des deutschen Idealismus in keinem sonderlich hohen Ansehen. Prominentestes Zeugnis dafür ist die Kritik, die Carl Ludwig Fernow 1806 an einem Werk geübt hat, das stellvertretend für das *genere forte* in Canovas Schaffen steht.¹ Gemeint ist die kolossale Herkules und Lichas-Gruppe (Abb. 1 und 2), der Fernow vorwarf, daß sie trotz ihrer Dimensionen ohne Grösse wäre.² Mit diesem Werk folgte Canova einem Ausdruckskanon, der sich deutlich von der durch Winckelmann begründeten Auffassung des plastischen Bildwerks distanzierte, die Schönheit, Grazie und Ruhe zu den wichtigsten Kriterien erklärt hatte. Wie auch andere Zeitgenossen³ war Fernow der Ansicht, daß ausschließlich die *lieblichen Sujets* - im Italienischen als *genere dolce* bezeichnet - Canovas Naturell angemessen wären und nicht das *Heroische und Tragische*.⁴ Fernows Kritik machte deswegen aber keineswegs vor den Werken Halt, in denen Canova eher seiner Begabung folgte, also den im *gefälligen Genre* gehaltenen Arbeiten. So bemängelte er etwa an der Amor-Psyche-Gruppe von 1789 (Paris, Louvre) das Übermaß des Gefälligen und Gefühlvollen und die kalkulierte und manierierte Künstlichkeit, die er sogar mit Bernini verglich.⁵ Der Hinweis auf Bernini legt eines der entscheidenden Argumente offen, um die es hier ging. Da Fernow nur einen *reinen musterhaften Stil* akzeptierte, bedeutete jede Abweichung von diesem Weg einen Fehltritt. Als Abweichung vom *reinen Stil* sah er es an, wenn die Plastik versucht, in Marmor zu malen und genau diesen Vorwurf machten er und seine Anhänger Canova.⁶

Der von Canova selbst eingeräumte Umstand, daß der *Herkules* das Resultat einer mit Bedacht getroffenen Entscheidung war, sich in einem *carattere* oder *genere* zu bewähren, in dem er sich bis dahin noch nicht hervorgetan hatte, leistete dieser Kritik sogar noch weiteren Vorschub.⁷ Fernow war der Ansicht, daß Canova mit diesem und anderen Werken im *strengen Charakter* etwas erzwingen wollte, was ihm die Natur versagt hatte. Umgekehrt war für die italienische Kunstkritik Canovas *stile gagliardo* gerade die Bestäti-

¹ Der Begriff *genere forte* war im Umkreis Canovas geläufig (vgl. Antonio d'Este: *Memorie di Antonio Canova*, Florenz 1864, S. 81). Als gleichbedeutend kann der Ausdruck *großer Stil* gelten, ebenso wie *carattere grande* (Francesco Milizia: *Dizionario delle belle arti del disegno*. Estratto in gran Parte dalla Enciclopedia metodica da Francesco Milizia, Bassano 1797, ad vocem *carattere*).

² Carl Ludwig Fernow: *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, Zürich 1806, S. 225.

³ Vgl. etwa das Urteil von Friederike Brun in einem Brief vom 19. 11. 1796, vgl. Luigi Coletti: *La fortuna del Canova*, in: *Bollettino del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte I*, 1927, Heft 4-5, S. 22.

⁴ C. L. Fernow: *Canova* (wie Anm. 2), S. 157.

⁵ Gianna Piantoni: *Le obiezioni della critica tedesca: il saggio su Canova di C. L. Fernow*, in: *Studi Canoviani*. Quaderni sul Neoclassico, 1 - 2. Rom 1973, S. 11-35, hier S. 24.

⁶ C. L. Fernow: *Canova* (wie Anm. 2), S. 37. Schon Herder hatte die Vermischung der beiden Gattungen kritisiert, wobei auch seine Sympathie der *wahren Plastik* und nicht der verfälschenden Malerei gehörte (Johann Gottfried Herder: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* (1778), in: *Sämmtliche Werke*, 19. Bd., Tübingen 1820, S. 41).

⁷ Vgl. A. d'Este (wie Anm. 1), S. 320: *Cotale lavoro fu necessario che il Canova lo facesse per mostrare*

gung dafür, daß ihm der Rang eines *sommo maestro* zukomme.⁸ Bei der Kontroverse ging es letztlich auch um grundsätzliche Gegensätze zwischen italienischer und deutscher Kunstauffassung. Den Umstand, daß Trippel, Carstens und Thorvaldsen - also zwei laut Fernow mit *Einbildungskraft* begabte Künstler - nichtitalienischer Herkunft waren, nahm er als Beweis dafür, *dass auch im trüben gestaltlosen Norden ächtplastisches Genie, so gut wie in Griechenland und Italien erzeugt wird.*⁹ Diese These widersprach dem gängigen Topos, daß sich die Kunst und insbesondere die Plastik aufgrund des Klimas in den südlichen Ländern in einem höheren Grad dem Kunstideal angenähert hätte als im Norden.¹⁰ Francesco Milizia etwa war der Ansicht, daß ein Phidias oder ein Apelles aus Grönland unfähig gewesen wären, *esprimere un solo sentimento delicato.*¹¹ Mit der Abwendung Fernows von den Stil- und Moduskonventionen der klassischen Kunstlehre war auch eine neue Auffassung vom künstlerischen Genius verbunden. Galt bislang der Künstler als genial, der wie Canova das gesamte Ausdrucksspektrum beherrschte, so wurde nun die Stilreinheit zum Gradmesser für das *Genie*. Inwieweit dabei auch nationalpatriotische Gesichtspunkte ins Spiel kamen, soll hier nicht weiter erörtert werden. Fernows Interesse richtete sich insgesamt mehr auf das Grundsätzliche in der Kunstauffassung als auf solche politischen Gesichtspunkte.¹²

Daß ausgerechnet die Herkules-Lichas-Gruppe in Fernows Kritik eine so zentrale Rolle spielt, hatte mehrere Gründe. Fernow hatte diese Gruppe noch vor seiner Abreise von Rom im Jahr 1803 gesehen und es war ihm bekannt, daß Canova im Fürsten Torlonia endlich einen Auftraggeber gefunden hatte, dessen Zusage die Ausführung der Marmorversion ermöglichte.¹³ Just zu der Zeit, als Fernows Buch über Canova erschien, erhoffte sich die römisch-deutsche Kunstwelt aber außerdem eine ihren Vorstellungen vom *großen Stil* entsprechende künstlerische Antwort von Bertel Thorvaldsen. Er sollte für Torlonia eine

secondo che si diceva ... che non solo le grazie guidavan la sua mano accarrezzando i molli contorni delle membra voluttuose ma che era capace di fare un'opera di stile robusto e severo. Spätere Kritiker folgten dieser Einschätzung, so etwa Gianni Venturi in: Leopoldo Cicognara: *Lettere ad Antonio Canova*, hrsg. von Gianni Venturi, Urbino 1973, S. 20: *Sicuramente tra le opere più infelici dello scultore, l'Ercole doveva essere un manifesto delle capacità di un Canova che non era e non doveva essere solo il creatore delle Veneri e delle Grazie.*

⁸ *La serie di questi lavori (...) colloca a buon dritto l'artista nel vasto campo della scultura come sommo maestro* (Leopoldo Cicognara: *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Prato 1824 (2. Aufl.), Bd. VII, S. 187).

⁹ C. L. Fernow: *Canova* (wie Anm. 2), Zueignung o. S.

¹⁰ Bei J. G. Herder (wie Anm. 6), S. 49-51. findet sich diese Ansicht ebenso wie bei Milizia (Dizionario, wie Anm. 1, I, S. 248). Wie konsistent sie war, zeigt sich daran, daß der Bildhauer Sergel noch 1812 erklärt, daß Thorvaldsen als ein Künstler des Nordens mit dem Italiener Canova um den Preis wetteifere. Sergel schreibt: *Vous connaissez le préjugé qui est contre nous, habitans du Nord, que nous ne pouvons jamais attendre la perfection des gens du climat temperé; mais voici un Thorvaldsen de Copenhague et un Fahlcrantz de Stockholm qui priment dans les arts* (zitiert nach Hermann Mildenerger: *Bertel Thorvaldsen und der Kult um Künstler und Genie*, in: *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf in Schleswig, Nürnberg 1991, S. 189-201, hier S. 196).

¹¹ Francesco Milizia: *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, Venedig 1781 (fotomechanischer Nachdruck Bologna 1983), S. 74.

¹² Vgl. dazu Harald Tausch: *Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800* (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 156), Tübingen 2000 (Diss. Würzburg 1996), S. 168. Die hier zitierten Seitenangaben beziehen sich auf die Manuskriptfassung.

¹³ C. L. Fernow: *Canova* (wie Anm. 2), S. 141.

ebenfalls kolossale Gruppe schaffen, die als Antithese im gleichen Saal wie Canovas Werk aufgestellt werden sollte.¹⁴ Für dieses *Pendant* gab es mehrere thematische Alternativen - zunächst war eine Gruppe mit Achilles und Penthesilea geplant, dann ein Herkules mit Antäus bzw. ein Theseus im Kampf gegen den Minotaurus. Schließlich wählte Thorvaldsen jedoch Mars und Venus, führte aber nur die stehende Einzelfigur des Mars aus, der jedoch niemals in Marmor realisiert wurde. Dennoch wurde diese Statue von den deutschen Rombesuchern als Beweis dafür genommen, daß Thorvaldsen Canova im *heroischen Genre* übertreffe.¹⁵ Zweifellos verstanden sie etwas anderes unter dem heroischen Stil als die damalige italienische Kritik, die bei ihren Definitionen den Konventionen der Stillehre folgte.¹⁶ Bereits in der 1802 als Modell fertiggestellten Statue des Jason (Abb. 3) sahen die deutschen Kritiker das *plastische Ideal* verwirklicht, das Fernow propagierte. Auch Canova attestierte dieser Figur übrigens einen *stile nuovo e grandioso*.¹⁷ August Wilhelm Schlegel bewunderte am Jason die *heitere und harmonische Kraft (...) der jede Spur von Anstrengung fehlt*.¹⁸ Canovas Herkules war für ihn dagegen das negative Pendant zu dieser überlegenen und idealen Gelassenheit des wahren Helden. Seit der Ausstellung des Jason im Jahre 1802 - ein Ereignis, auf das Fernow ausdrücklich eingeht - galt Thorvaldsen jedenfalls in den Kreisen der Deutschrömer als Rivale und Herausforderer Canovas.¹⁹ Jason und nicht Herkules war der Heldentypus, der dem deutschen Ideal entsprach. Zu dieser unterschiedlichen Bewertung von Heldentum trugen Vorstellungen bei, die der deutsche Idealismus in diesen Jahren entwickelt hatte. Friedrich Schiller ließ die Darstellung der leidenden Natur zwar als wichtigsten Gegenstand des tragischen Künstlers gelten, erhob zu deren zweitem Gesetz jedoch den *moralischen Widerstand gegen das Leiden*. Demzufolge tadelt er Künstler, die *das Pathos durch die bloße sinnliche Kraft des Affekts und die höchstlebendigste Schilderung des Leidens zu erreichen glauben (...)*

¹⁴ Vgl. Bertel Thorvaldsen 1770-1844. Scultore danese a Roma, Ausst.-Kat. Galleria d'Arte Moderna Rom, Rom 1989, S. 221-223. - Barbara Steindl: Mäzenatentum im Rom des 19. Jahrhunderts. Die Familie Torlonia (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 65), Hildeheim etc. 1993, S. 117-120. - Jürgen Wittstock: Throvaldsen und die Deutschen. Ein Beitrag zur frühen Rezeption seiner Kunst, in: Künstlerleben in Rom (wie Anm. 10), S. 203-209, hier 205.

¹⁵ Vgl. die Aussagen von Kotzebue und Hermann von Pückler-Muskau, Nachweis bei J. Wittstock (wie Anm. 14), S. 206.

¹⁶ F. Milizias Definition des *stile grande* hält sich weitgehend an die Vorgaben von Mengs. Im Dizionario von 1797 (wie Anm. 1) heißt es dazu: *Il grande è semplice, e tende all'unità dell'effetto (...)* *Lo stile grande è scegliere parti grandi e principali, omettere le piccole e le mediocri*" (S. 74/75, ad vocem *Grande*). Ähnlich auch Stefano Ticozzi: Dizionario dei Pittori dal rinascimento delle belle arti fino al 1800 (1818), Mailand 1821, Bd. 1, S. 142.

¹⁷ vgl. Jorgen Birkedal Hartmann: Motivi antichi nell'arte di Thorvaldsen, in: Bertel Thorvaldsen (wie Anm. 14), S. 62.

¹⁸ Artistische und literarische Nachrichten aus Rom. Bericht über die Kunst in Rom. Im Frühjahr 1805. An Hn. Geh. Rath von Goethe (Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Zeitung, 23 - 28. Oktober 1805, nach C. L. Fernow: Canova (wie Anm. 2), S. 229-231.

¹⁹ Vgl. dazu J. Wittstock (wie Anm. 14), S. 203-205.

*Wirkungen aber, welche bloß auf eine sinnliche Quelle schließen lassen und bloß in der Affektion des Gefühlvermögens gegründet sind, sind niemals erhaben, wieviel Kraft sie auch verraten mögen: denn alles Erhabene stammt nur aus der Vernunft.*²⁰

Er bezog damit eine deutliche Gegenposition zu Burke, der erklärt hatte:

*Daher kommt die große Macht des Erhabenen: daß es nämlich, weit davon entfernt, von unserem Raisonement hervorgerufen zu sein, diesem vielmehr zuvorkommt und uns mit unwiderstehlicher Kraft fortreibt.*²¹

In seiner 1757 publizierten und 1773 ins Deutsche übersetzten Schrift hatte Burke die Frage gestellt, *warum visuelle Objekte von großen Dimensionen erhaben sind* und dafür die Erklärung gefunden, daß die andauernde Reizung des Auges durch eine einzige ausschließliche Wahrnehmung eine Spannung heranwachsen lasse, die fast schmerzhaft sei. Schmerz ist nach Burke ein Zustand, der die Idee des Erhabenen hervorbringt und damit seine Ursache ist. Während für Burke das Erhabene *seinen Sitz nur in großen und schrecklichen Objekten* hat,²² sah Schiller beide als Gegensatz. Die Möglichkeit zur Auflösung ihres Konfliktes war für ihn die *moralische Kultur* des Menschen, die dazu befähigt, sich der Gewalt freiwillig zu unterwerfen und sie damit zu unterlaufen. Erhabenheit erkennt Schiller folglich erst da, wo der Mensch in Grenzsituationen ein *absolutes moralisches Vermögen* entfaltet, *welches an keine Naturbedingung gebunden ist.*²³ In die gleiche Richtung weist die Kritik von August Wilhelm Schlegel an Burke, der für ihn der *Lehrer des krassen sinnlichen Egoismus* ist und dessen Auffassung er wie folgt kommentiert: *Daß in solch einer Ansicht der menschlichen Natur die Sittlichkeit gar keine Stelle finden kann, versteht sich von selbst.*²⁴

In seiner Abhandlung *Vom Schönen und Erhabenen* hatte Kant bereits 1764 die sittliche Erhabenheit der Nordländer festgestellt und damit ein Argument in die Waagschale geworfen, das den Topos von der Überlegenheit des Südens gegenüber dem Norden erschütterte. Er gestand den Südländern zwar nach wie vor ihre Disposition für die Schönheit zu, reklamierte für den Norden aber die Erhabenheit:

*Unter den Völkerschaften unseres Weltteils sind meiner Meinung nach die Italiener und Franzosen diejenige, welche im Gefühl des Schönen, die Deutsche aber, Engländer und Spanier, die durch das Gefühl des Erhabenen sich unter allen übrigen am meisten ausnehmen.*²⁵

²⁰ Friedrich Schiller: *Über das Pathetische* (1793), in: *Ders.: Werke in drei Bänden*, hrsg. von Herbert G. Göpfert, Darmstadt 1984, Bd. II, S. 428.

²¹ Edmund Burke: *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757. - Deutsche Edition: Edmund Burke: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* (= *Philosophische Bibliothek*, Bd. 324), übersetzt von Friedrich Bassenge, Neu eingeleitet und hrsg. von Werner Strube, Hamburg 1989, S. 91. Zu den Unterschieden zwischen der deutschen und englischen Auffassung des Erhabenen vgl. die Einleitung von W. Strube.

²² E. Burke (wie Anm. 21), S. 152.

²³ Friedrich Schiller: *Über das Erhabene* (1801), in: *Werke in drei Bänden* (wie Anm. 20), S. 607-618, *passim*.

²⁴ August Wilhelm Schlegel: *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von E. Lohner, Stuttgart 1963, Bd. 2, S. 59.

Schönheit und Erhabenheit erscheinen hier noch nicht mit bestimmten Wertigkeiten versehen. Im Anschluß an Burke weist Schiller dagegen der Schönheit die weichliche Sinnlichkeit zu, während er die Erhabenheit als Selbstüberwindung und als Akt der höheren Vernunft und der Furchtlosigkeit versteht. Hier ergeben sich Parallelen zu der Auffassung vom Heldenmut, die Lessing den *Barbaren* zuschrieb. Dem affektgeladenen *homerischen* Verständnis des Schmerzes, das er am Laokoon ablas, stellte er das *barbarische* Schmerzverständnis gegenüber, das er wie folgt definierte: *Alle Schmerzen verbeißen, dem Streich des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen unter den Bissen der Nattern lachend sterben.*²⁶ Als künstlerisches Äquivalent für diese Auffassung vom Heldentum könnte man Thorvaldsens Jason ansehen, der das Gegenbild des wütenden Helden Herkules ist.

Die mit polemischer Schärfe formulierte Philippika Fernows gegen den damals auf dem Höhepunkt seines Ruhmes stehenden Canova hat erheblich dazu beigetragen, daß sich auch andere Anhänger des *klassischen Ideals* von Canova distanzieren.²⁷ In den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts nahm die Kritik der ausländischen Rombesucher an Canova in dem gleichen Maße zu wie ihre Begeisterung für Thorvaldsen wuchs.²⁸ So hat der aufmerksame und kunstverständige Lord Minto, ein schottischer Rombesucher, der sich 1821 und 1822 sehr genau mit Canovas und Thorvaldsens Stil befaßt hat, den potentiellen Interessenten an einer Arbeit Canovas empfohlen, sie sollten Sujets wählen, in denen keine Handlungen oder Leidenschaften darzustellen sind und ruhige Gegenstände, die keines energischen und handelnden Ausdrucks bedürfen.²⁹ Er schloß sich damit der inzwischen zum Gemeinplatz gewordenen Auffassung von Fernow an.³⁰

Auch die meisten Deutschen, die sich in den fraglichen Jahren in Rom aufhielten und die von hier aus die deutsche Öffentlichkeit mit ihren Eindrücken und Urteilen versorgten, übernahmen Fernows Urteil, was auf die Dauer zu einer reichlich schematischen Sicht

²⁵ Immanuel Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und des Erhabenen (1764), Frankfurt/M. 1993, S. 58. Es ist nicht uninteressant, daß Kant hier das Volk der Spanier nicht dem romanischen, sondern dem nordischen Kulturkreis zurechnet.

