

bedauern, wie das Layout Grundrißzeichnungen und Axonometrien zu illustrierenden Grafiken abwertet: Daß diese erheblich zu klein, überwiegend ohne Skala und nicht in standardisiertem Maßstab publiziert sind, macht sie für jede weiterführende architekturgeschichtliche Beschäftigung unbrauchbar.

Mit dem Katalogbuch liegt ein unverzichtbares Referenzwerk zu Steffann und damit ein wesentlicher Beitrag zum Kirchenbau der Nachkriegszeit in Mitteleuropa vor. Nicht erst durch diese Arbeit wird spürbar, wie sehr eine umfassende Werkmonografie Steffanns fehlt, die im wissenschaftlichen Text wie in der planimetrischen und fotografischen Dokumentation ausgewogen ist. Ein Desiderat, für das es einer noch engeren Zusammenarbeit von Architekten, Architekturhistorikern und Liturgiewissenschaftlern bedarf.

KAI KAPPEL

*Institut für Kunstgeschichte
Universität Mainz*

Christopher M. S. Johns: Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe; Berkeley/Los Angeles (CA)/London: University of California Press 1998; 271 S.; 85 Abb.; ISBN 0-520-21201-0; \$ 55.-

Antonio Canova lebte und arbeitete in einer politisch äußerst turbulenten Zeit. Es stellt sich deshalb unmittelbar die Frage, ob, und wenn ja, wie die Zeitumstände sein Werk beeinflussten. Für die Vertreter der weißen Legende war Canova ein Bildhauer, der sich nur an seiner Arbeit interessiert zeigte und, so weit es ging, die politischen Ereignisse ignorierte. Seine Kunst wird aus dieser Optik zu einer Wirklichkeitsflucht, zu der Spielwiese einer selbsterkorenen Elite, die dem Künstler einräumte, ganz nach seinen eigenen Vorstellungen zu schaffen. Die schwarze Legende wollte hingegen aus Canova einen Nationalisten machen, dessen Ziel es gewesen sei, Italien 'mit dem Meißel' zu einigen. Wollte man nicht der einen oder anderen Richtung Glauben schenken, schien allein die Position zu bleiben, Canova einen zynischen Opportunisten zu schimpfen, dem seine Kunst mehr bedeutete als Land und Leute.

Christopher Johns strebt eine differenziertere Sicht auf Canovas Verhältnis zu seinen Auftraggebern und zur Politik seiner Zeit an. Dazu gliedert er seine Argumentation in sieben Kapitel, die, zeitlich im Werk fortschreitend, Canovas Kontakte zu den einzelnen europäischen Nationen bzw. ihren Machthabern untersuchen. Hierdurch gewinnt das Buch einen quasi monographischen Charakter für die Frage der Auftraggeberschaft. In den einzelnen Kapiteln vertritt Johns grundsätzlich die Ansicht, daß der papsttreue Canova ein anglophiler, die Franzosen hassender, venezianischer Katholik war, der auch Sympathie für die Habsburger zeigte. Während einige dieser Züge Gemeinplätze auf dem Hintergrund der italienischen, speziell der venezianischen Kunstgeschichte sind, so ist besonders seine Hochschätzung englischer Auftraggeber seit Hugh Honours grundlegenden Arbeiten hierzu ein Gemeinplatz der Canova-For-

schung¹. Erklärtes Ziel Johns' ist es jedoch offenbar, Canovas vermeintliche Franco-phobie, ihre Entstehung und Entwicklung aufzuzeigen. Während in den weiteren Kapiteln davon ausgegangen wird, Canova habe zeitlebens die gleichen politischen Ansichten vertreten und sowohl Zitate Canovas als auch seiner Zeitgenossen aus weit auseinanderliegenden Jahren zusammengewürfelt werden, unterscheidet Johns für das Verhältnis zu den französischen Auftraggebern eine Zeit unter Napoleon und seiner Familie von dem Gesamtzeitraum, der, beginnend mit dem 'Ancien Régime', bis zur Restauration betrachtet wird. Das letztgenannte Kapitel konzentriert sich auf Canovas Leben in Rom, wogegen das erste ausschließlich die Aufträge Napoleons und seiner Familie untersucht. Dieses ist auch das eigentliche Herzstück des Buches, in dem der Autor zum Teil auf eigene ältere Beiträge zurückgreift, die bereits die Hauptthesen des Kapitels entwickelt hatten². Schon seine Artikel waren ein methodisch hochproblematisches Lehrstück spezifisch postmoderner Kunstgeschichte, das durch die Erweiterung zu monographischem Format nun gedoppelt vorliegt.

