

Der Begriff ‹Schönheit› ist in der Bildhauerei über Jahrhunderte hinweg mit dem Vorbild der griechisch-römischen Antike verbunden. In besonderem Maße trifft dies auf die Skulptur des späten 18. Jahrhunderts zu, die die antike Marmorfigur zum Ideal erhob. Der menschliche Körper als Inbegriff des Idealen und Schönen stand im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens. Schönheit war gleichgesetzt mit dem Ausdruck von Lebendigkeit und Natürlichkeit. Skulpturen sollten beseelt und anmutig erscheinen, ungeachtet dessen, dass die Malerei seit der *paragone*-Debatte der Renaissance die Fähigkeit, Seele und Anmut darzustellen, einzig für sich selbst beanspruchte. Bildhauer waren bei der Auseinandersetzung mit der Darstellung von Schönheit weniger mit thematischen Fragen befasst als vielmehr mit deren gestalterischer Umsetzung. Die Herausforderung bestand nicht in der Klärung dessen, was ein schöner Körper sei, sondern in der Frage, wie ein schöner Körper – aus Stein gemeißelt – aussehen solle und könne. Ausgehend von Giovanni Pietro Belloris Schrift *L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura* (1664), die auf die antike Vorstellung einer kompositen Schönheit zurückgeht, entwickelte der Klassizismus ein kunsttheoretisches Konzept, in dem die vollkommene Wiedergabe des menschlichen Körpers in der Verbindung von Naturnähe und Antikenstudium gesehen wurde. In der Praxis wählten Bildhauer unterschiedliche Wege, dieses Ideal zu erreichen. Während einerseits jede Wirkung von Politur und Sinnlichkeit vermieden wurde (zum Beispiel in den Arbeiten von Bertel Thorvaldsen), interessierte andere besonders der Ausdrucksgehalt des Marmors und seine Veränderbarkeit durch Bearbeitung. Antike Skulptur als Maßstab für das Schöne wurde im Klassizismus folglich nicht nur als Thema oder im Sinne der Darstellung des seit der Renaissance gültigen Gleichmaßes der Proportionen gesehen. Vielmehr war sie mit der Materialität der weißen Marmoroberfläche verbunden, die zum Inbegriff von Makellosigkeit und Vollkommenheit wurde. Die mit ihr assoziierten Eigenschaften des ewig Schönen und ewig Jugentlichen haben ihre Gültigkeit bis heute nicht verloren.

Carrara-Marmor erfüllte das Schönheitsmerkmal der weißen Oberfläche von Natur aus. In der klassizistischen Kunsttheorie wurde die weiße Marmorfigur zum Sinnbild für die reine Form: Johann Joachim Winckelmann sah die Darstellung von Schönheit als höchste und erste Aufgabe der Kunst an und erkannte sie einerseits im Material und andererseits – wie schon Bellori – in der Zusammenführung einzelner, wohlgeformter Körperteile.¹ Gerade in der Frage nach der reinen Form wird eine entschiedene Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis deutlich, da eine Marmorstatue immer die bearbeitete Form des Ausgangsmaterials darstellt, das durch den künstlerischen Werkprozess in seiner Erscheinungsform verändert wird. Darüber hinaus ist ein Marmorblock selten rein weiß und weist häufig Verfärbungen, Flecken oder dunkelfar-



1 Antonio Canova, *Die drei Grazien*, Detail, 1813–1816, Marmor, Höhe 182 cm, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum, Inv.-Nr. H.CK-506.

bige Äderungen auf (Abb. 1). Umso weniger verwundert die intensive Beschäftigung der Bildhauer mit der Oberfläche von Skulpturen und der Oberflächenwirkung des Marmors. Aus dem Stein gehauene Figuren wurden nachgebessert, poliert oder geätzt, um idealschöne und lebensnahe Körper aus dem Stein zu erschaffen.

Auch einen der bedeutendsten Vertreter klassizistischer Bildhauerei trieb die «imitazione naturale», die Darstellung der *vera carne* – wie er es selbst formulierte – an: Antonio Canova.² Schon bei der frühen Figurengruppe *Dädalus und Ikarus* (1779) fügte er ein realistisches Detail ein – die Schnur, mit der Dädalus die Flügel am Rücken seines Sohnes festzurrt –, um die Darstellung glaubhaft und lebensnah wiederzugeben. Während andere zeitgenössische Skulpturen (wie schon die Arbeiten seines Schülers Adamo Tadolini) zwar sichtbare, aber dezente Bearbeitungsspuren zeigen, nutzte Canova die kristalline Struktur des Marmors, die bei entsprechender Polierung durchscheinend wirken kann, um mit verschiedenen tiefen Bohrungen, Meißeln und Feilen eine variantenreiche und differenzierte Oberfläche zu gestalten – das wesentliche Wirkmoment seiner Skulpturen (Abb. 2).