²⁶ Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766), in: Lessing. Werke, Leipzig 1960, Bd. II, S. 144. - F. Schiller (wie Anm. 20), S. 432-434 greift diesen Gedanken auf und exemplifiziert ihn ebenfalls am Laokoon.

²⁷ Vgl. etwa das Urteil von Ludwig Herman Friedländer, der in seinen Reiseerinnerungen schreibt, daß die Muse Canova das versagt hätte, was sie Thorvaldsen gab, nämlich den *reinen griechischen Geist*. Vgl. Bertel Thorvaldsen (wie Anm. 14), S. 328.

²⁸ Fred Licht: Canova und Thorvaldsen, in: Künstlerleben in Rom (wie Anm. 10), S. 45-51.

²⁹ *This should afford a hint to those who wish to order statues from him in the selection of their subjects: to avoid representing action or passion, and to seek subjects of repose in which no attempt to introduce an active or energetic expression can be made.* Der Passus findet sich im Journal, das Lord Minto während seines Romaufenthaltes führte (Edinburgh, National Scottish Library). - Vgl. Jain Gordon Brown: Canova, Thorvaldsen & the Ancients, in: The three Graces - Antonio Canova, Ausst.-Kat. Edinburgh National Gallery of Scotland, Edinburgh 1995, S. 73-80, hier S. 79.

³⁰ Bezeichnend auch das von Fernow beeinflusste Urteil von Johann Heinrich Meyer in seiner zwischen 1809 und 1815 niedergeschriebenen Geschichte der Kunst. Meyer setzt hier Canova mit Mengs in Parallele, denen er gleichermaßen den Mangel an *wahrhaft lobenswerten Erfindungen* vorwirft. Er endet mit dem Satz: *Canovas Werke aber sind gewöhnlich von seiten der Erfindung betrachtet völlig wertlos.* (Johann Heinrich Meyer: Geschichte der Kunst, bearb. und hrsg. von Helmut Holtzhauer und Ralf Schlichting. Weimar 1974, S. 302) Eine Ausnahme war Elisa von der Recke, die sich 1805 darüber wundert, daß einige Kritiker Thorvaldsen über Canova setzen, vgl. J. Wittstock (wie Anm. 14), S. 205.

der beiden Bildhauer führte,³¹ deren Auswirkungen sich bis heute feststellen lassen.³² In gewisser Hinsicht entsprach dies durchaus den Absichten, die Fernow verfolgt hatte. Beflügelt von einer nach dem Vorbild der Renaissance geformten Auffassung vom Künstlerwettbewerb huldigte er einer von Parteilichkeit freien Künstlerkonkurrenz. Seine Schrift über Canova verstand er daher als einen Beitrag zur Belebung des Wettstreits unter den Künstlern.

Ob Folge oder Ursache der kritischen Haltung der bürgerlich-modernen Deutschen in Rom, Tatsache ist, daß es zu Canovas Lebzeiten in Deutschland nur wenige Werke von ihm gab. Eine Ausnahme machten hiervon lediglich die großen katholischen Höfe und Fürsten, so der bayerische Kronprinz Ludwig, der aber dennoch Thorvaldsen für den bedeutenderen Künstler hielt.³³ Besonders eng waren die Beziehungen Canovas zum kaiserlichen Hof in Wien, der seit 1798 einer seiner wichtigsten Auftraggeber war. Aber gerade das 1805 in der Wiener Augustinerkirche aufgestellte Denkmal für die Erzherzogin Maria Christine wurde zu einem der Hauptthemen in Fernows scharfer und grundsätzlicher Kritik.³⁴ August Wilhelm Schlegel kritisierte an dem Denkmal die *unstatthafte Vermischung des Dargestellten mit dem Wirklichen*.³⁵ Auch ein anderes Werk, von dem man damals noch nicht wissen konnte, daß es einst jenseits der Alpen seinen Ort finden würde, war die Zielscheibe der deutschen Kritik, nämlich der den Kentaurn niederringende Theseus (Abb. 4). Fernow, der dieses Werk nicht aus eigener Anschauung kannte, berief sich hierzu auf August Wilhelm Schlegel, der das Werk 1805 in Rom gesehen hatte. Schlegel stellte diese Gruppe zwar über den Herkules, hatte an beiden Gruppen aber auszusetzen, daß sie *sämtlich (...) ungeachtet der angeschwellten Muskeln stat des derben Fleisches etwas Speckiges (haben), das sie weichlich macht und mir von einer misverstandenen Nachahmung des Torso herzurühren scheint*.³⁶

³¹ Stellvertretend hierfür ist ein Urteil des Jahres 1887: Bei Thorvaldsen ist die stilistische Formensprache nur der subjektive Ausdruck einer echt künstlerischen Persönlichkeit. Der nordische Meister ist jedoch mehr Charakter nicht bloß im ethischen Sinne als Canova, dessen Formsinn nicht so sehr Überzeugungsausdruck ist als vielmehr einer glücklich beanlagten Geschmacksneigung entfließt. (Carl Strasser: Antonio Canova (= Sechzehnter Jahresbericht über die K. K. Oberrealschule in dem II. Bezirke von Wien), Wien 1887, S. 26).

³² Dies ist von Fred Licht betont worden (wie Anm. 28), S. 46.

³³ Kronprinz Ludwig von Bayern, der sich vergeblich um die Hebe bemüht hatte, erwarb 1805 ein zweites Exemplar der *Venere Italica*, das sich in der Münchner Residenz befindet. 1811 gab er den *Paris* in Auftrag (München, Neue Pinakothek). Giovanni Folos Stich der Herkules-Lichas-Gruppe (Abb. 1) trägt eine Widmung an den bayerischen Kronprinzen. Vgl. Canova e l'incisione, hrsg. von Grazia Pezzini Bernini und Fabio Fiorani, Ausst.-Kat. Bassano del Grappa Rom, Treviso 1993, S. 143.

³⁴ C. L. Fernow: Canova (wie Anm. 2), S. 152-154.

³⁵ Vgl. Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 231. - S. auch Angelika Gause-Reinhold: Das Christinen-Denkmal von Antonio Canova und der Wandel der Todesauffassung um 1800 (= Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 15), (Diss. Bochum 1988) Frankfurt/M., Bern, New York, Paris 1990, S. 106-109.

³⁶ August Wilhelm Schlegel: Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler (veröffentlicht in: Jenaische Allgemeine Zeitung. Intelligenzblatt, 1805, Nr. 120-121), in: Ders.: Sämtliche Werke, Leipzig 1846, 9. Bd., S. 235-236, hier referiert nach C. L. Fernow: Canova (wie Anm. 2), S. 229-233.

Auch im 20. Jahrhundert gehörten der Herkules und der Theseus nicht unbedingt zu den Werken, die sich der Gunst der Kritik erfreuten. In Italien, wo Canova als Vater der italienischen Schule des 19. Jahrhunderts seine hohe Reputation lange Zeit behauptet hatte,³⁷ bevorzugte die Kritik des 20. Jahrhunderts deutlich die sensualistischen Werke und die überraschend unkonventionellen Bozzetti, distanzierte sich dagegen eher von den *offiziellen* und monumentalen Werken.³⁸ Giulio Carlo Argan sah sich daher zu einer Korrektur veranlaßt, die vor allem die Bewertung der Herkules-Lichas-Gruppe betraf.³⁹ Seine Ansicht, daß es sich bei diesem Werk um eines der intelligentesten und ambitioniertesten Werke Canovas handelt, hat er vor allem mit formalen Argumenten begründet. Ähnlich ging auch Rudolf Zeitler vor, der an der Herkules-Lichas-Gruppe seine These von der grundsätzlich antiästhetischen Struktur von Canovas Schaffen festgemacht hat.⁴⁰ Die formale Betrachtungsweise reicht jedoch nicht aus, um die Gründe für Fernows leidenschaftliche Attacke auf dieses Werk Canovas zu verstehen.

In einigen neueren Studien sind der theoretische Apparat und die Prinzipien untersucht worden, aus denen sich die ablehnende Haltung Fernows gegenüber Canova und seine Begeisterung für Carstens und Thorvaldsen erklärt.⁴¹ Fernows Kritik stand auf den Schultern von Alexander Trippel, eines 1793 in Rom verstorbenen Schweizer Bildhauers, der zu den ersten und schärfsten Kritikern Canovas gehört hatte.⁴² Bei Trippels Urteil über Canova läßt sich der Eindruck, daß dabei auch Künstlerneid im Spiel war, nicht von der Hand weisen. Hinter Fernows Kritik verbirgt sich jedoch etwas Anderes als der Neid auf den erfolgreicheren Bildhauer.

Im römischen Kunstbetrieb war Trippel trotz der Begeisterung der beiden prominentesten deutschen Rombesucher dieser Jahre - Herder und Goethe - eine eher marginale Größe.⁴³ Dennoch sah Fernow ihn als Canovas ernsthaften Rivalen an, was angesichts

³⁷ Eine kritische Übersicht zur Rezeption Canovas in der italienischen Kunstliteratur des 20. Jahrhunderts findet sich in: Mario Praz: *Canova e la bellezza*, in: *Ders.: Gusto neoclassico*, Neapel 1959 (2. Aufl.), S. 148-160. - Vgl. auch Fernando Mazzocca: *La fama di Canova*, in: Antonio Canova, Ausst.-Kat. Museo Correr Venedig, Venedig 1992, S. 77-87. - Die beste Übersicht zu den vielen verschiedenen Quellen, die über Canova und sein Werk Aufschluß geben, findet sich bei: Rudolf Zeitler: *Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen*, Koch (= Reihe Figura 5), Stockholm 1954, S. 260-271.

³⁸ Vgl. Elena Bassi: *Canova*, Bergamo 1943, S. 38: *Ma non sa valutare le proprie possibilità quando vuol fare composizioni colossali, a cui era spinto dalla volontà d'interpretare il gusto dell'epoca, dal tentativo di staccarsi da quella tenue vena arcadica che costituiva il suo maggior fascino.*

³⁹ Giulio Carlo Argan: *Antonio Canova. A cura di Elisa Debenedetti*. Università degli Studi di Roma Anno accademico 1968/69, Rom 1969, S. 75-78.

⁴⁰ R. Zeitler (wie Anm. 37), S. 114.

⁴¹ G. Piantoni (wie Anm. 5). - Antonella Sbrilli: *Carl Ludwig Fernow: lo spirito teoretico del neoclassicismo*, in: Bertel Thorvaldsen (wie Anm. 14), S. 75-79. - Neue Perspektiven ergeben sich aus der Arbeit von H. Tausch (wie Anm. 12). *Tausch* widmet Fernows Kritik an Canova einige grundlegende Kapitel, in denen die Zäsuren im Kunstverständnis herausgearbeitet werden, die bei Fernow sichtbar werden. Er arbeitet den modernen Standpunkt von Fernow heraus, der auf eine autonome Kunst und von der Akademie losgelöste Kunst zielte. Ich danke Herrn Tausch dafür, daß er mir seine Arbeit in Manuskriptform zugänglich gemacht hat. Für die Ausarbeitung dieses Beitrages ergaben sich aus dieser Lektüre vielseitige Anregungen und Bestätigungen.

⁴² Brief Trippels an Heynitz, ohne Datumsangabe, abgedruckt bei C. H. Vogler: *Der Bildhauer Alexander Trippel aus Schaffhausen*, Schaffhausen 1893, S. 91-92 (die Kritik bezieht sich auf die beiden römischen Papstgrabmäler).

⁴³ In Johann Heinrich Meyer: *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, in: Johann Wolfgang von Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert (1805)*. Mit einer Einleitung und einem erläuternden Register von Helmut Holtzauer, Leipzig 1969, S. 191 heißt es: *Trippel ... und Sergel ... waren gegen 1780 zu Rom im Ruf als die geschicktesten Künstler dieses Faches*. Canova wird erst im Anschluß an Zauner erwähnt und dann heftig kritisiert.

der materiellen Hinterlassenschaft beider Künstler fast grotesk erscheint.⁴⁴ Fernows Einschätzung erklärt sich aus seinem *Credo* an den reinen Stil und aus der Opferbereitschaft, die der Künstler nach seiner Ansicht besitzen muß, um das *Kunststreben*⁴⁵ - ein zentraler Begriff in seiner Theorie - zu verwirklichen. Die sichere Beherrschung der künstlerischen Techniken und die Virtuosität in der Handhabung seiner Instrumentarien waren daran gemessen für Fernow nur Nebensächlichkeiten. Desgleichen war die von Franzosen und Italienern, aber auch von einigen englischen, polnischen und russischen Sammlern bewunderte formale Perfektion Canovas für ihn ein Indiz dafür, daß der Künstler sich zu sehr auf das äußerliche Begleitwerk der Kunst konzentrierte und nicht auf den *Stil*. Nach guter Lehrmeisterart war Fernow außerdem davon überzeugt, mit seinen strengen Urteilen der Kunst einen guten Dienst zu leisten. Indem er der italienischen Kunstkritik der Zeit ihr *seichtes lobtiefendes Kunstgeschwätz* vorhielt, sah er in der *strengen, aber gerechten Kritik* ein Gegengift für das, was ihm das größte Übel im Kunstleben seiner Zeit erschien, nämlich die übermäßige Eigenliebe des Künstlers.⁴⁶ Als Gehilfen der Eigenliebe diagnostiziert er den äußeren Erfolg beim Publikum, der den Künstler anfällig macht für Konzessionen an den Zeitgeschmack, der für ihn die Ursache aller *Manierismen* ist. Canovas äußerer Erfolg war für ihn ein Indiz einer subjektiv gefärbten Auffassung von der Skulptur, der der *rechte Begriff von der Form mangelt*.⁴⁷ Die eigentliche Bestimmung der Skulptur sah Fernow darin, daß sie das *Ideal des Schönen in der höchsten Reinheit und bestimmtesten Individualität zur wirklichen Anschauung* bringt.⁴⁸ Nur der Künstler, der sich von der Eitelkeit des Erfolges frei macht, könne jene Objektivität erreichen, die Fernow in den antiken Bildwerken fand, in denen der Künstler hinter dem Werk zurücktritt.⁴⁹ Daher ist für ihn nur derjenige moderne Künstler glaubwürdig, der sich dem Zeitgeschmack verweigert und der es dafür sogar in Kauf nimmt, von seinen Zeitgenossen verkannt zu werden.⁵⁰ Der

⁴⁴ Trippel wird von Fernow gelobt, weil er den *reineren Stil* vertrat, und C. L. Fernow (Canova, wie Anm. 2, S. 19) vermutet, daß Canova in ihm [Trippel] einen gefährlichen Mitbewerber zur Seite gehabt hätte. In diesem Urteil folgte Fernow August Ludwig Schläzer, der Trippel 1782 zum *grössten Bildhauer in Rom, folglich in der Welt* erklärt hatte. Vgl. Dieter Ulrich, in: Alexander Trippel (1744-1793). Skulpturen und Zeichnungen, Ausst.-Kat. Museum zu Allerheiligen Aschaffhausen, 1993, S. 9.

⁴⁵ H. Tausch (wie Anm. 12), S. 143-145.

⁴⁶ C. L. Fernow: Canova (wie Anm. 2), S. 22.

⁴⁷ C. L. Fernow: Canova (wie Anm. 2), S. 147.

⁴⁸ C. L. Fernow: Canova (wie Anm. 2), S. 33.

⁴⁹ C. L. Fernow: Canova (wie Anm. 2), S. 50.

⁵⁰ Carl Ludwig Fernow: *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens*. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1806, Wiederabdruck in: *Carstens. Leben und Werke*. Von K. L. Fernow, hrsg. und ergänzt von Herman Riegel, Hannover 1867, S. 129.

⁵¹ Vgl. Anna Cavallaro, Gabriella Delfini: *L'ideale artistico di Fernow interpretato da Carstens*, in: *Studi Canoviani* (wie Anm. 5), S. 37-42.

⁵² Die neuartige Bedeutung des Begriffes der *Einbildungskraft* in Fernows Denken wird von H. Tausch (wie Anm. 12, S. 77-79) herausgearbeitet und in den philosophischen Kontext des 18. Jahrhunderts gestellt. Einige Elemente dieser Auffassung basieren auf Winckelmann und Mengs. Mengs leitet den *stile sublime* von der Imagination des Künstlers her, der die Teile, die er von der Natur übernimmt, von deren *Mechanismen* (Gesetzmäßigkeiten) abstrahieren muß (*Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del re cattolico Carlo III, pubblicate dal*

Paradefall dieses Künstlers - in Fernows Augen der einzige Zeitgenosse, der diesem Anspruch gerecht wurde - war der 1798 in Rom verstorbene Maler Asmus Jakob Carstens, dem Fernow gleichzeitig mit Canova eine biographische Abhandlung widmete und den er zum positiven Pendant Canovas stilisiert hat.⁵¹ Aus seiner Sicht verfügte Carstens über jene *Einbildungskraft*, die dazu befähigt, dem guten und richtigen Geschmack zu folgen, welcher zusammen mit dem *reinen Stil* das schöne Kunstwerk generiert.⁵²

Ursache und Zielscheibe von Fernows Kritik an Canovas Gruppe waren nicht nur ihre formalen Merkmale, sondern auch ihre Konzeption. Der auf das Werk bezügliche Passus macht deutlich, daß sich die Kritik vor allem auf die inhaltliche Aussage richtete, was von der formalistisch argumentierenden Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts oft genug ausgeblendet wurde. Fernow schreibt:

*Zwar hat man hier die gewöhnlichen Bestandteile einer tragischen Komposition nach der Theorie beisammen: einen Gegenstand des Schreckens im wüthenden Hercules und einen Gegenstand des Mitleidens im unglücklichen Lichas. Aber die dargestellte Handlung erweckt nicht Interesse, sondern Abscheu. Hier findet kein Kampf streitender Kräfte, kein Widerstand im Leiden statt; man sieht nur das gewisse Verderben eines hilf- und wehrlosen Jünglings, der von einem übermächtigen Wütherich getödtet wird. Die Handlung ist nicht pathetisch, sondern grausam.*⁵³

Diese Kritik trägt einem auffälligen Merkmal der Gruppe Rechnung. Obwohl Lichas der unschuldige Verursacher der Tragödie ist, stellte ihn Canova so dar, so als ob er ein nichtswürdiger und niederträchtiger Widersacher wäre. Genau an dieser Umkehrung der Moral nahm Fernow Anstoß. Nicht ein Kampf mit offenem Ausgang oder die Überwindung eines Giganten oder Monsters sei dargestellt, sondern die pure und sinnlose Raselei. Ähnlich lautete das Urteil von August Wilhelm Schlegel, den Fernow als bestätigende Autorität in seiner erwähnten Schrift wörtlich zitiert hat.⁵⁴ Das Kunstwerk erfüllt laut Schlegel nur dann die Anforderung des Erhabenen, wenn die Überlegenheit des Menschlichen über das Animalische manifest werde.⁵⁵ An der Herkules und Lichas-Gruppe beanstandete Schlegel außerdem die unverhältnismäßige Kraft, die Herkules aufwendet, um den wehrlosen Jüngling durch die Luft zu schleudern.⁵⁶ Ein grausamer Held, der aus körperlichem Schmerz die Herrschaft über seinen Verstand und seine Affekte verliert, paßte nicht zur Ästhetik und zu den Wertvorstellungen des deutschen Idealismus, der sich im Gefolge

Cavalier D. Giuseppe Niccola d'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea, Rom 1787, S. 294). Die italienische Kunstkritik des frühen 19. Jahrhunderts (z. B. Pietro Giordani) versteht unter *forza immaginativa* das Vermögen des Künstlers, etwas zu bilden, während für Fernow Einbildungskraft eigentlich die Vorstellung im Geist betrifft.