Die im anglophonen Sprachraum besonders weit verbreitete Auftraggeberforschung konstituierte sich über die von Warburg entlehnte methodische Prämisse, daß es auch für das einzelne künstlerische Werk intellektuell erhellend sein müsse, wenn man den Bildungshorizont des Auftraggebers zu rekonstruieren versuche. Dieses Modell basiert auf der etwa im Falle des Lorenzo de' Medici und seines Kreises auch sicherlich zutreffenden Annahme, daß Auftraggeberinteresse und künstlerische Zielvorstellungen auf einer Linie lägen. Johns versucht nun, dieses Modell umzudrehen und die Frage zu stellen: Was passiert, wenn Künstler und Auftraggeber zwei diametral entgegengesetzte Weltanschauungen besitzen und der Künstler sich eigentlich dem Auftrag entziehen möchte, es aber aufgrund der politischen Umstände nicht kann? Konkret: Napoleon beauftragt den ihn wegen der politischen Auslöschung Venedigs vermeintlich zutiefst hassenden Canova damit, ein Standbild für ihn anzufertigen; Canova kann sich der Beauftragung durch den mächtigsten Mann der Welt nicht entziehen – wie also reagiert der Bildhauer, ohne sich selbst zu verraten? Für Johns liegt die Antwort auf der Hand: durch Subversion. Diese These ist an sich nicht neu, und Johns zitiert auch pflichtgetreu DOROTHY JOHNSONS David-Monographie³, aus der er sie entlehnt. Nun ist Subversion ein aus dem literarischen Bereich bekanntes Phänomen, dessen Übertragung auf die bildende Kunst auch schon im Falle Davids einigen Rezensenten Kopfzerbrechen bereitete. Immerhin, Johnson konnte durch eine Auseinandersetzung mit den Entstehungsumständen und dem Werkprozeß zeigen, daß grundlegende Modifikationen während der Arbeit an Davids riesenhaften Gemälden für Napoleon auftraten, die sie in dem besagten Sinne interpretierte. Einmal davon abgesehen, daß schon die Gattungsdifferenz von

1 Siehe etwa HUGH HONOUR: Antonio Canova and the Anglo-Romans, in: *The Connoisseur* 1959; Heft 578, S. 241-245; Heft 582, S. 225-231.

2 CHRISTOPHER JOHNS: Subversion through Historical Association: Canova's 'Madame Mère' and the politics of Napoleonic Portraiture, in: *Word and Image* 13; 1997, S. 43-57.

3 DOROTHY JOHNSON: Jacques Louis David. Art in Metamorphosis; Princeton (NJ) 1993; hier bes. S. 174-220.

Skulptur und Malerei bestimmte, in der einen Gattung mögliche Wirkungen in der anderen nicht verwirklichen läßt, sucht man eine derartige Auseinandersetzung mit dem Werk bei Johns vergebens. Stattdessen verweist Johns zum Beleg seiner These ausschließlich auf Briefzitate und die Sekundärliteratur, die den 'Napoleon als Mars Pazifikator' zu einem problematischen Werk erklärt hat⁴ – Canovas größter Fehlschlag neben der 'Religio' für St. Peter, so Johns. Die etwa im Zusammenhang mit Canovas Grabmal für Vittorio Alfieri im gleichen Buch so korrekt auseinandergehaltenen ästhetischen und politischen Argumente werden hier in einen Topf geworfen. Dadurch können dann sowohl die Schwierigkeiten mit dem Verständnis der Nacktheroisierung, mit denen sich im übrigen auch der Franzose David herumschlagen mußte⁵, wie auch der Darstellungsmodus des eigentlich anachronistischen, mythologisch verkleideten Portraits zu vermeintlich politischer Aussage gegen Napoleon verkehrt werden. Doch schon allein der Typus der Kolossalstatue schließt es aufgrund seiner im wesentlichen in Italien geprägten Tradition aus, daß ein Künstler einen materiell derartig kostspieligen Auftrag dazu nutzte, versteckt Kritik zu äußern. So ist es denn auch weniger Subversion, durch die der kolossale 'Mars' sich den Wünschen seines Auftraggebers zu entziehen weiß, als vielmehr die Canovas Stil eigene, weitgehend entpersonalisierte, überzeitliche Darstellungsweise, die sich der von Napoleon sicherlich intendierten propagandistischen Indienststellung verweigert. Denn der Prozeß der Entindividualisierung, der sich auch an seinen Büsten bis zu den späten Idealhüptern verfolgen läßt, ist bereits mit dem 'Mars' in entschieden stärkerem Maß verwirklicht als etwa an der im gleichen Zeitraum entstandenen 'Paolina Borghese als Venus Vincitrix'. Zudem wäre auf Canovas überlebensgroßes Büstenmodell des jungen Napoleon in Possagno hinzuweisen (welches schließlich zu dem Kopf des 'Mars' ausgearbeitet wurde), das – abseits aller Tagespolitik – eindrucksvoll und unmißverständlich belegt, daß Canova wie ganz Europa von dem ersten Konsul fasziniert war.