Während über die bildhauerische Methode generell wenig bekannt ist – Künstlerbiographien bilden dazu das wichtigste Quellenmaterial, die darin getroffenen Aussagen sind allerdings schwer verifizierbar –, ist Canovas Arbeitsweise durch Notizen in Tagebüchern oder Arbeitsprotokollen überliefert.³ Das Bildhaueratelier in Rom, unweit des Tibers und der Piazza del Popolo gelegen, war öffentlich zugänglich, allerdings war es nur wenigen erlaubt, dem Künstler persönlich bei der Arbeit zuzusehen. Sein Bossierwerkzeug, Hacken, Hämmer und Meißel in verschiedenen Stärken und Blattbreiten, konstruierte Canova teilweise selbst und passte es



2 Antonio Canova, *Amor und Psyche*, Detail, 1787–1793, Marmor, 155 cm x 168 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. MR 1777.



3 Antonio Canova, *Venus Italica*, Detail, 1811, Marmor, Höhe 172 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

seinen Bedürfnissen an.⁴ Der Stein wurde zunächst mit flachen Eisen geglättet und mit Feilen und Schleifmitteln nachbearbeitet. Das Polieren mit Bimsstein erzeugte einen deutlichen Kontrast von Glätte und Rauigkeit, die Imitation unterschiedlicher stofflicher Qualitäten war damit möglich. Die Technik des Polierens mit Bims fand bereits bei Giorgio Vasari Erwähnung und wird in der Kunstliteratur des späten 18. Jahrhunderts, zum Beispiel bei Francesco Corradori, genau beschrieben.⁵ Die Behandlung der Oberfläche ermöglichte auch eine Abstufung verschieden heller und dunkler Partien. Starkes Polieren erzeugte dunklere Stellen, das Feilen hingegen rauere Flächen, die sich für die Wiedergabe von Haaren und Gewändern eigneten.⁶ Eine besondere Oberflächenwirkung konnte außerdem durch eine spezielle Bearbeitung mit dem Meißel erzielt werden. Durch kurze Schläge entstanden flatternde Gewandknitterungen; lange, schmale Flacheisen verliehen Falten Tiefe und erlaubten eine glaubhafte Wiedergabe der Feinheit und Transparenz von Stoffen.⁷ Canovas Skulpturen sind glatt und schimmern leicht matt; seine Körper haben keine Falten oder Wülste (Abb. 3). Um den Eindruck von Weichheit zusätzlich zu verstärken, brachte der Künstler nach der Fertigstellung eine Emulsion auf, die er selbst als *giallastro* bezeichnete und durch die der Marmor einen hell-gelblichen Ton erhielt. Dieser vermittelte einen naturalistischen Eindruck von «echter Haut», erzeugte eine besondere Wirkung des Lichts auf der Oberfläche und schwächte das Weiß des frisch behauenen Steins ab. Die seit Vitruv als *ganosis* bekannte Methode, die das Auftragen getönter Wachsschichten auf den Marmor meint und verwendet wurde, um Hautpartien natürlicher erscheinen zu lassen, ist kaum belegt. Raffaele Borghini beschreibt sie im Kapitel *Modi di dar colore al marmo, acciò sia simile all'antico* seines *Riposo* (1584).⁸ Weder die genaue Zusammensetzung noch die Bestandteile der Flüssigkeitsmischung, die Canova verwendete, sind bekannt. In der Literatur tauchen dazu unpräzise Begrifflichkeiten wie «Beize aus Ofenrus», «acqua di rota» oder «pura cera» auf.⁹ Sicher ist, dass einige Auftraggeber die Nachbehandlung der Oberfläche ablehnten, so etwa John Russell, der seine Version der *Grazien* (1814) für Woburn Abbey «in the genuine lustre of the pure Carrara marble» haben wollte,¹⁰ was allerdings auch nur durch eine nachbearbeitete Oberfläche zu erreichen war. Die Ausarbeitung von Haut, Gewandfalten oder Haaren, bei der Konturen durch Kontraste deutlicher betont werden können, beschäftigte Canova intensiv. Im Klassizis-