⁵³ C. L. Fernow: Canova (wie Anm. 2), S. 138 (137-141).

⁵⁴ *Die Sculptur sollte kaum ein Rehböckchen so übel behandeln als in der Gruppe des Hercules dem mit einem Kopfe zur Erde hängenden an einem Bein und den Haaren geschleuderten kleinen Lichas widerfährt.* A. W. Schlegel, referiert nach C. Strasser (wie Anm. 31, S. 22/3). S. auch C. L. Fernow: Canova (wie Anm. 2), S. 229-231.

⁵⁵ A. W. Schlegel (wie Anm. 36), hier referiert nach C. L. Fernow: Canova (wie Anm. 2), S. 229-231.

⁵⁶ A. W. Schlegel (wie Anm. 36), hier referiert nach C. L. Fernow: Canova (wie Anm. 2), S. 229-231.

Winckelmanns und Herders in besonderer Weise an die Skulptur geheftet hatte.⁵⁷ Auch Goethe sah ihren Hauptzweck darin, *die Würde des Menschen innerhalb der menschlichen Gestalt* darzustellen. Das Sujet des Kunstwerkes war unmittelbar an seinen sittlichen Wert gebunden und daher gehören schreckliche und abstoßende Gegenstände für ihn in die Kategorie der *widerstrebenden Gegenstände, die dem Kunstwerk abträglich sind*.⁵⁸

Angesichts dieser grundsätzlichen Ablehnung der Darstellung von extremen und grausamen Ereignissen ist es durchaus fraglich, ob Fernow und Schlegel sich überhaupt darum bemüht haben, die von Canova im Herkules dargestellte thematische Konstellation und deren moralischen Gehalt zu erfassen. Wie der römische Antiquar Giuseppe Antonio Guattani in seiner wenige Jahre später verfaßten Beschreibung der Gruppe betont hat, hat Canova Herkules im kulminierenden Augenblick seines furchterregenden Zornes dargestellt, der seinem Tod und seiner Vergöttlichung vorausgeht.⁵⁹ Auf seinem Gesicht spiegeln sich die Größe und die todesverachtende Großmütigkeit seines Herzens. Guattani wählte hierfür den Vergleich mit den ruhmreichen Taten des Herkules - so wie er in jenen sicherer Sieger gewesen sei, so gewiß sei es jetzt, daß er in diesen Kampf der Verlierer sein werde.⁶⁰ Die auffällige Divergenz in der Einschätzung des Ereignisses erklärt sich aus einer grundsätzlich anderen Bewertung des Heldentodes und des tragischen Ereignisses seitens der hier zitierten Kritiker. Gerade an der Herkules-Lichas-Gruppe werden diese z. T. weltanschaulich begründeten Divergenzen zwischen der deutschen und der italienischen Kunstkritik deutlich.⁶¹ Dem Würdebegriff protestantischer Färbung steht die katholisch beeinflusste Idee von dem zur Erfüllung der göttlichen Bestimmung notwendigen Martyrium gegenüber,⁶² zu dem sowohl der Täter wie auch das Opfer beitragen. Für Goethe, Fernow und Meyer - die *Weimarer Kunstfreunde*, die sich explizit gegen die übertriebenen Affekte und gegen die katholisch-religiösen Gegenstände der Kunst wandten⁶³ - wäre

⁵⁷ J. G. Herder (wie Anm. 6), S. 61-64. - Auch für Mengs war allein die Skulptur dazu in der Lage, den *stile sublime* zur Anschauung zu bringen. Vgl. *Opere di Antonio Raffaello Mengs* (wie Anm. 52), S. 294.

⁵⁸ Hierzu Bernhard Rupprecht: *Plastisches Ideal und Symbol im Bildstreit der Goethezeit*, in: *Probleme der Kunstwissenschaft*, Bd. 1: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*, Berlin 1963, S. 195-230, hier S. 202-205.

⁵⁹ Ovid beschreibt die Apotheose mit den folgenden Worten: *Wie verjüngt, im Glanz der erneuerten Schuppen die Schlange/ Prangt, wenn zugleich mit der Haut das Alter sie von sich gestreift hat/ So blüht jetzt der Held in dem bessern Teil seines Wesens/ Als er des sterblichen Leibes entkleidet, größer zu schauen/ Ward er verehrungswürdig in ernster, erhabener Hoheit.* (*Metamorphosen*, IX, 266-270)

⁶⁰ Giuseppe Antonio Guattani: *Descrizione ragionata degli oggetti d'arte esistenti nel Palazzo di S. E. il Signor Duca Giovanni Torlonia Duca di Bracciano.* (Rom, Bibl. Nat. C. V. E. II Fondo Vittorio Emanuele Ms. 708). Referiert nach B. Steindl (wie Anm. 14), S. 219-220.

⁶¹ Wie schon Herder spricht sich auch Fernow deutlich gegen die Darstellung religiöser Gegenstände durch die Plastik aus. Dem Künstler empfiehlt er, seine Kunst nicht in der Religion, sondern seine Religion in seiner Kunst zu finden [C. L. Fernow: *Carstens*, wie Anm. 50, S. 164-165].

⁶² Der Hinweis darauf, daß die religiöse Komponente für die Rezeption der Werke Canovas und Thorvaldsens bei den Zeitgenossen nicht unwichtig war, findet sich bei F. Licht (wie Anm. 28), S. 47-49. Über die Metamorphose religiöser Martyrien und antiker Heroen zu Helden der Revolution vgl. Uwe Westfeling: *Helden, Anti-Helden, anonyme Helden*, in: *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Ausst.-Kat. Wallraff-Richartz-Museum Köln, Köln 1987, S. 143.

Guattanis Sicht des Heroischen kaum akzeptabel gewesen. Es kann aber kaum bezweifelt werden, daß es der von ihm betonte moralische Gehalt des Themas war, der für Canovas Stilwahl und Konzeption entscheidend war. Canova hat sich immer sehr intensiv mit den Themen beschäftigt, die er dargestellt hat und ließ sich während der Arbeit aus den entsprechenden antiken Dichtungen vorlesen. Daß er auch in diesem Fall die literarische Quelle genau kannte, läßt sich an einigen Details belegen, etwa daran, daß Herkules sein Opfer am Fußgelenk packt.⁶⁴

Das Thema des den Lichas zerschmetternden Herkules ist in der bildenden Kunst nicht allzu häufig dargestellt worden,⁶⁵ da es nicht zu den zwölf Taten des Herkules zählt, die als *exempla virtutis* seit der Antike über eine reiche Bildtradition verfügten.⁶⁶ Die Darstellung gehört vielmehr in die Kategorie der Themen, an denen sich die menschlichen, d. h. also die *schwachen* Seiten des Helden zeigen.⁶⁷ Die von Canova dargestellte Szene wird in den *Metamorphosen* des Ovid beschrieben (IX, 212-220). Als primäre Quelle ist jedoch die Tragödie *Die Trachinierinnen* des Sophokles anzusehen.⁶⁸ Die Geschichte des Lichas geht unmittelbar dem qualvollen Tod des Herkules voraus. Der Heros hatte den Kentauren Nessus mit einem vergifteten Pfeil getötet, als dieser seine Gemahlin Deianeira entführen wollte. Der sterbende Kentaur riet der Deianeira, sein Blut aufzufangen und es als Liebeszauber aufzubewahren. Als Herkules sich später in die Königstochter Iole verliebt, und Deianeira dies von dessen Boten Lichas erfährt, schickt sie in der Absicht, seine Neigung zurückzugewinnen, den Lichas mit einem Gewand zu Herkules, das mit dem Blut des Nessus getränkt ist. Als Herkules es für das Dankesopfer nach dem Sieg über Eurytus anlegt, klebt es aufgrund der Hitze des Feuers an seiner Haut fest, so daß sich das Gift, das von der durch Herkules erlegten Hydra stammt, in sein Fleisch frißt und ihm unsägliche Qualen verursacht. Canova hat dieses für das inhaltliche Verständnis wichtige Detail betont, indem er das Augenmerk des Betrachters direkt auf die Ursache des Schmerzes lenkt, nämlich auf die Partien des Körpers, an denen sichtbar wird, wie das Gewand mit der Haut verschmolzen ist. Gerade an diesem Detail⁶⁹ wird die Virtuosität der Bearbeitung des Marmors deutlich. In nahezu wörtlicher Umsetzung des Verses von Sophokles (*und an den Leib schmiegt eng sich an das Kleid, als hätt's ein Künstler an jedes Glied geleimt*) hat Canova hier seine Meisterschaft in der Differenzierung der Oberfläche gezeigt, auch dies ein Merkmal seiner Arbeitsweise, das Fernows Kritik hervorrief. Auf die Andeutung der

⁶³ Vgl. zu diesem Aspekt Goethes Ablehnung der Darstellung des Kreuzifixes, B. Rupprecht (wie Anm. 58), S. 206. Auch C. L. Fernow (Carstens, wie Anm. 50, S. 250) lehnte die *bis zum Ekel wiederholten Darstellungen aus der "katholischen Mitologie und Martirologie"* kategorisch ab.

⁶⁴ Vgl. hier Anm. 68.

⁶⁵ Vgl. Anton Pigler: *Barockthemen*, Budapest 1974, Bd. II, S. 130.

⁶⁶ Vgl. O. Lenz: Über den ikonographischen Zusammenhang und die literarische Grundlage einiger Herkuleszyklen des 16. Jahrhunderts und zur Deutung des Dürerstickes B. 73, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F. I, 1924, S. 80-103. - A. Pigler (wie Anm. 65).

⁶⁷ Vgl. auch Karl Philipp Moritz: *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten* (1795), Leipzig 1966. Die Geschichte des Lichas gehört auch hier zu den *Schwächen* des Helden: *Bei den Helden findet sich immer viel Licht und Schatten und Herkules selbst mußte noch mit manchen Schwächen für seine Heldentaten büßen.* (S. 184).

⁶⁸ *Sophokles: Die Tragödien*, übersetzt und eingeleitet von Heinrich Weinstock, Stuttgart 1957, S. 10-55.

⁶⁹ Fernows Äußerung über dieses Detail offenbart eine beachtliche Unempfindlichkeit gegenüber den Reizen des Virtuositäts: *Häslich ist endlich auch der wie ein Ordensband quer über den Leib laufende schmale Fetzen,*

Körperqualen des Helden wird verzichtet. Dafür legt sich der ganze Ausdruck der Gruppe auf die seine Raserei veranschaulichende heftige Bewegung, die in ein unauflösliches Gitternetz gespannt ist, womit veranschaulicht wird, daß der Held der tragischen Verketung nicht mehr entkommen kann. In seinem unerträglichen Schmerz ergreift Herkules den Überbringer des Verhängnisses und wirbelt ihn am Fußgelenk durch die Luft, bevor er ihn an einem Felsen im Meer zerschmettert.⁷⁰ Der Augenblick der Handlung läßt sich genau bestimmen, da die Rückansicht zeigt, wie sich Lichas mit letzter Anstrengung an dem Altarstein und am Löwenfell festkrallt.⁷¹ Die Rückseite der Gruppe (Abb. 2) gibt auch andere wichtige Aufschlüsse über die Handlung und die inhaltliche Logik der Darstellung. Hier zeigt sich, daß auf dem Altarstein brennende Scheite liegen, die Herkules' Gewand berühren und die die Ursache für die schnelle Wirkung des Giftes sind.⁷²

Der pyramidale Aufbau von Canovas Gruppe wirkt in der Vorder- und in der Rückansicht flächiger als er in Wirklichkeit ist. Die unregelmäßige Dreiecksform der Standfläche und die rückwärtige Seitenansicht machen die räumliche Tiefe und die Drehung des Lichas-Körpers besser nachvollziehbar. Es ist nicht bekannt, ob die Gruppe ursprünglich frei im Raum aufgestellt werden sollte oder - wie es später nach den Vorstellungen Canovas im Palazzo Torlonia in Rom geschah - in der Mitte einer großen Apsis, die es dennoch möglich machte, die Gruppe von der Seite und von hinten zu betrachten.⁷³ Canova gibt den Rumpf des Herkules in Frontalansicht, dreht dagegen die diagonal gestellten Beine und den Kopf ins Profil. Diese Zweifachdrehung ist in Wirklichkeit viel komplizierter als sie in der Vorderansicht erscheint und kann nur durch eine äußerste Gespanntheit der Muskeln erreicht werden. Die Rückansicht offenbart die gewaltsame Drehung des Körpers deutlicher als die Vorderansicht. Hier erfährt man auch den Grund für die starke Streckung des Lichas - er klammert sich mit einem Arm an dem Opferaltar fest, an den Keule und Löwenfell angelehnt sind, und greift mit dem anderen Arm nach dem Löwenfell. Die offenen Halbkreise, die beide Körper in Canovas Gruppe beschreiben, machen die Wucht und die Kraft der Schleuderbewegung unmittelbar anschaulich. Durch diese Bewegung bekommt die Gruppe eine Tiefendimension, die zugleich der Verfestigung des Volumens dient. Das Gesicht des Lichas spiegelt die unerträglichen Schmerzen, die ihm das unerbittliche Zerren an seinen Haaren verursacht, und erstarrt im Todesschrecken. Das Gesicht des Herkules, dessen Schmerzen nach der Schilderung in den Metamorphosen übermensch-

welcher das vergiftete Hemd andeuten soll, aber vielleicht mehr einem Streifen Pflaster gleicht. (C. L. Fernow: Canova, wie Anm. 2, S. 237).

⁷⁰ Da schrie er laut nach dem unseligen/ Lichas, der keine Schuld an deiner Tat hat:/ In welcher Arglist er dies Kleid gebracht?/ Der Ärmste wußte nichts und sprach, von dir/ Allein sei das Geschenk, das er gebracht./ Und jener, dem gerad ein neuer Krampf/ Die Brust umklammerte, als er das hörte,/ Packt' ihn am Fuß, wo sich der Knöchel dreht,/ Warf ihn an einem meerumspülten Fels,/ daß ihm der Schädel auseinander barst/ Und Blut dem Haar entquoll und weißes Hirn. (Sophokles, wie Anm. 71, S. 37).

⁷¹ Die Wiedergabe von Handlung und die Veranschaulichung des Transitorischen, die auch für andere Werke Canovas (Daidalos und Ikarus, Hebe) charakteristisch ist, wurden nicht nur von Fernow abgelehnt (dazu H. Tausch, wie Anm. 12, S. 120-122). Auch der dänische Archäologe Zoëga sprach sich für die Aufgabe des Momenthaften und aller Nebensächlichkeiten aus (vgl. Andrea M. Kluxen: Transformierte Antike, in: Künstlerleben in Rom, wie Anm. 10, S. 279-285, hier S. 280).

⁷² Auch dieser Umstand widersprach den Anforderungen von Fernow an ein plastisches Kunstwerk. An der Amor-Psyche-Gruppe etwa bemängelt er, daß wichtige Details nicht in der Hauptansicht erfaßbar sind. Vgl. C. L. Fernow: Canova (wie Anm. 2), S. 90 (87-91).

lich und unerträglich waren, zeigt dagegen kaum Spuren dieser Qualen, wie es dem Heros geziemt, der sich gerade in seiner Leidenschaft als heldenhaft erweist und damit anschaulich das *exemplum doloris* verkörpert. Damit nähert sich Canovas Herkules dem Ausdrucksgehalt des Laokoon an, ein Umstand, der von den Kritikern ausdrücklich betont und gerühmt wurde.⁷⁴ Tatsächlich dürfte der *Paragone* mit dem Laokoon für die Konzeption des Herkules eine entscheidende Rolle gespielt haben. Dies läßt sich vor allem daran erkennen, daß sowohl die Zuspitzung auf den Augenblick wie die Aufhebung des Augenblicks anschaulich gemacht werden. Ganz vom Augenblick bestimmt, zieht die Aktion, die kein Vorher und kein Nachher besitzt, den Betrachter in den Bann des in ewiger Raserei gebannten Herkules. *Die Explosion dieser vom Irrsinn gestachelten Kraft wirkt in die Figur selbst eingesperrt*, so hat Zeitler beobachtet und er hat als Ursache für diese Aufhebung des in der Handlung verbildlichten Zeitmomentes den abstrakten Aufbau der Gruppe angesehen, der wie eine Zwangsjacke wirkt, die eine weiterführende Lösung des in höchster Spannung verdichteten Augenblicks verhindert, ähnlich wie beim Laokoon, wo ebenfalls kein Ende der Qual angedeutet ist.⁷⁵

Als erster Auftraggeber des Werkes gilt bislang Onorato Gaetani dell'Aquila d'Aragona, Herzog von Miranda (1749-1835), der 1795 die Stelle eines Majordomus (*Maggiordomo di settimana*) am Königshof von Neapel einnahm. Obwohl er den Vertrag mit Canova abschloß⁷⁶ und mit ihm auch die auf den Auftrag bezügliche Korrespondenz abwickelte, spricht einiges dafür, daß er hier lediglich als Vermittler fungierte und daß es sich in Wirklichkeit um einen königlichen Auftrag handelte.⁷⁷ So äußerte Gaetani z. B. seine Zufriedenheit darüber, mit diesem Auftrag seinem Vaterland einen Dienst erweisen zu können.⁷⁸ Maria Carolina, die Königin von Neapel, sagte auf die Bitte Canovas außerdem zu, in Neapel den für die Gruppe am besten geeigneten Platz zur Verfügung zu

⁷³ Vgl. Philipp Fehl: The Placement of Canova's Hercules and Lichas in the Palazzo Torlonia, in: North Carolina Museum of Art Bulletin XI, 1973, S. 26, Anm. 6. - Vgl. die Abb. der Rückansicht in: Ottorino Stefani: Antonio Canova da statuario, Mailand 1999, S. 113.

⁷⁴ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy: Canova et les ouvrages où mémoires historiques sur la vie, et les travaux de célèbre artiste, Paris 1834, S. 88.

⁷⁵ R. Zeitler (wie Anm. 37), S. 106 (104-108).

⁷⁶ Am 9. Mai 1795; vgl. Edizione nazionale delle opere di Antonio Canova, Scritti I, hrsg. von Hugh Honour, Rom 1994, S. 324. In Unkenntnis der Identität von Gaetani und Miranda wurde kürzlich sogar behauptet, daß Gaetani an die Stelle von Caetani getreten sei (Angelo Tecce: La natura tradita dall'arte. Canova e il neoclassicismo nella scultura napoletana della prima metà dell'Ottocento, in: La Civiltà dell'Ottocento, Ausst.-Kat. Neapel 1997, S. 291-294).