Die vielleicht treffendste Einschätzung der Gründe für das Scheitern der Kolossalfigur findet sich bei Quatremère de Quincy, dem politisch gleichgesinnten Freund Canovas, so Johns, der oftmals als Kronzeuge für die Ansichten des Bildhauers angerufen wird⁶. Doch gibt Quatremère weder an irgendeiner Stelle Freude darüber zu erkennen, daß die Statue des gehaßten Imperators ins Depot und dann in die Hände der Feinde gelangt sei, noch deutet er an, daß Canova kritische Absichten verfolgt habe, vielmehr bedauert er das Schicksal des Kolosses, der, ihm zufolge, eines der bedeutendsten Werke des befreundeten Bildhauers sei. Bezeichnenderweise merkt er jedoch an, daß die Probleme des Verständnisses weniger bei der Kunsttheorie Canovas lägen, deren Grundsätze in Bezug auf die Nacktheroisierung er vollkommen

4 So etwa HORST W. JANSON: *Observations on Nudity in Neoclassical Art*, in: DERS.: *Sixteen Studies*; New York 1973, S. 189-210.

5 Hierzu DARCY GRIMALDO GRIGSBY: *Nudity à la grecque in 1799*, in: *The Art Bulletin* 95, 1998, S. 311-335.

6 ANTOINE CHRYSOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY: *Canova et ses ouvrages. Ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*; Paris 1836.

teile, als vielmehr bei der 'convenance'⁷. Für die Darstellung von Zeitgenossen seien nicht nur die aktuell geltenden ästhetischen Ansichten, sondern vor allem auch der geplante Ort und die Aufstellungsumstände der Skulptur zu berücksichtigen. Canova seien diese jedoch nicht bekannt gewesen, entschuldigt Quatremère, und darum habe der Bildhauer als 'continuateur de l'antique' denjenigen, der sich als 'continuateur de toutes les ambitions romaines' gesehen habe, in der Form eines römischen Imperators dargestellt⁸.

Auch wenn dies für die Fragestellung legitim scheinen mag, kommt Johns' Publikation, obwohl von einem Künstler und seine Werke handelnd, weitgehend ohne Kunstwerke aus; die guten Abbildungen des schön gemachten Buches dienen überwiegend nur der Illustration. Gerade Hauptwerke wie etwa die „Paolina Borghese“ werden oftmals nur erwähnt.

Johns versucht zu überzeugen, indem er sich meist ein wenig zu weit mit seinem Helden Canova identifiziert und mehr mit Emphase als mit Argumenten den Leser auf seine Seite zu ziehen trachtet. Dabei passiert es dann des öfteren, daß Nachweise für indirekte Zitate einfach ausgelassen werden. Dies erstaunt um so mehr, als die Arbeit mit einer umfassenden Gesamtbibliographie und einem ansonsten sehr vollständigen Anmerkungsapparat brilliert.

Johns' Buch zeigt deutlich, wohin sich eine Kunstgeschichte begibt, die ihrer eigenen Methode, insbesondere der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk mißtraut und an diese Stelle ein vermeintlich methodisch saubereres, ausschließlich historisches Vorgehen der Quellen- bzw. Textanalyse setzen will. Besonders eklatant wird dies angesichts der Gegenüberstellung von Franz I. von Österreich und Napoleon als Auftraggeber Canovas. Johns ignoriert in seiner vom bereits feststehenden Analyseziel geprägten Untersuchung, daß er im Fall der Arbeit für den Habsburger von einer Portraitbüste recht beschränkter Qualität handelt, während das bereits genannte Werk für Napoleon immerhin eine Kolossalstatue mit ganz anderen Traditionen und Ansprüchen darstellt. Die Aufträge sind in ihrer Bedeutung und künstlerischen Qualität kaum vergleichbar. Der wirklich analoge Fall von Napoleons Portraitbüste kann vielmehr belegen, daß der Künstler in einer vergleichbaren Auftragsituation sehr wohl zur wechselseitigen Zufriedenheit arbeitete.