⁷⁷ A. Borzelli bezweifelte, daß die Königin in diesen Auftrag involviert war und ging davon aus, daß die öffentliche Aufstellung erst im Jahr 1800 relevant war. In einem undatierten Brief, den er abdruckt, heißt es, daß der Herkules seinerzeit von *persona della R. corte* bestellt worden sei (vgl. Angelo Borzelli: Le relazioni del Canova con Napoli al tempo di Ferdinando I e di Gioacchino Murat. Memoria con documenti inediti, Neapel o. J., S. 7-9). Zum Verbleib der hier abgedruckten Briefe s. B. Steindl (wie Anm. 14), S. 90. - Neuerdings ist die These eines königlichen Auftrages auch von S. Susinno und L. Barroero vertreten worden: L. Barroero, S. Susinno: Roma arcadia capitale delle arti del disegno, in: Studi di Storia dell'Arte 10, Todi 1999, S. 103. Gestützt wird diese These durch neue Dokumente und Quellen (I. Colucci: Antonio Canova, la marchesa Boccapaduli e Alessandro Verri: lettere e altre testimonianze inedite, in: Paragone Arte 99, 1998, H. 19, S. 64-70, hier S. 67, 70).

⁷⁸ In einem Brief von Onorato Gaetani an Canova vom 20. April 1795 drückt der Briefschreiber seine Genugtuung darüber aus, daß er dazu beitrage *arricchire la mia patria d'un gioiello sì bello* (Vgl. A. d'Este, wie Anm. 1, S. 390-391).

stellen.⁷⁹ Sie wird von Antonio d'Este als *alta committente* bezeichnet⁸⁰ und auch noch zu einem späteren Zeitpunkt galt das Werk als königlicher Auftrag.⁸¹ Der äußere Anlaß für den Auftrag war folgender: Im März 1795 war Canovas Gruppe mit Venus und Adonis im Palast des Marchese Francesco Maria Berio in Neapel durch seinen Schüler Antonio d'Este aufgestellt worden.⁸² Anlässlich der unter großem Beifall des Publikums vorgenommenen Einweihung war Gaetani an d'Este herangetreten und hatte ihm vorgeschlagen, Canova die Gelegenheit für ein Werk im *genere robusto* zu geben.⁸³ Canova konzipierte daraufhin einen Bozzetto mit einem *Ercole furioso in atto di gittar Lica in mare*, der Gaetani so gut gefiel, daß der Vertrag darüber am 9. Mai 1795 zustandekam.⁸⁴ Wahrscheinlich ist dieser Bozzetto identisch mit dem Werk, das in dem Bildnis zu sehen ist, das Angelika Kauffmann von Antonio Canova gemalt hat (Abb. 5). Abgesehen von den motivischen Abweichungen⁸⁵ hat Herkules in dieser in mehreren Exemplaren erhaltenen kleinformatigen Version noch wesentlich schlankere Körperproportionen⁸⁶. Eine in spröder Federtechnik ausgeführte Zeichnung (Abb. 6), die auf den Tag genau datiert ist (19. Oktober 1795), zeigt einen aufs Äußerste gespannten Athleten im Ausfallschritt.⁸⁷ Er reißt seinen linken Arm über den Kopf gewaltsam nach hinten, während der rechte ausgestreckte Arm ebenfalls heftig rückwärts ausgreift, um den mit wenigen summarischen Kreidestrichen ange deuteten Lichas wie ein Wurfgeschloß am Bein zu packen.⁸⁸ Mit dieser Zeichnung wurde die endgültige Anordnung gefunden, denn noch im Oktober 1795 begann Canova mit der Arbeit am originalgroßen Werkmodell, das er vor dem 27. Februar 1796 beendete⁸⁹ und im Sommer des gleichen Jahres in seinem römischen Atelier ausstellte.⁹⁰ Aus einer 1804 unter Canovas Ägide verfaßten Biographie geht hervor, daß Canova das Thema des Bildwerks selbst ausgesucht hatte.⁹¹ Damit nicht genug - entgegen der ursprünglichen Abmachung entschloß er sich nachträglich zu einer nicht unerheblichen Vergrößerung des

⁷⁹ Vgl. *Abbozzo di Biografia* (1804/5), in: Edizione nazionale (wie Anm. 76), S. 295-332, hier S. 308: *di scegliere in Napoli qualunque sito sembratesse il più opportuno*. Welcher Ort dafür in Frage gekommen wäre, ist weitgehend Spekulation. Denkbar wäre etwa eine Aufstellung in der Villa Reale an der Riviera di Chiaia, wo seit 1792 der Toro Farnese als Brunnenzentrum stand. - Vgl. auch Melchiorre *Missirini*: *Dell'arte di Antonio Canova*, Milano 1825, S. 123. Von 1790 bis 1792 befand sich hier auch der aus Rom überführte Herkules Farnese, wie aus den Erinnerungen der Elisabeth Vigée-Lebrun hervorgeht (Vgl. Elisabeth *Vigée-Le Brun*: *Ricordi dall'Italia*, hrsg. v. Marina *Premoli*, Palermo 1990, S. 93). Die 1778-80 von Ferdinand IV. in Auftrag gegebene und von Carlo Vanvitelli realisierte *passaggiata urbana*, deren Vorbild die Tuileries in Paris waren, enthielt fünf Brunnen. Erweiterungen erfolgten 1807, 1813 und 1819. Vgl. Anna *Giannetti*: *Il giardino napoletano dal Quattrocento al Settecento*, Neapel 1994, S. 107 ff. und F. *Strazzullo*: *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Neapel 1995, S. 304.

⁸⁰ Die ausführlichste Schilderung der äußeren Umstände des Auftrages findet sich bei Antonio d'Este (wie Anm. 1, S. 81-84), der selbst involviert war. Weitere Details über die Absprachen hinsichtlich des Auftrages ergeben sich aus dem Briefwechsel, den Antonio d'Este ebenda abgedruckt hat (wie Anm. 1, S. 389-391). Auch Christopher *Johns* folgt der traditionellen Annahme, daß Gaetani der Auftraggeber gewesen sei (Christopher *Johns*: *Antonio Canova's Drawings for Hercules and Lichas*, in: *Master Drawings* 27, 1989, S. 358-367).

⁸¹ A. *Borzelli* (wie Anm. 77), S. 8-9: *Si deve rimarcare che riguardo all'Ercole anch'egli passò come una commissione del nostro Sovrano locchè sentendo i due francesi uno disse questo è monumento per un popolo e non per un Re*.

⁸² Vgl. den Bericht darüber im *Abbozzo di Biografia* (wie Anm. 79), S. 307, 309-310.

⁸³ Antonio d'Este (wie Anm. 1, S. 81) gibt Gaetanis Angebot wie folgt wieder: *D'Este vogliamo fare eseguire al Canova un'opera nel genere forte, e con quella far tacere le scongiolate lingue che abbaiano a sproposito? ... Dunque quando andate a Roma dite al Canova che si desidera un gruppo che rappresenti Ercole furioso che getta Lica nel mare*.

⁸⁴ Vgl. *Abbozzo di Biografia* (wie Anm. 79), S. 307, 324.

⁸⁵ Herkules packt Lichas hier nicht an den Haaren, sondern am Gewand. Dieses Detail findet sich auch in den als

Herkules, bei der es ihm offenbar darum zu tun war, die Größe des Herkules Farnese zu übertreffen.⁹² Trotzdem blieb es bei dem bereits vereinbarten Honorar.⁹³ Über weitere Einzelheiten der damals geplanten Aufstellung ist nichts bekannt. Eine undatierte Radierung von Giovan Martino de' Boni, der einer der engsten Freunde Canovas war (Abb. 7),⁹⁴ veranschaulicht vielleicht, was Canova bei der Aufstellung vorschwebte. Diese Art der Präsentation hätte jedenfalls die kolossartige Wirkung der Gruppe unterstrichen. Man hätte sie in einer solchen Aufstellung fast als eine Art von modernem Gegenbild zum Koloss von Rhodos ansehen können.

Bei der Ausführung des Werkes in Marmor kam es zu erheblichen Verzögerungen. 1796 fielen die Truppen der französischen Revolution in den Kirchenstaat ein, und im Februar 1798 besetzten sie Rom mit den bekannten Folgen. Zu dieser Zeit war auch bereits fraglich, ob der Auftrag aufrecht erhalten würde, denn Neapel war von den politischen Ereignissen nicht verschont geblieben. Jedenfalls teilte Gaetani am 17. März 1798 dem Künstler mit, daß er den Vertrag gern auflösen würde, wenn ein anderer Interessent auf den Plan trete.⁹⁵ Dazu kam, daß der erste Marmorblock, den Canova 1798 gekauft hatte, Unreinheiten aufwies.⁹⁶ Im Mai 1798 verließ Canova Rom und kehrte erst im November des folgenden Jahres dorthin zurück. Bereits im Mai 1799 suchte der Künstler nach einer neuen Lösung, die es ihm erlaubt hätte, das Werk in der beabsichtigten Größe auszuführen. Am 5. April 1799 hatten die Österreicher bei Magnano einen Sieg über die Franzosen errungen, den die Stadt Verona mit einem Denkmal des Kaisers Franz II. von Canova verewigen wollte. Canova schlug stattdessen seinen Herkules vor. Die Idee dazu war ihm nach eigenem Zeugnis gekommen, weil einige Franzosen, die während der römischen Besetzung das originalgroße Modell des Herkules in seinem Atelier gesehen hatten,⁹⁷ vorgeschlagen hatten, das Bildwerk in Paris aufzustellen. Herkules wäre bei die-

Kleinbronzen überlieferten Fassungen (zu den verschiedenen Versionen vgl. Canova all'Ermitage. Le sculpture del museo di San Pietroburgo, Ausst.-Kat. Fond. Memmo Rom 1992, Venedig 1992, S. 150).

⁹⁶ Padua, Privatsammlung, vgl. Antonio Canova (wie Anm. 35), S. 93. Das Werk ist undatiert und wird in den Werklisten nicht erwähnt.

⁹⁷ Bassano, Museo Civico, D.I. 107.676, 460 x 320 mm, vgl. Elena Bassi: Il Museo Civico di Bassano. I disegni di Antonio Canova, Venedig 1959, S. 83 mit Abb.

⁹⁸ Der früheste Entwurf für die Gruppe ist bereits auf den 20. Februar 1794 datiert. Vgl. B. Steindl (wie Anm. 14), Abb. 72. Die dem Auftrag aus Neapel vorausgehende Zeitangabe spricht dafür, daß sich Canova schon längere Zeit mit dieser Thematik beschäftigt hatte. S. dazu auch R. Zeitler (wie Anm. 37), S. 117.

⁹⁹ Vgl. Edizione nazionale (wie Anm. 76), S. 286. Am 2. April 1796 schreibt Canova an N. D. Berlendis Reiner, daß er den Herkules *con incintoro grande* vollendet habe (Vittorio Malamani: Lettere familiari inedite, Venedig 1835, S. 58).

⁹⁰ Dazu sein Brief vom 26. Mai 1776 an den Grafen Tiberio Roberti: *tra poco vi darò riscontro del giudizio che sopra di esso farà il pubblico* (nach R. Zeitler, wie Anm. 37, S. 247).

⁹¹ In der Sekundärliteratur ist die anhand der Quellen nicht eindeutig zu klärende Frage, ob Canova das Thema vorschlug oder Gaetani, kontrovers diskutiert worden. Vgl. dazu B. Steindl (wie Anm. 14), S. 82-84.

⁹² Canovas Herkules hat eine Höhe von 15 Palmi (=3,50 m). Der Herkules Farnese bleibt mit 3,17 m ca. 30 cm unter der Höhe des Herkules von Canova. *Tornato a Roma in ottobre lo modellò tosto in creta dell'altezza di 15 palmi come l'Ercole Farnesiano*. (Abbozzo di Biografia, wie Anm. 79, S. 308)

⁹³ Canova verlangte 3000 Zecchinen, Antonio d'Este handelte jedoch 4000 Zecchinen aus. (A. d'Este, wie Anm. 1, S. 82-83)

⁹⁴ Undatiert, 325 x 359 mm, Rom Calcografia Nazionale, Inv. Nr. FN 20246. - Vgl. Canova e l'incisione (wie Anm. 33), S. 146. - De Boni (Venedig 1753 - Rom nach 1831) hielt sich seit 1800 in Rom auf und stand in engem Kontakt zu Canova, was durch ein Freundschaftsbildnis belegt wird (vgl. Venezia nell'età di Canova, Ausst.-Kat. Venedig, Venedig 1978, Nr. 99). Boni hat mehrere Werke Canovas gestochen, u. a. den Tod des Adonis und das Grabmal Clemens XIV.

ser Aufstellung zum Symbol des siegreichen Frankreich geworden, der in Gestalt des Lichas die korrupte Monarchie zerschmettert. Man könne nun - so Canova - die Sache auch umdrehen und Lichas als die zügellose Freiheit auffassen, die von Herkules als Symbol der Monarchie zerschmettert wird. Die historischen Ereignisse könne man ja auf dem Sockel darstellen.⁹⁸ Der Umstand, daß sich Canova hier eine politische Deutung zu eigen machte, obwohl er sie im gleichen Atemzug von sich weist, ist verständlich, ging es ihm doch in erster Linie darum, die Realisierung seines Werkes zu ermöglichen.⁹⁹ Andererseits läßt sich kaum leugnen, daß eine solche Interpretation nur möglich war, weil die formalen und inhaltlichen Voraussetzungen dafür gegeben waren. Ausschlaggebend hierfür dürfte die negative Besetzung der Figur des Lichas gewesen sein, der als schwächerer Gegner erscheint und so zur plakativen, aber eben auch umkehrbaren Schwarzweiß-Kontrastierung von Gut und Böse einlud.¹⁰⁰

Daß es innerhalb weniger Jahre zu so unterschiedlichen und politisch ambivalenten Deutungen der Gruppe kommen konnte, hing auch mit den Zeitläuften zusammen. Letztlich maßgeblich für diese Versuche zur Anpassung an die politische Realität dürfte jedoch das Werk selbst gewesen sein, das für Canova in künstlerischer und materieller Hinsicht eine der größten Herausforderungen seines Lebens war.¹⁰¹ Canovas Vorschlag fand in Verona Befürworter und so wurde beschlossen, das Denkmal auf der dortigen Piazza Bra aufzustellen. Die Realisierung des Projektes scheiterte jedoch am Veto des Kaisers, der sich offenbar nicht so sicher war, daß dieser Sieg endgültig war.¹⁰² Damit blieb die Option aus Neapel weiterhin aktuell.¹⁰³ Im Jahr 1800 schlug Domenico Venuti, der Direktor des dortigen Museo Borbonico vor,¹⁰⁴ die Gruppe in einem Tempel vor dem Königlichen Palast aufzustellen. Wiederum war die politische Botschaft der Gruppe Gegenstand der Diskussion. Analog zu Canovas Deutung für die denkmalartige Aufstellung in Verona wird

⁹⁵ Zufolge dem *Abbozzo di Biografia* (wie Anm. 79, S. 309-310) habe ihm Canova darauf geantwortet, daß er das Werk ab diesem Augenblick als sein Eigentum betrachtete.

⁹⁶ Vgl. B. Steindl (wie Anm. 14), S. 88.

⁹⁷ Es haben sich zwei originalgroße Modelle erhalten. Das eine befindet sich in Possagno, das andere in der Galleria dell' Accademia in Venedig (Abb. bei Philipp Fehl: Canova's Hercules and Lichas: Notes regarding a Small Bronze in the North Carolina Museum of Art, in: North Carolina Museum of Art Bulletin VIII, 1968, S. 16, fig. 14).

⁹⁸ Brief Canovas an den Grafen Roberti in Verona vom 7. Mai 1799, in: *Ercole e Lica di Antonio Canova che Verona acquistava per eternare la memoria della battaglia 5 aprile 1799*. A cura di G. Consolo, Verona 1839, S. 14. - S. auch B. Steindl (wie Anm. 14), S. 89.

⁹⁹ Diese Ansicht vertritt auch O. Stefani (wie Anm. 73, S. 114) im Unterschied zu Antonio Pinelli (*Dialettica del Mevival nel divattito classico-romantico*, in: *Il Revival*, hrsg. v. Giulio Carlo Argan, Mailand 1974, S. 64-65).

¹⁰⁰ Daß dieser Eindruck intendiert war, zeigt sich daran, daß Canova selbst anläßlich einer später geplanten Aufstellung der Gruppe die Gestalt des Lichas negativ charakterisiert hat.

¹⁰¹ In einem Brief an Quatremère de Quincy vom 11. Februar 1812 schreibt Pinelli Canova: *In questi giorni me metterò all'Ercole. Oh che lavoro! Oh che male, quanto sudore me costerà, e quanta fatica! Non vedo l'ora d'esserne fuori: che veramente me pare d'aver un peso insopportabile, se non finisco ancor questo a drittura, dopo tanti anni d'aver lo modellato*. (A. C. Quatremère de Quincy, wie Anm. 74, S. 383).

¹⁰² In der offiziellen Begründung für die Ablehnung wurde dagegen auf die finanzielle Last für die vom Krieg heimgesuchte Bevölkerung von Verona verwiesen. Vgl. Christopher Johns: *Antonio Canova and the politics of patronage in revolutionary and Napoleonic Europe*, Berkeley (Calif.) u.a. 1998, S. 222.

¹⁰³ Die beste Darstellung dieser Vorgänge findet sich in: Vittorio Malamanì: *Antonio Canova*, Milano 1911, S. 68-70.

¹⁰⁴ Domenico Venuti, 1745 in Cortona als Sohn des Marcello Venuti geboren, war der Bruder des römischen Antiquars Rodolfo Venuti. Selbst Modelleur, stand er von 1781-1795 der Kgl. Porzellanmanufaktur in Neapel

die Darstellung nun als Symbol für den Sieg der königlichen Souveränität über die hier als negativ verstandene Demokratie gedeutet. Mit einer passenden Inschrift würde das Werk so als ewiges Beispiel für die Guten und als Abschreckung für die Bösewichte wirken. Ein französischer General wandte gegen diese Sinnggebung ein, daß dies ein Denkmal für das Volk und nicht für den König sei.¹⁰⁵ Seitens der venezianischen Regierung erfolgte zu einem nicht genauer eingrenzbaeren Augenblick das Angebot, die Gruppe auf der Piazza S. Marco aufzustellen.¹⁰⁶ Canova hatte schließlich im Mai 1800 durch Antonio d'Este in Carrara einen Marmorblock aussuchen lassen,¹⁰⁷ für dessen Transport er über *Patente* des Hofes von Neapel verfügte.¹⁰⁸ Im Oktober 1801 trat Onorato Gaetani dann endgültig von dem Auftrag zurück, worüber er Canova in einem Brief unterrichtete, aus dem aber auch hervorgeht, daß es bereits einen neuen Interessenten gab.¹⁰⁹ Ab 1802 arbeitete Canova jedenfalls an dem Marmorblock und zu dieser Zeit begann sich auch das Interesse des gerade geadelten Bankiers Giovanni Torlonia am Ankauf der Gruppe abzuzeichnen.¹¹⁰ Obwohl es bereits im Februar 1805 zu einer verbindlichen Absprache kam, zog sich die Vollendung des Werks bis 1815 hin.¹¹¹ Schließlich wurde das Werk in einem von Torlonia 1807 erworbenen und durch Luigi Valadier umgebauten Palast gegenüber dem Palazzo Venezia aufgestellt.¹¹² Es fand hier in der Apsis der Galerie Aufstellung, die nach Canovas Vorstellungen gestaltet worden war und wo auch das von Thorvaldsen geplante Pendant seinen Platz finden sollte.¹¹³ Nach dem Abriss des Palastes im Jahr 1901 wurde die Gruppe provisorisch im Palazzo Corsini aufgestellt, wo sie dann 1907 in einen eigens errichteten Anbau versetzt wurde, der eine architektonische Angleichung an die Situation im Palazzo Torlonia versuchte.¹¹⁴ Später wurde die Gruppe in die römische Galleria d'Arte Moderna überführt, wo sie sich bis heute befindet.¹¹⁵

Mit der kolossalen Dimension der Gruppe wird ebenso wie mit der Themenwahl

vor. 1799 ging er nach Rom. Vgl. Angela Carola-Perrotti: La porcellana della Real Fabbrica Ferdinanda (171-1806), Cava die Tirreni 1978. Für diese Literaturangabe danke ich Hildegard Wiegel.

¹⁰⁵Möglicherweise handelt es sich bei diesem General um Giocchino Murat, da im gleichen Zusammenhang davon die Rede ist, daß dieser General später ein König wurde. Vgl. A. Borzelli (wie Anm. 77), S. 8-9.

¹⁰⁶ *Abbozzo di Biografia* (wie Anm. 79), S. 314. - A. d'Este (wie Anm. 1), S. 84.

¹⁰⁷ *Abbozzo di Biografia* (wie Anm. 79), S. 314.

¹⁰⁸ Aus einer *Relazione* vom 17.12.1800 geht hervor, daß der damals in Palermo im Exil weilende König von Neapel darüber informiert wurde, daß zwei französische Generäle Canova die Genehmigung erteilt hatten *onde facilitare il passaggio di Carrara a Roma del marmo bisognevole alla esecuzione de' lavori incaricati al Canova stesso della statua colossale per Sua Maestà e dell'altra dell'Ercole che precipita Lica nel mare* (A. Filangeri di Candida: Ferdinando I di Borbone statua del Canova nel Museo Nazionale di Napoli, in: Napoli Nobilissima VI, 1897, fasc. XII, S. 178 (177-180)).

¹⁰⁹ Brief vom 10. 10. 1801, Edizione nazionale (wie Anm. 76), S. 294.

¹¹⁰ Das Jahr 1802 wird sowohl von Fernow als auch von Antonio d'Este als maßgeblich für die Arbeit am Marmor erwähnt. In einem Gemälde von Filippo Agricola (Rom, Museo di Roma) ist in idealisierender Weise der Moment festgehalten, in dem Canova dem Marchese Torlonia und seiner Frau eine Zeichnung des Werkes zeigt. Vgl. dazu Antonio Pinelli: Due quadri in cerca d'autore: Canova, i Torlonia e l'Ercole e Lica, in: Studi in onore di Giulio Carlo Argan, Scandicci 1994, S. 308-318.

¹¹¹ Das genaue Datum der Vollendung ist bislang nicht dokumentiert.

¹¹² Vgl. J. B. Hartmann (wie Anm. 17) S. 28-30.

¹¹³ B. Steindl (wie Anm. 14), S. 117. - Laut O. Jozzi: Il Palazzo Torlonia, Rom 1902, S. 66 folgte die Gestaltung einem Entwurf von Canova. Im Museo di Roma in Rom befindet sich ein Entwurf für diese Nische, der von J. B. Hartmann (wie Anm. 17, S. 29) Canova zugeschrieben wurde. Laut B. Steindl (wie Anm. 14, S. 97-99, Abb. 73) stammt dieser Entwurf jedoch von Luigi Valadier.

¹¹⁴ Vgl. auch Gustavo Giovannoni: "L'Ercole e Lica" del Canova nella nuova sala della Galleria d'arte moderna, in: Bollettino d'Arte II, 1908, S. 39-46, hier S. 42. Die Aufstellung im Palazzo Corsini (Abb. bei G. Giovannoni,

und dem Stil direkt auf den Vergleich mit der Antike Bezug genommen, der ein Grundthema im Schaffen Canovas darstellt. Matthias Winner hat darauf hingewiesen, daß Canova mit dem vatikanischen Perseus die Ambition verband, sich mit der Antike zu messen und sie, wenn möglich, zu übertreffen.¹¹⁶ Mit diesem Ziel stellt sich Canova bruchlos in die italienische Tradition. Hatte er beim Theseus als Bezwinger des Minotaurus (Abb. 8) absichtlich die Ruhehaltung gewählt, um von der gängigen Bildtradition abzugehen,¹¹⁷ so war im Falle des Herkules die moderne Antwort auf die Antike eine bewegte Gruppe. Das antike Vor- und Gegenbild war der Herkules Farnese, der den klassischen Kanon der muskulösen männlichen Figur vertrat. Vielleicht wurde dem Künstler diese Auffassung durch das Urteil von Francesco Milizia nahegelegt, der die Ruhehaltung des antiken Werks kritisiert hatte.¹¹⁸ Ansonsten war Milizias Urteil über diese Figur jedoch positiv. Er bescheinigte ihr die größte Robustheit (*maggiore robustezza*), die ein Mensch erwerben kann. Seine Muskeln seien so gebildet, daß sie das *wahre Fleisch* (*vera carne*) ausdrücken. Der Herkules Farnese besaß in diesen Jahren für Neapel eine geradezu emblematische Bedeutung. Erst wenige Jahre zuvor war er nach seiner Rückrestaurierung¹¹⁹ mit der bis dahin im römischen Palazzo Farnese befindlichen Antiken-Sammlung der Farnese nach Neapel überführt worden, wo er zunächst in der Villa Reale an der Riviera di Chiaia und schließlich 1792 im Museo Borbonico aufgestellt wurde.¹²⁰

Aufgrund seines Stils gehörte der Herkules Farnese im späteren 18. Jahrhundert jedoch nicht mehr zu den kanonischen Vorbildern. Winckelmann hatte seine übertriebene Körperbildung damit erklärt, daß der Bildhauer Glykon hier poetische Prinzipien angewandt habe. Nicht übertriebene Keckheit, sondern *idealische Stärke* sei gemeint.¹²¹ Es gab allerdings auch damals schon weniger positive Urteile, welche die übertriebene Muskulatur als manieriert und anatomisch falsch kritisierten.¹²² Die von Canova beabsichtigte

S. 44) versuchte eine Rekonstruktion der Situation im Palazzo Torlonia. Dies gilt auch für die Aufstellung des Gipsmodells in Possagno. Die Galerie im Palazzo Corsini ist heute noch vorhanden. Die Umstände der dortigen Aufstellung sind genau dokumentiert. Vgl. Enzo Borsellino: "L'Ercole e Lica" di Antonio Canova: cronaca di una contesa museale, in: *Prospettiva* 57-60, 1989-90, S. 409-418 (Scritti in ricordo di Giovanni Previtali). - Vgl. P. Fehl (wie Anm. 73), S. 26 setzt sich detailliert mit der durch die Aufstellung dokumentierten Ansichtigkeit der Gruppe auseinander. Zur Restaurierung und zur inzwischen revidierten Aufstellung des Herkules in der Galleria d'Arte moderna: Da Canova a De Carolis. Acquisizione e restauri delle collezioni dell'Ottocento della Galleria Nazionale d'arte moderna, Ausst.-Kat. Rom 1978, S. 11-14 (Livia Carloni).

¹¹⁵ Im Zuge der Umstrukturierung der Galerie wurde die Gruppe kürzlich neu aufgestellt, und zwar so, daß das Arrangement an die Situation im Palazzo Torlonia erinnert.

¹¹⁶ Matthias Winner: Paragone mit dem Belvederischen Apollo, in: *Il Cortile delle Statue*, S. 227-252, hier S. 251: *Er ist durch und durch Canovas Erfindung mit dem Zweck, die Antike zu übertreffen.*

¹¹⁷ Laut *Abbozzo di Biografia* (wie Anm. 79), S. 300 war es Gavin Hamilton, der dem Künstler zur Darstellung des ruhenden Theseus geraten hatte.

¹¹⁸ *Sarebbe stato veramente più espressivo almeno per noi, in qualcuna delle sue più interessanti azioni.* (F. Milizia: *Dell'arte di vedere*, wie Anm. 11, S. 8)

¹¹⁹ Zuvor war die Statue in Rom restauriert worden. Ein römischer Restaurator hatte ihr die originalen Beine, die sich in der Villa Borghese befunden hatten, wiedergegeben. Vgl. dazu den anschaulichen Bericht von Goethe in der *Italienischen Reise* (Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*, in: *Ders.: Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 11, München 1974, S. 152 und 352, 16. 1. und 20. 6. 1787).

¹²⁰ Vgl. die auf den Auftrag bezüglichen Briefe von Onorato Gaetani d'Aragona (nicht zu verwechseln mit Monsignor Onorato Caetani in Rom) an Canova und an Antonio d'Este (A. d'Este, wie Anm. 1, S. 389-391).

¹²¹ Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), in: *Ders.: Werke*, Bd. VI, Donaueschingen 1825, S. 100.

Vergleichung mit dem Herkules Farnese wurde dagegen von der zeitgenössischen italienischen Kritik lobend hervorgehoben.¹²³ Nicht so Fernow, der das eher zufällige Nebeneinander des Gipsmodells mit einem Abguss des Herkules Farnese in Canovas Atelier dazu benutzte, um einmal mehr auf die Inferiorität des modernen Werks gegenüber der Antike hinzuweisen.¹²⁴

Bei der Suche nach den formalen Vorbildern für die Komposition von Canovas Herkulesgruppe hilft jedoch der Herkules Farnese nicht weiter. Mehrere Anregungen haben für die Komposition Pate gestanden. Einmal ist hier der von Alessandro Algardi im 17. Jahrhundert ergänzte Herkules im Kampf gegen die Hydra zu nennen (Rom, Kapitolisches Museum).¹²⁵ Von dieser Figur läßt sich vor allem die heftige Schrittstellung ableiten, die für antike Herkulesstatuen eher ungewöhnlich ist.¹²⁶ Für die Grundidee der Komposition wurde auf das zwischen 1784 und 1786 entstandene Deckenbild des Tiroler Malers Christoph Unterberger in der Villa Borghese verwiesen, das die gleiche Szene darstellt. Herkules steht auf einer Felseninsel im tosenden Meer und wirbelt Lichas, dessen Körper er zum großen Teil verdeckt, in der Luft herum. Daß Canova von hier die thematische Anregung empfing, ist nicht auszuschließen.¹²⁷ In formaler Hinsicht war Unterbergers Darstellung, deren Vorbild eine Kleinbronze von Giambologna war,¹²⁸ allerdings irrelevant. Die von den Zeitgenossen - etwa Quatremère de Quincy - wegen ihrer ungewöhnlichen und schwierigen Position bewunderte Figur ist ein Bravourstück *par excellence*.¹²⁹ Ihr motivisches Vorbild ist eine Statue aus der Sammlung Farnese, die damals u. a. als Commodus gedeutet wurde.¹³⁰ Eine kleinformatige Nachbildung dieser Figur von Stefano Maderno (Abb. 9) befand sich in der Sammlung Farsetti in Venedig, in der Canova während seiner venezianischen Studienjahre ausgiebig studiert hatte.¹³¹ Die Attraktivität dieser Gruppe für die Künstler dieser Generation wird auch durch eine Zeichnung von Jacques-

¹²² Kritische Stimmen kamen 1780 von John Moore und 1817 von John Bell; vgl. dazu: Francis Haskell, Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven/ London 1981, S. 230.

¹²³ B. Steindl (wie Anm. 14), S. 86-87 verweist dazu auf einen Brief von Antonio d'Este an D. I. degli Oddi vom 27. 3. 1802 (*Memorie Canoviane* 1922-23, S. 466).

¹²⁴ C. L. Fernow: *Canova* (wie Anm. 2), S. 24-25.

¹²⁵ Vgl. Jennifer Montag: *Alessandro Algardi*, Yale 1985, Bd. II, Kat. Nr. 119, S. 400.

¹²⁶ Sie könnte auch durch die Gruppe des sein Weib tötenden Galliers geprägt sein, der sich damals in der Sammlung Ludovisi befand (Rom, Thermenmuseum).

¹²⁷ Vgl. Kristina Herrmann Fiore: *La metamorfosi dell'antico nelle pitture di Cristoforo Unterberger a Villa Borghese*, in: C. Unterberger. *Un pittore fiemmesse nell'Europa del Settecento*, hrsg. von Chiara Felicetti, Ausst.-Kat. Cavalese und Rom 1998/9, Rom 1998, S. 97 und Abb. 15.

¹²⁸ Sie gehört zu einer Serie mit Taten des Herkules, die 1576 von Giambologna im Auftrag des Florentiner Hofes ausgeführt wurde und die für die Tribuna bestimmt waren. Die verlorene Silberversion der Gruppe wurde 1589-1590 ausgeführt. Eine Kleinbronze (H. 34, 5 cm) mit Zuschreibung an Giambologna und Susini (Christie's Versteigerung Juli 1986, Nr. 82), abgebildet bei Charles Avery: *Giambologna*, London 1993, S. 141.

¹²⁹ A. C. Quatremère de Quincy (wie Anm. 74), S. 81-90. Das Urteil ist wiedergegeben in Antonio Canova (wie Anm. 37), S. 92-93.

¹³⁰ Vgl. K. Herrmann Fiore (wie Anm. 127), Abb. 15 (Stich des 16. Jahrhunderts nach der heute im Museo Archeologico Nazionale in Neapel befindlichen Figur, die einen modernen Kopf des Kaisers Commodus trägt. Ursprünglich war hier ein heroisches Thema dargestellt, möglicherweise sogar Athamas und Learches, s. hier Anm. 132).

¹³¹ Vgl. *Catalogo della Galleria Farsetti*, in: *Alle origini del Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*, Ausst.-Kat. Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli Roma, Venedig 1991, S. 237, Abb. S. 133.

Louis David belegt, die sich in den römischen Skizzenbüchern findet und die insofern interessante Parallelen zu Canova bietet, als sie eine Ansicht wählt, in der die Aufmerksamkeit auf die Figur des jugendlichen Opfers gelenkt wird.¹³² Zum Kreis der motivischen Anregungen ist vielleicht auch der Koloss im Park von Bomarzo zu rechnen, der vom Auftraggeber als eine moderne Version des Kolosses von Rhodos intendiert war (Abb. 10).¹³³ Hier packt der Gigant einen nackten Knaben in ähnlicher Weise an den Beinen wie Canovas Herkules den Lichas, zieht ihn jedoch nicht über den Rücken, sondern zerreißt ihn im Angesicht des Betrachters. Vergleichbar ist hier außer der enormen Größe vor allem der im Schmerz verzerrte Gesichtsausdruck des Opfers. Direkter als alle bisher genannten Beispiele erinnert jedoch eine nahezu gleichzeitig entstandene Skulptur an das signifikanteste Motiv der Gruppe, den Lichas. Dies ist die überlebensgroße Marmorgruppe mit der Raserei des Athamas (Abb. 11), die John Flaxman im Auftrag des Earl of Bristol in Rom schuf, der der Ansicht war, daß es nicht nur den Laokoon, sondern auch Canova übertroffen hätte.¹³⁴ Canova übernahm von Flaxman das Motiv des über den Kopf gezogenen Knaben, ebenso wie die ausgreifende Schrittstellung des Herkules. In der Art und Weise, wie er das Motiv des wehrlos über die Schulter gezogenen Knaben zum inhaltlichen und formalen Kulminationspunkt macht, korrigierte er die Anlage von Flaxmans Gruppe, die höchstwahrscheinlich sogar auf seiner eigenen Idee basierte.¹³⁵ Das Modell für Flaxmans lebensgroße Gruppe war im Oktober 1790 vollendet, die Marmorausführung wurde 1797 fertiggestellt. Der Auftrag, den Canova vermittelt hatte,¹³⁶ ist neben Canovas Herkules das einzige Werk in der römischen Skulptur des späten 18. Jahrhunderts, das sich der Ausdruckskategorie des *genere forte* zurechnen läßt. Auch Flaxman hat die tragische Verstrickung eines Helden in die zerstörerische Raserei thematisiert.¹³⁷ Der dramatisch bewegte Aufbau der Gruppe von Flaxman intendierte sowohl formal wie inhaltlich eine programmatisch gemeinte Anleihe bei den heroischen Gruppen der Antike. Die Gruppe zitiert mehrere damals berühmte Antiken wörtlich und gibt sich in dieser Weise als archäologischer *Pasticcio* zu erkennen. Der Laokoon, die Niobiden, der Gallier, der sein Weib tötet, und schließlich auch die bereits erwähnte sogenannte Commodus-Gruppe aus der Sammlung Farnese, die 1787 nach Neapel gelangte, haben Pate gestanden. Die formal unbefriedigende Zweipoligkeit von Flaxmans Gruppe deutete Canova zu einer asymmetrisch pyramidalen Komposition um, die in der abstrakten Qualität ihrer Konturen die

¹³² Paris, Louvre, Cabinet des Dessins. Abb. bei R. Zeidler (wie Anm. 37), Tafel 10.

¹³³ Die genaue ikonographische Bedeutung des Kolosses von Bomarzo bleibt unklar. Auf den Koloss von Rhodos nimmt die Inschrift Bezug. Vgl. Horst Bredekamp: Vicinio Orsini und der heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist, Worms 1985, Bd. I, S. 101 und Bd. II, S. 66.

¹³⁴ David Irwin: John Flaxman 1755-1826. Sculptor Illustrator Designer, London 1979, S. 58.

¹³⁵ Vgl. Hugh Honour: Canova and the Anglo-Romans, in: The Connoisseur CXLIV, Nr. 578, May 1959, S. 241-245; CXLV, Nr. 582, Dec. 1959, S. 225-231, hier S. 226.

¹³⁶ Vgl. D. Irwin (wie Anm. 134), S. 54. - W. A. Child-Pemberton: The Earl Bishop, London 1925, Bd. II, S. 417-418.

¹³⁷ Athamas, ein Sohn des Kadmos, war König von Theben. Seine Gemahlin Ino hatte Dionysos aufgezogen, weswegen Hera ihr zürnte. Um sie zu strafen, verwirrt sie den Geist des Athamas, so daß er im Wahnsinn seinen Sohn Learches ermordet, worauf sich Ino mit dem zweiten Sohn ins Meer stürzt. Der von Sophokles und Euripides dramatisierte Stoff ist im 18. Jahrhundert mehrfach aufgegriffen worden. Vgl. Herbert Hunger: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1988 (8., erw. Aufl.), S. 41.

Lektion des Laokoon verarbeitet.