Letztlich bleibt das Buch nicht nur eine Arbeit ohne die Werke Canovas, sondern auch weitgehend ohne einen Begriff hiervon. Dies zeigt sich an so flüssig eingestreuten Bemerkungen wie etwa derjenigen, Canova hätte kein Interesse am Tre- und Quattrocento gehabt. Sein von HANS OST veröffentlichtes Reiseskizzenbuch enthält Studien nach den Lorenzetti-Fresken in Assisi, und ohne das Studium Donatellos sind, wie FRED LICHT gezeigt hat, weder sein früher „Theseus auf dem Minotaurus“ vorstellbar noch seine Reliefs⁹.

7 Ebenda, S. 207.

8 Ebenda.

9 HANS OST: Ein Skizzenbuch Antonio Canovas; Tübingen 1970, S. 36 (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 19*); FRED LICHT: Antonio Canova. Beginn der modernen Skulptur; München 1983, S. 159.

In wieweit ist dies ein für Johns' Thema relevantes Defizit? Dadurch, daß er das Künstler-Auftraggeber-Verhältnis nicht auf dem Hintergrund der bestehenden italienischen Traditionen sieht und sozusagen die Wendezeit 'um 1800' historisch absolut setzt, entgeht ihm die Normalität bestimmter Abläufe, die er dann unangemessen kritisch betrachtet und wodurch er zu kaum erlaubten Schlüssen gelangt. Auch wenn Napoleon selbst vielleicht einen neuartigen Auftraggebertypus repräsentiert, war doch Canova katholischer Traditionalist, wie ihn auch Johns selbst charakterisiert. Schon auf diesem Hintergrund, der das in Canovas Venedig traditionell besonders enge und unkritische Verhältnis von Künstler und Auftraggeber umfaßt, scheint es kaum vorstellbar, daß der Bildhauer mit seinem Werk gegen den Imperator aufbegehrt hätte.

Leider nivelliert Johns durch die Reduktion auf 'griffige' Thesen einige wichtige Detailergebnisse, vor allem seine überzeugende Auseinandersetzung mit Canovas Bedeutung als Held des Risorgimento. Gegen JEAN HENRY gelingt es ihm aufzuzeigen, daß Alfieris Grabmal in S. Croce keineswegs den italienischen Nationalismus des Risorgimento konzeptionell vorwegnimmt, sondern ausschließlich einen kulturellen Nationalismus vertritt, was Johns vollkommen zutreffend als Canovas spezifische 'Italianità' herausstellt¹⁰.

Der zeitlich weitgespannte Rahmen des Buches, Canovas gesamte Lebenszeit abdecken zu wollen, entpuppt sich als schwerwiegendes Hindernis für eine fundierte Auseinandersetzung. Im Kapitel zu den englischen Auftraggebern Canovas – die kulturellen 'Helden' Johns' – hätte man sich doch gewünscht, mehr über seine frühen Auftraggeber – wie etwa John Campbell oder den Duke of Devonshire – zu erfahren¹¹. Auch die Stilisierung Joséphines zur idealen Auftraggeberin und einzigen Ausnahme unter den ansonsten negativ konnotierten Napoleoniden kann in der knappen Abhandlung nicht überzeugen.

Während Lichts Canova-Monographie vielleicht eine zu weitgehende Loslösung von den Zeitumständen vorzuwerfen war, erweist sich hier, daß eine ausschließlich ideologische Betrachtungsweise am Charakter von Canovas Werk vorbeigeht. Wie auch Johns schreibt, war der Bildhauer darauf bedacht, ungestört von Ereignissen der Politik seine Werke zu schaffen. Daß dies vielleicht angesichts der Zeiten, in denen er lebte, ein naiver Anspruch war, sei dahingestellt, doch haben seine politischen Überzeugungen, die Johns vielfach sogar nur über Briefe vermeintlich Gleichgesinnter interpolieren kann, letztlich keine Tragweite für seine Werke.