Bei einigen von Canovas Werken im *carattere forte* war die Absicht der öffentlichen und damit denkmalhaften Präsentation von vornherein beabsichtigt. Hieraus ergaben sich auch die bereits erwähnten Probleme der politischen Interpretation, die angesichts der ständig wechselnden Machtverhältnisse in Italien mehrfach umgepolt werden mußte. Das gilt auch für die zweifigurige Gruppe den Theseus im Kampf mit dem Kentauren (Abb. 4), die allein wegen ihrer Größe und ihrer Komposition als künstlerisches und thematisches Gegenstück des Herkules angesehen werden muß. Canova arbeitete an diesem Werk insgesamt fünfzehn Jahre, nämlich von 1804 bis 1819. Der Auftrag dazu erging im Jahre 1804 seitens der *Repubblica Italiana*, also der 1802 von Napoleon eingesetzten Regierung, die in Mailand ihren Sitz hatte und die 1805, ebenfalls von Napoleons Gnaden, in das Königreich Italien umgewandelt wurde. Als Standort für die Napoleon gewidmete Gruppe war das Foro Bonaparte in Mailand vorgesehen.¹³⁸ Das endgültige Modell - heute in Possagno - war bereits 1805 vollendet worden. Auch nach dem Sturz Napoleons hielt die Stadtverwaltung von Mailand an dem Auftrag fest und an der öffentlichen Aufstellung auf dem Gelände des ehemaligen Foro. Das 1819 vollendete Werk wurde im März 1821 in Canovas römischem Atelier ausgestellt, wo es Napoleons Erzfeind, der österreichische Kaiser Franz I., sah und sich dafür begeisterte. Das unter österreichischer Verwaltung stehende Mailand trat dem Kaiser daraufhin das Werk ab,¹³⁹ das nach Wien überführt wurde, wo es in einem eigens hierfür errichteten Tempel im Garten der Hofburg aufgestellt wurde.¹⁴⁰ Nach der Fertigstellung des Kunsthistorischen Museums fand es im Treppenhaus des Museums seinen Platz, wo es nur mehr in reiner Vorderansicht betrachtbar ist. Das plastische Volumen der Gruppe kommt in dieser Aufstellung kaum zur Wirkung. Es läßt sich nur noch am Sockel ablesen, der wie der Sockel des Herkules die Form eines Ovals besitzt, das seine größte Tiefe in etwa in der Mitte erreicht, wo Theseus sein hinten aufgesetztes linkes Bein in die Brust des Kentauren stemmt. An dieser Stelle des Zusammenpralls der beiden Kontrahenten wird die räumliche Ausdehnung noch am ehesten erfahrbar.¹⁴¹ Formale und inhaltliche Gesichtspunkte sprechen dafür, daß diese Gruppe im Unterschied zu ihrem *Gegenstück* auf reine Vorderansicht hin konzipiert wurde. Beim Vergleich der Rückseite mit der Herkules-Lichas-Gruppe fällt nämlich auf, daß in dieser Ansicht (Abb. 12) keine thematischen und formalen Aspekte erkennbar werden, die sich nicht auch aus

¹³⁸ Literatur zum Foro Bonaparte: Carroll W. Westfall: Antolini's Foro Bonaparte in Milan, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, 1969, S. 366-385. - O. Rossi Pinelli: Il Foro Bonaparte. Progetto e fallimento di una città degli eguali, in: *Ricerche di storia dell'arte* 3, 1976, S. 43-75.

¹³⁹Vgl. dazu den Brief von Pietro Giordani an Gaetano Dodici, vom 8. 7. 1819, in: *Pietro Giordani: Lettere*, hrsg. von Giovanni Ferretti, Bari 1937, Bd. I, S. 166.

¹⁴⁰ Zum Bauwerk und seinem Architekten Pietro Nobile vgl. L. Rusconi: Pietro Nobile e Antonio Canova, in: *Archeografo Triestino* X, 1923, S. 353 und Monica Pacorig: Massoneria e architettura nella Trieste neoclassica, in: *Arte documento* 5, 1991, S. 226-237 und Monica Pacorig: Canova e il tempio di Teseo a Vienna, in: *Arte documento* 7, 1993, S. 239-242 (Entwürfe für den Tempel in der Graphischen Sammlung Albertina, Wien).

der Vorderansicht ablesen lassen. Dies macht den wesentlichen Unterschied gegenüber der Herkules-Gruppe aus, die sich in kompositioneller Hinsicht deutlich als Ausgangspunkt zu erkennen gibt. Die Vergitterungen sind hier aber nicht nur räumlicher aufgefaßt, sondern sie vermeiden auch die abstrakte Schematisierung, die den Theseus so beherrscht, daß bei längerer Betrachtung die Wiederholung parallel verlaufender Linien ermüdend wirkt. Das heute überwiegend negative Urteil über den Theseus dürfte auf diesen Merkmalen beruhen, die z. T. sicherlich technisch notwendig waren, die aber wohl auch mit der ursprünglich beabsichtigten Funktion als öffentliches Denkmal für Napoleon zusammenhängen.¹⁴²

Vor dem Hintergrund der Napoleon-Allegorisierung, die mit dem Theseus beabsichtigt war, stellt sich die Frage nach den Gründen für die Wahl des Themas. Was hat der Sieg des Theseus über den Kentauren mit Napoleon zu tun? Es wird angenommen, daß Canova absichtlich ein unverbindliches mythologisches Motiv gewählt habe, um die politische Instrumentalisierung des Werkes damit zu begrenzen und ihm eine Aussage zu geben, welche die Zeitläufte überstehen würde.¹⁴³ Die allegorische Absicht muß dennoch ernst genommen werden, weil es sich um einen öffentlichen Auftrag handelte, in dem sich der italienische Patriotismus mit den Idealen der französischen Revolution verband. Theseus galt in der antiken Mythologie als Retter und als Heros Athens. Er war der uneingeschränkt positive Held, dem selbst seine draufgängerischen Jugendsünden als ehrenhaft angerechnet wurden. Gemessen an der ikonographischen Vorbelastung des Herkules als Symbol der alten Monarchien¹⁴⁴ war Theseus zudem ein politisch unbelasteter Held. Die Möglichkeiten, ihn als Sieger und Tugendhelden zu zeigen, waren jedoch nicht so zahlreich wie bei Herkules. Der Sieg über den Minotaurus wäre ein geeignetes Thema gewesen, vermutlich wollte Canova aber eine Reprise seines früheren Werkes (Abb. 8) vermeiden. Ein anderes Mischwesen, das sich als zwar unverfänglicher, dennoch aber eindeutig unterlegener Widersacher eignete, war der Kentaur, der von alters her als Verkörperung der Wollust und des Lasters und auch der Verschlagenheit und Doppelzüngigkeit galt. Dies machte ihn zu einem geeigneten Kontrahenten, an dem sich die moralische Verderbtheit des *Ancien Regime* gut veranschaulichen ließ.

In der Geschichte des Theseus kommen die Kentauren im Zusammenhang mit der Schlacht zwischen den Lapithen und Kentauren vor.¹⁴⁵ Theseus greift in den Kampf ein,

¹⁴¹ Fred Licht: Antonio Canova. Beginn der modernen Skulptur, München 1983, S. 198 hat darauf hingewiesen, daß die *plakative Straffheit* der Gruppe durch die hier sichtbare Tiefenentwicklung der beiden Figuren ein formales Gegengewicht erhält, das allerdings photographisch kaum erfassbar ist. Es wäre daher interessant zu wissen, von welcher Art der Aufstellung Canova bei seiner Konzeption der Gruppe ausgegangen war. Dies könnte sich nur im Zusammenhang mit den sehr umfangreichen und vielgestaltigen Planungen zur Gestaltung des Foro Bonaparte in Mailand feststellen lassen, die noch nicht ausreichend erforscht sind. Über den Auftrag und seine Umstände vor allem Gérard Hubert: La sculpture dans l'Italie Napoléonienne, Paris 1964, S. 158. Vgl. auch C. Johns (wie Anm. 102), S. 142. Johns widmet Canovas Beziehungen mit dem Haus Habsburg und den entsprechenden Aufträgen ein eigenes Kapitel (S. 123 ff.).

¹⁴² Seitens der Mailänder Regierung war ihm bereits 1801 die Statue des nackten Napoleon als Mars Pacificator (London, Apsley House) als öffentliches Denkmal in Auftrag gegeben worden. S. auch C. Johns (wie Anm. 102), S. 141-144.

¹⁴³ Vgl. F. Licht (wie Anm. 141), S. 198

¹⁴⁴ In Frankreich wurde Herkules allerdings auch als Allegorie für das revolutionäre Volk verstanden. Vgl. U. Westföhring (wie Anm. 62), S. 143.

indem er die Braut dem Kentauren Eurytus entreißt und den Räuber selbst mit einem Mischkrug zerschmettert. Da Canova statt der Tatwaffe dem Theseus sein übliches Attribut, nämlich die Keule gibt, muß jedoch eine andere Episode aus der gleichen Geschichte gemeint sein. Mit seiner Tat löste Theseus die blutrünstige Schlacht aus, die bei Ovid geschildert wird. Theseus greift in einer entscheidenden Phase des Kampfes ein, in dem die Kentauren zunächst die Überlegenheit hatten. Er übermannt erst den Kentauren Aphareus und stürzt sich dann mit seiner Keule auf Bienor.¹⁴⁶ Der entscheidende Gesichtspunkt für die Wahl des Themas war demnach die Anspielung auf die Schlacht, die dennoch nicht so dominant ist, daß das Denkmal in einen allzu direkten Bezug mit einem aktuellen Krieg gesetzt werden mußte. Im Kampf der Lapithen gegen die Kentauren ist die Gerechtigkeit eindeutig auf der Seite der Lapithen. Damit erscheint Theseus hier als *guter* Sieger, der als treuer Freund und in moralischer Überlegenheit agiert.¹⁴⁷ Gerechtigkeit siegt über Hinterlist, das wäre etwa das Motto, unter dem das in der antiken Plastik häufig dargestellte Thema aktualisierbar war. Eine geschicktere mythologische Paraphrase hätte Canova - oder seine Auftraggeber - kaum finden können.¹⁴⁸

Figuren von der Größe und Monumentalität, wie sie Canova um die Mitte der neunziger Jahre konzipiert hat, erheben einen unverkennbaren Anspruch auf öffentliche Wirkung. Dies war im Spektrum der damaligen Skulptur etwas Neues. Abgesehen von Denkmälern für Herrscher oder verdiente Persönlichkeiten - aktuell war damals etwa das Ensemble im Prato della Valle in Padua, zu dem Canova selbst eine Figur beigesteuert hatte¹⁴⁹ - gab es bis dahin keinen Bedarf für kolossale und monumentale Bildwerke in der Öffentlichkeit. Nach Größe, Anspruch und Thematik mußten Werke dieser Art notwendigerweise in den Vergleich und in Konkurrenz zur Antike treten. Damit wurde ein neues Kapitel in der Rezeption der Antike aufgeschlagen, und es verdient hervorgehoben zu werden, daß Canova der erste Bildhauer war, der sich diesem Vergleich aus eigenen Stücken stellte. Es bleibt rätselhaft, wodurch seine eigentlich nicht zeitgemäße Hinwendung zur monumentalen Plastik ausgelöst wurde. Zeitler vermutete, daß es die politischen Verhältnisse waren, welche seine Entscheidung für das *genere forte* begünstigten. Eine Reihe von Zeichnungen belegt, daß Canova sich schon seit langem für Werke im *carattere forte* interessierte, daß es ihm aber wegen der Art seiner Aufträge lange Zeit nicht möglich war, solche Ideen

¹⁴⁵ Ovid: Metamorphosen, XII, 225-239.

¹⁴⁶ Ovid: Metamorphosen, XII, 347-349: *Preßt in die Rippen die Knie, mit der Linken sich fest in der Mähne haltend, zerschmettert er ihm mit der knorrigen Keule das drohend Blickende Antlitz, dazu, so hart sie auch waren, die Schläfen.* - Die Identifizierung des Kentauren und damit die Deutung der ganzen Gruppe ist bisher uneinheitlich. O. Stefani (wie Anm. 73, S. 171) denkt an Aphareus.

¹⁴⁷ Dies macht der Passus bei Ovid deutlich, wo Theseus die folgenden Worte in den Mund gelegt werden: *Was für ein Wahnsinn/ Faßt, o Eurytus, dich? so lang ich lebe zu reizen/ Meinen Peirithoos und uns beide in einem zu kränken!*

¹⁴⁸ Es ist bisher unklar, wie die Wahl des Themas zustandekam.

¹⁴⁹ Die überlebensgroße Ehrenstatue des Marchese Poleni ist 1779-80 entstanden. Vgl. M. Praz, G. Pavanello (wie Anm. 38), Nr. 17.

auszuarbeiten.¹⁵⁰ In der Tat waren Werke dieser Art für einen privaten Auftraggeber kaum attraktiv, da sie allein wegen ihrer Größe und ihrer anspruchsvollen Thematik als Aktionsraum ein öffentliches Ambiente erforderten. Die kolossale Plastik als öffentliches Denkmal mit einer bestimmten politischen Aussage war ein Anliegen, das sowohl für den Herkules wie auch für die Theseus - Gruppe konstitutiv war. Es wurde deutlich, daß sich aus dieser z. T. aus praktischen Gründen gewählten politischen Interpretation auch Mißverständnisse ergeben konnten.

Angesichts der politischen Vereinnahmung, die nicht nur bei der Herkulesgruppe und bei dem Wiener Theseus, sondern auch bei weiteren Werken Canovas zur Debatte stand, gewinnt Fernows Canova-Kritik eine Dimension, die über den Einzelfall hinausweist. Vielleicht hatte auch die thematische Ambiguität und die Verfügbarkeit für aktuelle politische Anliegen einen Anteil an dieser Kritik. Die Rolle der Kunst als Dienerin von Politik und Repräsentation war noch in allzu frischer Erinnerung und genau sie war Gegenstand seiner Kritik.¹⁵¹ Die bereits mit Winckelmann einsetzende Verurteilung der Allegorie war eine Reaktion auf die Vereinnahmung der Kunst durch die Herrschaftsstrukturen des Absolutismus, die in entscheidendem Maße durch die ikonologischen Verweissysteme geleistet worden waren. Der Gesichtspunkt der Machbarkeit, der für Canova entscheidend gewesen sein dürfte, konnte in Fernows Augen eine solche Vereinnahmung nicht rechtfertigen. Im Unterschied zu Fernow dürfte Canova aufgrund seiner Abhängigkeit von den Auftraggebern dagegen kaum auf die Idee gekommen sein, daß die Verknüpfung zwischen der Macht und der Kunst von Übel sei.

Canovas Auseinandersetzung mit dem *genere forte* muß in Parallele zu anderen Bestrebungen der Zeit gesetzt werden, die sich von der akademischen Antikenrezeption distanzieren und die das Ideal von einer Vereinnahmung der Menschen durch großartige Erlebnisse kultivierte. In seiner Schrift *Plastik*, die 1778 erschienen war, hatte Johann Gottfried Herder erklärt: *Kolossalische Figuren sind der bildenden Kunst nicht fremde und unnatürlich, sondern vielmehr gerade ihr eigen, ihres Ursprungs und Wesens.*¹⁵² Der Verfasser stellt nach dieser Prämisse dann fest, daß der *Eindruck von Größe, Ehrfurcht und unübersehbare, nur von außen und gleichsam nie ganz zu ertastender Gestalt* das eigentliche Bild der griechischen Götter und Heroen sei. Im Zusammenhang mit dem kolossalen Zeus des Phidias meint Herder, daß der Bildhauer die Idee des Unendlichen durch das

¹⁵⁰ Als Beleg dafür sind auch die Entwürfe in Bassano anzusehen, vor allem das Album D 21, das die Entwürfe für *Herkules und Lichas* enthält (E. Bassi: *I Disegni di Antonio Canova*, Venedig 1959, S. 71-86).

¹⁵¹ Carl Ludwig Fernow: *Kultur- und Sittengemälde der Stadt Rom*, in: *Römische Studien* 1806; hier referiert nach Rainer Schoch: *Rom 1797 - Fluchtpunkt der Freiheit*, in: *Künstlerleben in Rom* (wie Anm. 10), S. 17-23, hier S. 20.

¹⁵² J. G. Herder (wie Anm. 6), S. 120.

Kolossale veranschaulicht habe und zitiert dazu - nicht etwa Homer - sondern den englischen Dichter John Milton (1608-1674), von dessen Versepos *The Paradise lost* eine katalysatorische Wirkung für die Entstehung der Frühromantik ausging.¹⁵³ Die Wurzeln der Verehrung für das Kolossale liegen in dieser Auffassung, die die physische Größe nicht allein als Ausdruck des Übermenschlichen und Unendlichen sah, sondern auch als Symbol des Erhabenen und des Schrecklichen, das den Menschen in Schauern versetzt und das ihn zugleich in seinen Bann zieht.

Diese Auffassung basiert auf der Vorstellung vom Erhabenen, wie sie 1757 von Edmund Burke formuliert worden war. Burkes Theorie des Erhabenen weist der subjektiven Empfindung eine entscheidende Rolle zu und beschäftigt sich mit den Mitteln, diese zu erregen. Als Kontrast zur sinnlichen Erfahrung des Erhabenen versteht er die sinnliche Erfahrung von Schönheit. In einem Vergleich zwischen Schönheit und Erhabenheit zählt Burke auch die äußerlichen Eigenschaften auf, an denen diese beiden konträren Erscheinungsformen erkennbar sind:

*Erhabene Objekte sind riesig in ihren Dimensionen, schöne aber verhältnismäßig klein. Schönheit verlangt Glätte und Ebenheit; das Große kann rau und ungehobelt sein. Schönheit muß die gerade Linie vermeiden, darf aber von ihr nur unmerklich abweichen; das Große liebt in vielen Fällen die gerade Linie, läßt aber, wenn sie von einmal ihr abweicht, auch eine sehr starke Abweichung zu. Schönheit darf nicht dunkel, das Große muß finster und dunkel sein. Schönheit muß licht und zart, das Große muß fest und sogar massiv sein.*¹⁵⁴

Obwohl Burke zugibt, daß das Große und das Schöne sich in der Natur und in der bildenden Kunst mischen, gibt er der Reinheit der Phänomene den Vorzug, wenn er schreibt: *[so wird] der hervorgerufene Affekt am einheitlichsten und vollkommensten sein, wenn auch die Eigenschaften und Qualitäten des Objekts von derselben Natur sind ... wie die vorherrschende.*¹⁵⁵

Burkes sensualistische Ästhetik hatte bekanntlich einen ungeheuren Einfluß auf die Künste in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. War es bis dahin vorherrschende Auffassung, daß es die Rolle der Künste sei, das Schöne hervorzubringen, so sollten sie nun die Sinne mit ungewohnten Erschütterungen erregen - die Tragödie wird als Quelle eines höheren Vergnügens verstanden. Diese Botschaft wurde auch in Italien vernommen, und einer der ersten Theoretiker, bei dem sich diese emotionale Aufwertung der Tragödie nachweisen läßt, war der später mit Canova in persönlichem Kontakt stehende Melchiorre Cesarotti (1730-1808), der als Übersetzer der Gesänge Ossians und der Ilias und als Theoretiker eine der faszinierendsten Gestalten der italienischen Aufklärung ist.¹⁵⁶ Auch wenn es in der theoretischen Debatte hauptsächlich um die dramatische Dichtung ging, so waren diese Maßstäbe durchaus auf die bildenden Künste übertragbar.¹⁵⁷ Allerdings waren es nicht die Anhänger des klassischen Ideals, die sich an Burke orientierten, sondern die

¹⁵³ J. G. Herder (wie Anm. 6), S. 121. - Karl Borinski: Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt, Leipzig 1924, Bd. II, S. 110 ff., 246.

¹⁵⁴ E. Burke (wie Anm. 21), S. 166.

¹⁵⁵ E. Burke (wie Anm. 21), S. 166.

¹⁵⁶ Melchiorre Cesarotti: Ragionamento sopra il diletto della tragedia (1762), in: Opere, Florenz - Pisa 1801-

Außenseiter. Zu ihnen gehörte auch eine Gruppe von Künstlern, die zwischen 1767 und 1780 in Rom Fuß gefaßt hatte. Ihr gehörten der dänische Bildhauer Johan Tobias Sergel¹⁵⁸ und der Schweizer Johann Heinrich Füssli an¹⁵⁹. Füsslis Berührung mit den Theorien von Burke hatte in London stattgefunden, wo er sich von 1766 bis 1770 aufgehalten hatte. Als er anschließend für acht Jahre nach Rom ging, traf er gleichgesinnte Freunde, unter ihnen waren der englische Bildhauer Thomas Banks (1772-1779 in Rom) und der dänische Maler Nicolai Abraham Abildgaard (1772-1779 in Rom), der 1775 in Rom einen Philoktet malte, der auch in das *genere forte* fällt.^{159a} Obwohl es sich hierbei um einen kleinen und exzentrischen Kreis von Künstlern handelte, der sich über den offiziellen römischen Kunstbetrieb lustig machte, hatte die Revolte gegen das Diktat des Schönen auf die Dauer einen durchschlagenden Erfolg.

Canova, der 1779 zum ersten Mal nach Rom kam, hatte mit diesem Kreis, der sich damals schon wieder auflöste, zwar keine direkte Berührung, kannte aber einige Anhänger dieser Gruppierung. Ein Künstler, der ihm die Bekanntschaft mit dem Kreis vermitteln konnte, ist der mit ihm gleichaltrige Giuseppe Cades (1758-1799) gewesen, den er in seinem römischen Tagebuch mehrfach erwähnt hat.¹⁶⁰ Canova teilte z. T. auch die *Ideale der Rebellen*, wie sich an seinen Aphorismen über das Sublime, die Leidenschaft und über den *stile grande* ablesen läßt.¹⁶¹ Symptomatisch dafür ist seine laut d'Este *ekstatische* Begeisterung für die Rossebändiger auf dem Quirinal, die er bereits während seines ersten Romaufenthaltes unermüdlich gezeichnet hatte (Abb. 13) und die für ihn die unübertroffene Vollendung antiker Skulptur repräsentierten.¹⁶² Diese Zeichnungen belegen seine durchaus zeitgemäße Vorliebe für das Kolossale und für die heftige Aktion. Die Rossebändiger stellen in der Tat eine Art von Gradmesser für den Geschmackswandel in diesen Jahren dar.¹⁶³ Für Füssli repräsentierten sie einen Heldentypus ganz neuer Art, den

1807, Bd. XXIX. - Über die geistigen Berührungspunkte zwischen Cesarotti und Canova: Carlo Del Bravo: *Idee del Canova*, in: *Intersezioni* 1987, 1, S. 73-83. - Zu Cesarotti: Giorgio Patrizi, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 24, 1980, S. 220-229.

¹⁵⁷ Antonio Canova: *Pensieri sulle Arti*, hrsg. von Melchiorre Missirini als 3. Buch der *Vita* (1824), neue Ausgabe mit Text von Manlio Brusatin, Montebelluna 1989. Aphorismus 57 beruft sich auf Aristoteles und seine drei Arten der Nachahmung sowie auf Ciceros Orator.

¹⁵⁸ Sergel und Canova kannten sich persönlich. Vgl. Ragnar Josephson: *Sergels Fantasi*, Stockholm 1956, Bd. I, S. 313-319. Beide Künstler sind auch aufgrund ihres antihetischen Oeuvres miteinander in Beziehung gesetzt worden (Werner Hofmann: *Rollentausch*, in: *Johan Tobias Sergel 1740-1814*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, München 1975, S. 21).

¹⁵⁹ Über Füsslis römische Jahre und seinen römischen Kreis vgl. Gert Schiff: *Johann Heinrich Füssli (1741-1825)*, Zürich-München 1993, Bd. I, S. 73-84.

^{159a} Vgl. dazu Patrick Kragelund in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Ausst.-Kat. Philadelphia-Houston 2000, S. 304-305

¹⁶⁰ Antonio Canova: *I Quaderni da Viaggio*, hrsg. und kommentiert von Elena Bassi, Rom-Venedig 1959, S. 56, 137. - Maria Teresa Caracciolo: *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*. Préface de Giuliano Briganti, Paris 1992, S. 69. Cades hatte enge Kontakte zum Ambiente der Venezianer in Rom, die sich um D. Abbondio Rezzonico, den Senator von Rom und Papstneffen, scharten.

¹⁶¹ A. Canova: *Pensieri* (wie Anm. 157). Eines der Hauptthemen dieser *Pensieri* ist die Darstellung des Erhabenen und der Leidenschaften (S. 42: *Innalzare il soggetto*, S. 45: *La passione*, S. 26: *Far Grande*, S. 25: *Parole e figure del sublime*, S. 14: *Rompere le regole*). Zu der problematischen Authentizität der Aphorismen vgl. R. Zeidler (wie Anm. 37), S. 263-266. Die Titel der Aphorismen passen so wenig in das traditionellere Konzept von Missirini, das auch aus diesem Grund kaum daran zu zweifeln ist, daß sie Gedanken Canovas wiedergeben.

¹⁶² Vgl. dazu M. Winner (wie Anm. 116), S. 247.

¹⁶³ Vgl. F. Haskell, N. Penny (wie Anm. 122), S. 136-141.

er zum Ausgangspunkt seines satanischen und von überschüssiger Kraft protzenden *Übermenschen* machte.¹⁶⁴ Aber auch Carstens begeisterte sich für die beiden bewegten Figuren.¹⁶⁵ Aufgrund ihrer Inschrift am Sockel galten sie damals als Werke von Phidias und Praxiteles und standen damals auch deswegen im Zentrum der Aufmerksamkeit, weil sie 1783 ihre heutige, von Canova kritisierte Aufstellung erhalten hatten.¹⁶⁶

An der Gestalt des Lichas läßt sich Canovas Berührung mit diesem Kreis nun etwas konkreter fassen. Das Aufregende an dieser Figur ist die schwerelos schwebende Haltung, die ihn wie ein Wurfgeschöß wirken läßt. Keines der erwähnten möglichen Vorbilder war in der Anlage dieser wie ein Bogen gespannten Figur so weit gegangen wie Canova. Seine für die Skulptur extreme Aufhebung der Schwerkraft und die Stilisierung des Schwebeszustandes läßt an Erfindungen Füsslis denken, wobei jedoch offen bleiben muß, inwieweit sie Canova bekannt waren.¹⁶⁷ In formaler Hinsicht erinnert die zu einem Zeichen stilisierte Figur des Lichas aber auch an die Kopien nach mittelalterlichen Gemälden, wie sie in diesen Jahren durch den Holländer Humbert de Superville und den Engländer William Young Ottley (1771-1836) angefertigt wurden. Ottley war 1791 nach Rom gekommen und schloß sich hier Flaxman an, der wie er in London mit William Blake Kontakt gehabt hatte. Einige von Ottleys Zeichnungen (Abb. 14)¹⁶⁸ erinnern so direkt an Canovas Bassaneser Zeichnung für den Lichas (Abb. 6),¹⁶⁹ daß man geneigt ist, direkte Kontakte zwischen den beiden Künstlern zu vermuten. Canova hat außerdem auch selbst nach mittelalterlichen Vorbildern kopiert und in späteren Werken ist er sogar direkt auf diese Stilrichtung eingegangen, wobei die Umrißzeichnungen von Flaxman für ihn eine entscheidende Inspirationsquelle waren.¹⁷⁰ Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß er sich für die extravagante und spektakuläre Figur des Lichas durch schwebende Engelsgestalten aus der mittelalterlichen Malerei anregen ließ, und zwar in der stark vereinfachten und

¹⁶⁴ Vgl. die Zeichnung von Füssli eines der Rossebändiger aus den römischen Jahren (Florenz, Uffizien), Abb. in: Johann Heinrich Füssli. Das verlorene Paradies, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1998, S.4.

¹⁶⁵ C. L. Fernow: Carstens (wie Anm. 50), S. 103.

¹⁶⁶ Vgl. F. Haskell, N. Penny (wie Anm. 122), S. 136-141. - Zu Canovas Vorschlägen zur Aufstellung der Gruppe: Edizione nazionale (wie Anm. 76), S. 321. - Eine Zeichnung, die Canovas Vorschlag für die Aufstellung festhält, abgebildet bei M. Winner (wie Anm. 116), S. 249.

¹⁶⁷ Über direkte Kontakte zwischen Füssli und Canova ist nichts bekannt. Die zwischen 1800 und 1805 entstandene Zeichnung Füsslis des rasenden Herkules, der die Rosse des Diomedes tötet, wirkt jedoch wie ein Reflex der Herkules-und-Lichas-Gruppe. Vgl. G. Schiff (wie Anm. 159), Nr. 1371.

¹⁶⁸ Vgl. Annamaria Petrioli: Disegni di D. P. Humbert de Superville, Ausst.-Kat. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi Firenze, Florenz 1964, T. IV.

¹⁶⁹ R. Zeidler (wie Anm. 37, S. 116-118) bezweifelte die Autorschaft Canovas für diese in einem etwas anderen Duktus gehaltene Figur. E. Bassi (wie Anm. 38, S. 72) nahm dagegen an, daß Canova den wie einen Bogen gespannten Körper des Lichas erst zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt habe.

¹⁷⁰ Vgl. Carlo Ragghianti: Studi sul Canova, in: Critica d'Arte IV, 1957, S. 32-46. - Hans Ost: Ein Skizzenbuch Antonio Canovas 1796-1799, Tübingen 1970, S. 36.

geometrisierten Formensprache von Ottley und Flaxman. Die an Canovas Werken ablesbare Auseinandersetzung mit dem sogenannten *gusto dei primitivi*¹⁷¹ wurde von der Forschung lange Zeit unterschätzt bzw. in die eine - sprich klassizistische - oder die andere - sprich romantische - Sichtweise gepreßt.¹⁷²

Canovas Berührung mit der englischen Romantik, die sich vor allem in den Metopen für den Tempel von Possagno fassen läßt, kontrastiert jedoch nur scheinbar mit dem an der Antike geschulten Stil seiner Skulpturen. Schon zu Beginn seiner Laufbahn hatte er deswegen Aufsehen erregt, weil seine Werke in so unterschiedlichen Stilen gehalten waren, daß man sie für die Arbeiten verschiedener Künstler halten konnte.¹⁷³ Der Dichter Pietro Giordani, der später zu Canovas begeisterten Anhängern gehörte,¹⁷⁴ hat diese thematische und formale Vielseitigkeit in seinem *Panegirico* über Canova hervorgehoben und gerade sie als Zeichen des Genius interpretiert.¹⁷⁵ In den Augen der aus dem Norden stammenden Kunstfreunde war die Versiertheit in mehreren Ausdruckskategorien dagegen eher ein Nachteil.

Der Pluralität und der Beliebigkeit der Ausdrucksweisen stellte Fernow die stilistische Homogenität und die Reinheit und Idealität gegenüber, die er an Carstens entdeckt hatte und die seine Parteigänger auch in Thorvaldsens Jason verkörpert fanden. Während für Canova der durch das Thema vorgegebene Charakter der Figur oder des Sujets die Wahl der künstlerischen Mittel bestimmt, existiert für Fernow nur ein Stil, der die Norm darstellt und dessen Basis das Ideal und nicht die Natur ist.¹⁷⁶ Diesen *reinen Stil* fanden die Zeitgenossen in Carstens und Thorvaldsens Werken.¹⁷⁷ Das Ungenügen, das die deutschen Eleven Winckelmanns und Herders bei der Betrachtung von Canovas Werken empfanden, erklärt sich aus dem Mangel dieses *reinen Stils*.

Die Basis für Canovas Stilpluralismus war die klassische Stil- und Moduslehre.¹⁷⁸

¹⁷¹ Robert *Rosenblum*: Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton 1967, S. 164-166 (allgemein zum Pendantcharakter der Rezeption von Antike und Mittelalter im späten 18. Jahrhundert). - Vgl. auch Lionello *Venturi*: Il gusto dei Primitivi (1926¹) (= Saggi Einaudi 501), Vorwort von Giulio Carlo Argan, Turin 1972, S. 207.

¹⁷² Dazu Corrado *Maltese*: Storia dell'arte moderna in Italia. 1785-1943, Turin 1960, S. 45-47.

¹⁷³ Vgl. den Bericht im *Abbozzo di Biografia* (wie Anm. 79, S. 301) über die Reaktion der französischen Besucher auf den Theseus und den Dädalus und Ikarus.

¹⁷⁴ Zum Verhältnis Pietro Giordanis zu Canova über seinen *Panegirico* vgl. R. *Zeitler* (wie Anm. 37), S. 254-256.

¹⁷⁵ Pietro *Giordani*: Panegirico ad Antonio Canova, in: Pietro *Giordani*: Alcune Prose di Pietro Giordani, Mailand 1812, S. 57: *Chi dopo quei maestri [der Antike] ha saputo così bene congiungere forza e gentilezza? in che sta propriamente di tutte le cose umane la perfezione?* Ähnlich hatte schon 1795 die Marchesa Boccapaduli Canova beurteilt (vgl. I. *Colucci*, wie Anm. 77, S. 68). Das Äquivalent für die Malerei ist der *pittore di storia*, von dem Ticozzi erwartet, daß er in allen *generi* exzellent sei (S. *Ticozzi*, wie Anm. 16, II, 1821, S. 132).

¹⁷⁶ C. L. *Fernow*: Canova (wie Anm. 2), S. 38: *Der Stil eines Bildwerks ist nämlich der objektiv- bedingte ästhetische Charakter derselben, der in jeder Kunst durch das Ideal derselben (...) durch das in jedem Begriffe des Gegenstandes gegründete Verhältnis des Individuellen zum Ideale bestimmt wird.*

¹⁷⁷ Vgl. G. *Piantoni* (wie Anm. 5), S. 33.

¹⁷⁸ Deutlich wird dies etwa bei F. *Milizia*: Dell'arte di vedere (wie Anm. 11), S. 40-41 und bei Aloys *Hirt*: Versuch über das Kunstschöne, in: Die Horen 3, 1797, 7. Stück, S. 34. - S. auch Jan *Bialostocki*: Das Modusproblem in den bildenden Künsten, in: Stil und Ikonographie, Köln 1981, S. 12-42, hier S. 29-31 (auch Zeitschrift für Kunstgeschichte XXIV, 1961, S. 128-141).

Zwar wurden in der einschlägigen Traktatliteratur die Ausdruckskategorien vorrangig in den theoretischen Schriften über die Malerei behandelt.¹⁷⁹ Da sie aber direkt an das Sujet bzw. an den Körpertypus gebunden waren, ließen sie sich auch auf die Skulptur anwenden. Dies gilt besonders für die Stile oder *Genres*, die der französische Theoretiker Dandré-Bardon in seinem 1765 publizierten *Traité de la peinture* unterschieden hat.¹⁸⁰ Als Bemessungsgrundlage legte er den Kontur an, d. h. den Körperumriß, an dem der jeweilige Körpertypus ablesbar ist. Dandré-Bardon verband die Körpertypen auch mit bestimmten Figuren der klassischen Mythologie. Als erste Kategorie nennt er den einfachen (realistischen) Charakter, der durch Soldaten, Bauern und Handwerker repräsentiert wird. An zweiter Stelle steht der ernste und edle Charakter, den er bei Philosophen, Aposteln und Priestern findet. An dritter Stelle steht der heroische und starke Charakter, der durch Alexander, Achilles und Ajax repräsentiert wird. Der an vierter Stelle genannte idealisierte und göttliche Charakter verbindet sich mit Jupiter, Apollo, Mars und Saturn. Der kraftvolle und schreckliche Charakter ist für Gestalten wie Herkules, Milon und Polyphem kennzeichnend, und an sechster und letzter Stelle steht schließlich das liebenswürdige Genre mit seinen weiblichen Repräsentanten Venus, Psyche, Helena und Amphytrite.

Die thematische Gruppierung von Canovas Œuvre hat sich in fünf Lithographien niedergeschlagen, die vermutlich im Zusammenhang mit der Einrichtung der Gipsoteca von Possagno stehen, die in den Jahren zwischen 1834 und 1844 erfolgte. In den sogenannten *Tavole Canoviane*, die der venezianische Maler und Lithograph Michele Fanoli (1807-1876) zwischen 1840 und 1845 herausgab,¹⁸¹ erhalten die insgesamt fünf Kategorien, nach denen Canovas Oeuvre unterteilt wird, auch eine ihnen angemessene architektonische Ambientierung. Unterschieden werden folgende Werkgruppen: *Soggetti gentili e amorosi* (1840) (Abb. 15), *Soggetti religiosi in una chiesa* (1842) (Abb. 167), *Soggetti eroici in una arena* (1843) (Abb. 17) *Tombe e mausolei in un vasto sotterraneo* (1845) (Abb. 18) und *Ritratti in un Pantheon* (1845) (Abb. 19). Außer den drei klassischen *Modi* (großer, mittlerer und niedriger Stil) fanden in dieses Schema auch zwei neue, rein thematische Kategorien Eingang, nämlich der *stile religioso* und das *ritratto*. Zu den *Soggetti eroici* werden sieben Werke Canovas gerechnet. Diese sind der vatikanische Perseus mit dem Haupt der Medusa sowie die als Einzelfiguren konzipierten Paare des Kreugas und Damoxenes und des Ajax und Hektor, die von Canova als thematisch zusammengehörig

¹⁷⁹ Noch Anton Raphael Mengs hat 1776 in seinem Brief an Antonio Ponz folgende Stile unterschieden: *stile sublime*, *stile della bellezza*, *stile grazioso*, *stile significante o espressivo*, *stile naturale*, *stili viziosi* und *stile facile* (wie Anm. 57, S. 294-300). Er ordnet diesen einzelnen Stilen Maler und Bildhauer der Antike und der Neuzeit zu.

¹⁸⁰ Michel François Dandré-Bardon: *Traité de la peinture suivi d'un essai sur la Sculpture, pour servir d'introduction à une histoire universelle, relative à ces beaux-arts*, Paris 1765.