Diese Dialektik anzuerkennen fällt schwer – dies gerade angesichts des Engagements Canovas für die Rückkehr der von Napoleon aus dem Kirchenstaat geraubten Kunstgegenstände. Johns begibt sich hier auf nach wie vor brisantes Terrain, wie nicht nur die entsprechenden Äußerungen französischer Kunsthistoriker unseres Jahrhunderts belegen, sondern wie es auch das aktuelle Ringen um die unter ähnlichen Umständen in den Weltkriegern geraubten Kunstgegenstände anzeigt.

10 JEAN HENRY: Antonio Canova and the Tomb of Vittorio Alfieri; Ann Arbor 1978.

11 Hierzu ausführlicher TIMOTHY CLIFFORD: Canova in Context. The Sculptor, his Reputation, his British Patrons and his Visit to England, in: *The Three Graces, Antonio Canova* [Ausstellungskatalog Edinburgh 1995], S. 9-18.

Aber auch in diesem insgesamt überzeugendsten Kapitel des Buches überwiegt leider die Schwarz-Weiß-Malerei.

In Johns' Buch bleiben die großen Auftraggebergestalten der Revolutionszeit und des Empire – besonders Napoleon – letztlich nebulös in der Definition ihrer kulturellen Spezifika, ein Manko, das seine Arbeit mit einer Reihe weiterer Forschungen der jüngsten Zeit zum Thema 'Napoleon als Auftraggeber' teilt¹². Wenn man dem Autor zwar in seiner Analyse nicht unbedingt folgen möchte, bietet das Buch dennoch durch die umfangreiche Bibliographie einen guten Einstieg in die einzelnen Fragenkomplexe und ruft durch seine provokanten Thesen zur weitergehenden Auseinandersetzung mit dem Bildhauer und seinen Auftraggebern auf.

JOHANNES MYSSOK

Institut für Kunstgeschichte
Universität Münster

12 Etwa TIMOTHY WILSON-SMITH: *Napoleon and his artists*; London 1996; und Werner TELESKO: *Napoleon Bonaparte: Der 'moderne Held' und die bildende Kunst 1799-1815*; Wien 1998, der jedoch stattdessen einige wesentliche Leitmotive der politischen Ikonographie Napoleons herausarbeitet.

Meyer Schapiro: Impressionism. Reflections and Perceptions; New York: George Braziller 1997; 359 S., zahlr. SW- und Farbabb.; ISBN 0-8076-1420-3; \$ 50.-

Meyer Schapiro ist auch nach seinem Tod 1996 immer noch ein „großer Außenseiter“¹ der Kunstgeschichte. Indem er in einer Fülle von Aufsätzen eine erstaunliche Bandbreite methodischer Ansätze gewinnbringend nutzte, entzog er sich gleichzeitig einer geläufigen Eintragung seiner Arbeiten in die Wissenschaftskartographie. Er verwendete psychoanalytische Methoden, beschäftigte sich mit Semiotik und interessierte sich für sozialgeschichtliche Fragestellungen².

„Impressionism: Reflections and Perceptions“, die posthume Veröffentlichung einer Vortragsreihe Schapiros aus den sechziger Jahren, ist ebenfalls Zeugnis dieser methodischen Flexibilität und greift mit einem Vergleich von Pollock und Monet aus bis in die unmittelbare Gegenwart (S. 299-324). Im Gegensatz zu Standard-Texten der Forschung der sechziger und frühen siebziger Jahre, die als forschungsgeschichtlicher Bezugsrahmen des besprochenen Buches gelten müssen, bricht „Reflections and Perceptions“ mit damals herrschenden Interpretationen. Schapiro widerspricht der

- 1 WILLIBALD SAUERLÄNDER: *The Great Outsider* [Rezension von MEYER SCHAPIRO: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society. Selected Papers*, 4; New York 1994], in: *The New York Review of Books*, 42, 2, 1995. S. 28-34. Deutsch: *Der große Außenseiter: Über Meyer Schapiro*, in: DERS.: *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, hrsg. von WERNER BUSCH u.a.; Köln 1999; S. 329-255.
- 2 MEYER SCHAPIRO: *Leonardo and Freud. An Art Historical Study*, in: *Journal of the History of Ideas* 17, 1956, S. 147-178. Wiederabgedruckt in: Schapiro 1994 (wie Anm. 1). MEYER SCHAPIRO: *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image-Signs*, in: *Semiotica* 1, 1969, S. 223-242. Deutsch: *Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen*, in: GOTTFRIED BOEHM (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 253-274. MEYER SCHAPIRO: *The Metropolitan Museum 1870-1970-2001: Democratize the Board of Trustees*, in: *Art News* 68, 1970, S. 29