¹⁸¹ Dazu Gabriella Delfini *Filippi*: Una singolare iconografia. Michele Fanoli, Possagno e la fortuna Canoviana, in: Canova e l'incisione (wie Anm. 33), S. 44-46. Pläne zur graphischen Vervielfältigung von Canovas Werken gab es bereits zu seinen Lebzeiten. Zusammen mit Quatremère de Quincy plante Canova ein *Recueil de Statues, Groupes, Bustes, Mausoleés, Colosses et Monuments de toute genre* (A. C. Quatremère de Quincy, wie Anm. 74, S. 358). Dies spricht dafür, daß auch die Klassifizierung nach thematischen Kategorien auf Canova selbst zurückgeht.

gemeint waren, ein Aspekt, dem die Lithographie durch die gemeinsamen Sockel Rechnung trägt. In der Mitte der lithographischen Komposition befindet sich in rückwärtiger Ansicht die Gruppe des mit dem Kentauren kämpfenden Theseus, während die Herkules-Lichas-Gruppe als ihr künstlerisches und thematisches Gegenstück in vorderer Ebene am linken Rand zu sehen ist. Auch wenn diese thematische Klassifizierung der Werke Canovas ein postumes Ordnungsprinzip ist, so manifestiert sich in ihr dennoch ein Aspekt, der auch für Canova selbst eine Rolle gespielt hat.¹⁸² Die Klassifizierungen nach dem *carattere*, die Francesco Milizia vorgenommen hat, nehmen ebenfalls auf die konventionellen Ausdrucks- und Stil Kategorien Rücksicht, obwohl sie die Gewichtung etwas verschieben.¹⁸³ Die Tatsache, daß sich eine solche Unterscheidung für Thorvaldsen nicht treffen läßt, akzentuiert vor dem Hintergrund der alten Stilllehre den aus anderer Perspektive oft genug herausgestellten epochalen Unterschied zwischen den beiden Künstlern.¹⁸⁴

Während Fernow sein *plastisches Ideal* generell und pauschal in den Werken der Antike erkannte, vertrat Canova eine differenzierte Sicht auf die Antike, die der Unterschiedlichkeit der antiken Stile Rechnung trug.¹⁸⁶ So gesehen muß die formale und stilistische Vielseitigkeit der Antike für ihn eine Erfahrung gewesen sein, aus der sich auch sein eigener Stilpluralismus legitimierte. Aus heutiger Sicht ist das negative Urteil der deutschen Anhänger der klassizistischen Ideale über Canova vor allem deswegen befremdlich, weil die Formensprache seiner Werke durchaus damit konvergiert, was unter Klassizismus verstanden wird. Die Auseinandersetzung über den reinen Stil bzw. über die Abweichungen vom Ideal ist an den Werken selbst nur begrenzt nachvollziehbar. Erst im Kontext der kunsttheoretischen Konzepte der Zeit gewinnen die Unterschiede zwischen Canovas *Übertreibungen* im *genere forte* und Thorvaldsens *plastischem Stil* schärfere Konturen. In Fernows rigoroser Zurückweisung der Nachahmung und der Natur als Vorbildern der

¹⁸² Laut Quatremère de Quincy hat sich Canova, beraten von Gelehrten, darum bemüht, eine Antwort auf die Frage zu finden, welchen Stil er wählen solle (vgl. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy: Bemerkungen über den Bildhauer Canova, seinen Ruhm, seine Werke überhaupt, und besonders über seine neueste Statue, den Fechter, in: Journal des Luxus und der Moden 19, 1804, S. 422).

¹⁸³ 1781 hat sich F. Milizia (Dell'arte di vedere, wie Anm. 11, S. 40-41) zu diesem Grundprinzip der gegenstandsbedingten Wahlmöglichkeit zwischen den Stilen noch voll bekannt. Später versteht er unter *carattere* sowohl die klimatischen, geographischen, sozialen wie politischen Bedingungen, unter denen Kunstwerke entstehen, wie auch ihre Eigenheiten (F. Milizia: Dizionario, wie Anm. 1, Bd. I, S. 248). F. Milizia unterscheidet nun zwischen *carattere essenziale* (auch *carattere grande*) und *carattere relativo* (auch *carattere mediocre*) (ebd., S. 215). - Zu Milizias Kunsttheorie: Eva Brües: Die Schriften des Francesco Milizia 1725-1798, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft VI, 1961, S. 69-113.

¹⁸⁴ H. Tausch (wie Anm. 12), S. 168 erwähnt, daß der Gegensatz gelegentlich auch als Nord-Süd-Konflikt verstanden wurde und verweist dazu auf Hanno-Walter Kruff: Thorvaldsens Rückkehr. Zur Ausstellung seines Werkes in Rom, in: Neue Zürcher Zeitung Fernaug. Nr. 20, 26. 1. 1990, S. 37.

¹⁸⁵ Vgl. dazu: Ettore Spalletti: Lorenzo Bartolini e il dibattito teorico sull'imitazione artistica della natura, in: Lorenzo Bartolini, Ausst.-Kat. Prato 1978, Florenz 1978, S. 99-162 (Textauszüge aus verschiedenen Schriften des 19. Jahrhunderts über die Skulptur und ihr Verhältnis zum *Bello Ideale* und zur Natur).

¹⁸⁶ *Guardino la Venere Medicea, come bella e vera, la copia del Satiro di prassitele, il Puttino con la maschera, il Cupido ch carica l'arco, tutti capi d'Opera dell'arte antica, e in tutti vedranno parti carnosissime, quelle che vogliono parti di convenzione.* (Brief Canovas an Quatremère de Quincy, wohl als Reaktion auf Fernow zu verstehen, s. Lettere scelte dell' inedito epistolario di Antonio Canova, Vicenza 1854, S. 52). - Zur Reaktion Canovas auf die deutschen Kritiker s. Nicola Ivanoff: Leopoldo Cicognara ed il gusto dei primitivi, in: Critica d'arte IV, 1957, S. 32-46, hier S. 39-41.

Kunst deuten sich bereits die Umriss der Moderne an, während in der italienischen Kritik die Ansätze von Positionen erkennbar sind, die für den Naturalismus des 19. Jahrhunderts prägend wurden, der auf dem Gebiet der Skulptur in Italien bedeutende Leistungen aufzuweisen hat.¹⁸⁵



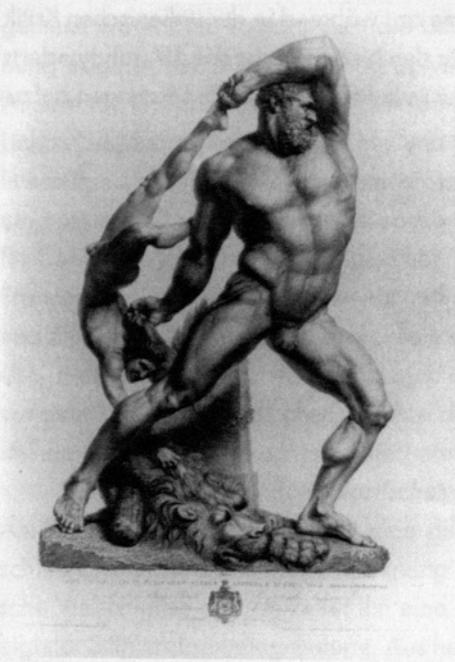


Abb. 1: Giovanni Falò: Antonio Canovas
Herkules und Lichas (1795-1815) in
Vorderansicht, Kupferstich/Radierung

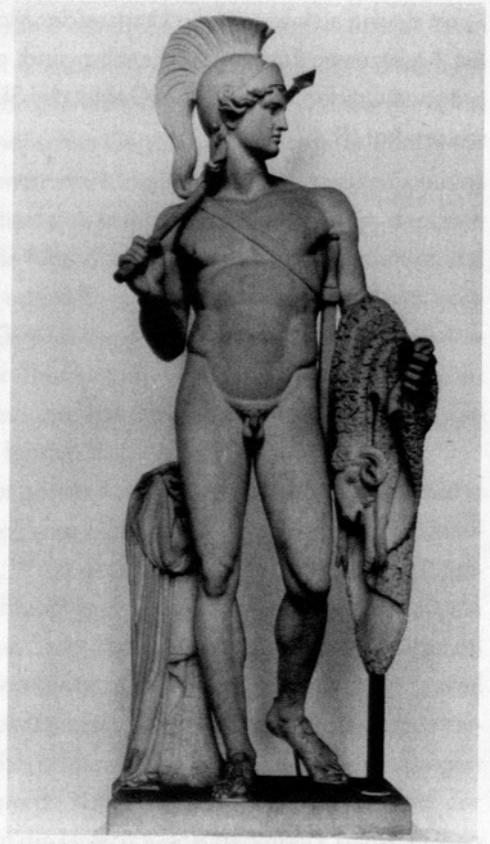


Abb. 3: Bertel Thorvaldsen: Jason, 1803-
1828, Kopenhagen, Thorvaldsen Museum

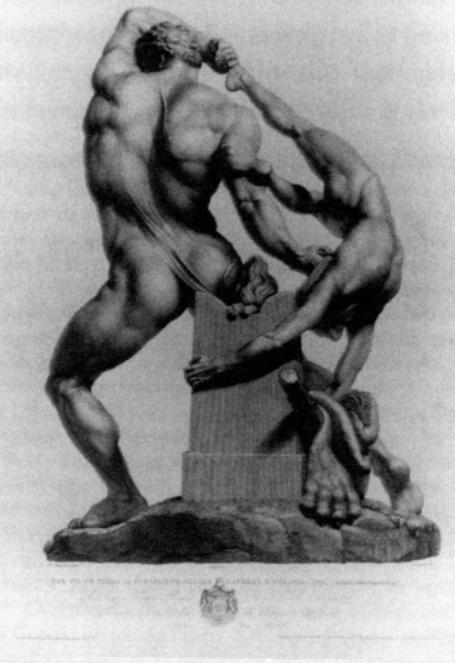


Abb. 2: Giovanni Falò: Antonio Canovas
Herkules und Lichas (1795-1815) in
Rückansicht, Kupferstich/Radierung



Abb. 4: Antonio Canova: Theseus tötet den Kentaurn Bionor, 1804-1819, Marmor, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 7: Giovanni Martino De Boni: Antonio Canovas Herkules-Lichas-Gruppe vor Meereskulisse, undatiert, Radierung, Rom, Calcografia Nazionale

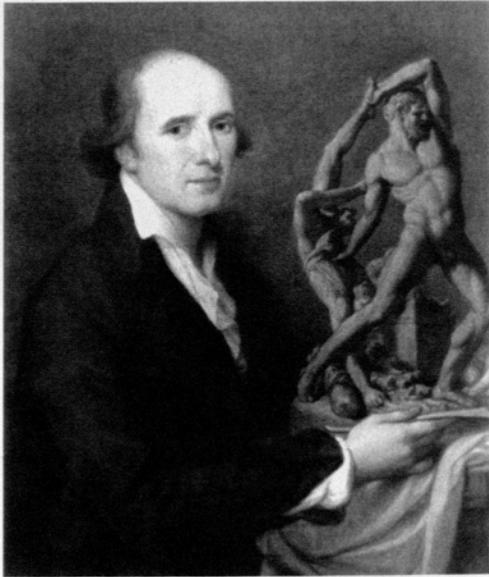


Abb. 5: Angelika Kauffmann: Antonio Canova mit dem Bozzetto für Herkules und Lichas, nach 1795, Öl auf Leinwand, Padua, Privatsammlung



Abb. 6: Antonio Canova: Studie für Herkules und Lichas, 1795, Feder- und Kreidezeichnung, Bassano, Museo Civico



Abb. 8: Antonio Canovas Theseus als
Bezwingler des Minotaurus (1781-1783),
Kupferstich/Radierung

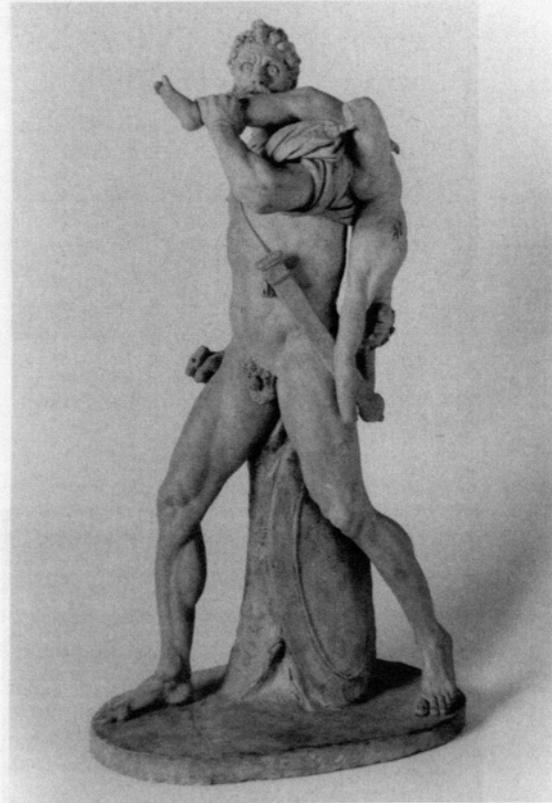


Abb. 9: Stefano Maderno: Kopie der sog.
Commodusgruppe der Sammlung Farnese
(ehemals Sammlung Farsetti, Venedig), nach
1600, Terrakotta, Eremitage, St. Petersburg

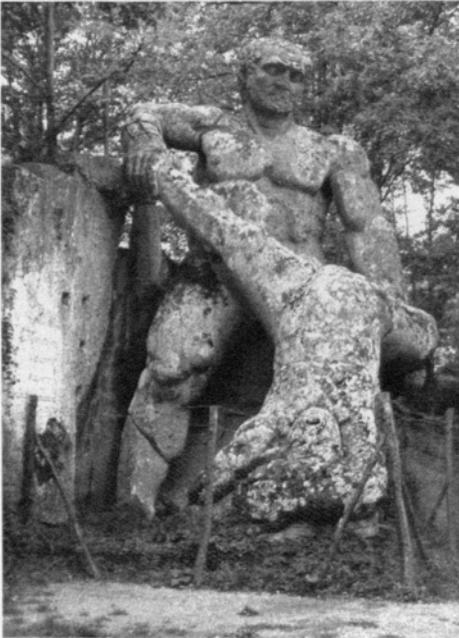


Abb. 10: Simone Mosca Moschini: Gigant
tötet einen Mann, 1570er Jahre, Bomarzo,
Villa Orsini, Sacro Bosco



Abb. 11: John Flaxman: Raserei des Athamas, 1790-1797, Ickworth, Bury St. Edmunds



Abb. 13: Antonio Canova: Studie nach den Rossebändigern des Quirinal, um 1779/80, Kreidezeichnung, Bassano, Museo Civico

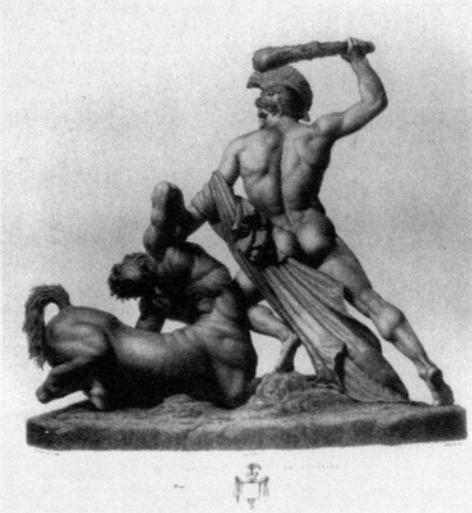


Abb. 12: Antonio Canovas Theseus tötet den Kentaurn Bienor (1804-1819) in Rückansicht, Kupferstich/Radierung



Abb. 14: William Young Ottley: Sujet aus der nordischen Sagenwelt, um 1800, Federzeichnung, London, British Museum

Abb. 15: Michele Fanoli:
Soggetti gentili e amorosi,
1840, Lithographie, Bassano,
Museo Civico

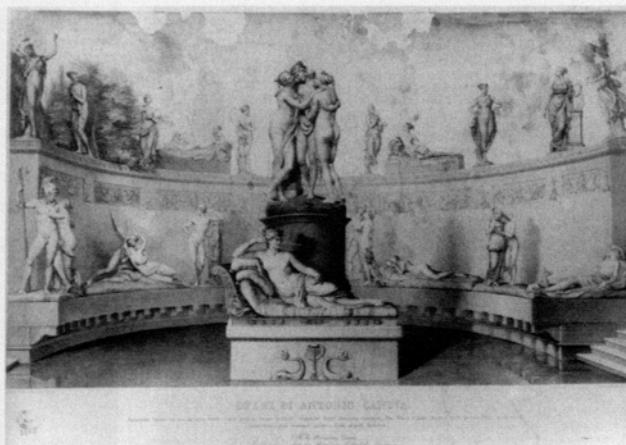


Abb. 16: Michele Fanoli:
Soggetti religiosi in una
chiesa, 1842, Lithographie,
Bassano, Museo Civico

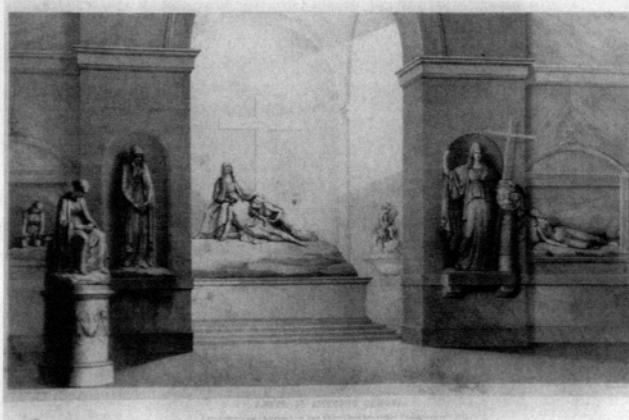


Abb. 17: Michele Fanoli:
Soggetti eroici in un' arena,
1843, Lithographie, Bassano,
Museo Civico



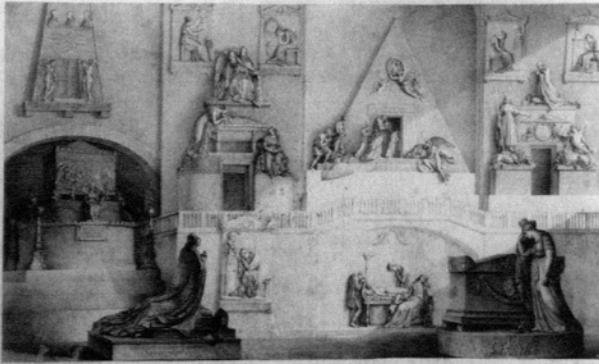


Abb. 18: Michele Fanoli: Tombe e mausolei in un vasto sotterraneo, 1845, Lithographie, Bassano, Museo Civico

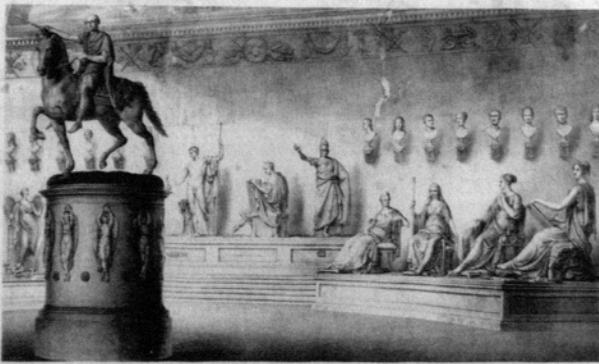


Abb. 19: Michele Fanoli: Ritratti in un panteon, 1845, Lithographie, Bassano, Museo Civico