mus war das Nachbearbeiten bei Kerzenschein sehr beliebt. Eine Methode, die heute noch angewendet wird, weil Fackelschein oder Kerzenlicht den Eindruck von Natur- und Lebensnähe verstärken und so eine glaubhafte Darstellung der Weichheit von Haut oder von dichten und durchsichtigen Stoffqualitäten ermöglichen. Zusätzlich berücksichtigte Canova durch Licht und Schatten hervorgerufene Veränderungen auf der Oberfläche. Licht als ein Faktor, der die Oberfläche mitgestaltet – ein Phänomen, das die meisten seiner Zeitgenossen vernachlässigten und das im Falle Canovas maßgeblich seiner künstlerischen Heimat Venedig geschuldet war. Zeitlich unmittelbare Vorläufer sind in den spätbarocken Werken Antonio Corradinis zu sehen, der ebenfalls mit dem speziellen Effekt von Licht arbeitete. Wie bedeutungsvoll für Canova die Wirkung von Licht auf seine Skulpturen war, unterstreicht die Tatsache, dass er Drehvorrichtungen am Sockel anbringen ließ, die eine Betrachtung von allen Seiten – die Benvenuto Cellini als Vorzug der Skulptur gegenüber der Malerei definiert hatte – und im jeweils günstigsten Licht ermöglichten.¹¹ Ein Beispiel dafür ist die *Tänzerin* (1812) im Berliner Bode-Museum, deren Körper nur durch den Einfall von Licht unter dem dünnen Chiton und dem dichteren «Stoff» des *Apoptygma* zu «sehen» ist und die auf einem ursprünglich drehbaren Sockel steht.¹²

Canova griff aber noch zu weit subtileren Mitteln, um seinen Figuren durch Bearbeitung Lebendigkeit zu verleihen. Bei der 1796 entstandenen *Hebe* verwendete er Details aus vergoldeter Bronze und färbte, wie auch bei seiner *Venus Italica* (1812), Lippen und Wangen rot.¹³ Obwohl er sich mit der Verwendung von Farbe und dem regelrechten Schminken von Skulpturen zu Recht auf die Antike berufen konnte – auch die *Venus Medici*, der Archetyp weiblicher Schönheit, hatte ursprünglich rote Lippen und durchbohrte Ohrfläppchen –, stieß die Verwendung von Farbe an Skulpturen überwiegend auf Unverständnis und Ablehnung.¹⁴ «The only thing I do not quite like is a slight hint of vermilion on the lips [...]»,¹⁵ schrieb John Russell und versicherte sich damit, dass Canova die *Grazien* nicht «schminkte». «Farbe [ist] nicht Form [und hindert] die schöne Form»,¹⁶ schrieb Johann Gottfried Herder 1778. Auch Winckelmann beschränkte die Farbigekeit von Skulpturen einzig auf die Farbe Weiß. Der Gebrauch von Farbe und Applikationen wurde in der zeitgenössischen Kritik kontrovers, aber vorwiegend negativ, diskutiert. «Der gute Geschmack sieht sich lieber mit allem puppenhaften Schmuck der Art verschont», heißt es etwa bei Carl Ludwig Fernow.¹⁷ Diese Einstellung des späten 18. Jahrhunderts zur Farbe in der Bildhauerei war gewissermaßen bereits institutionalisiert. In keinem einzigen Künstlertraktat des 15. und 16. Jahrhunderts wird das Bemalen von Skulpturen oder die willkürliche Veränderung ihrer Oberfläche thematisiert, obwohl sich die Entwicklung der polychromierten Skulptur bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen lässt. Schloss der *paragone* für die renaissancezeitlichen Theoretiker den Diskurs über die Farbe in der Skulptur aus, ist die Ignoranz der Klassizisten darauf zurückzuführen, dass ihren theoretischen und ästhetischen Vorstellungen mit der Akzeptanz von bunten Skulpturen die Gültigkeit entzogen worden wäre. In der bildhauerischen Praxis war dem geforderten Ideal aber nur durch eine Oberflächenbearbeitung nachzukommen, die auch die Verwendung von Farbe miteinschloss. Wie stark die kritische Auseinandersetzung mit der Oberfläche auf das Stilempfinden der Künstler einwirkte, zeigt Canovas Liegefigur *Paolina Borghese als Venus Victrix* (1808). Den drohenden Skandal, die Schwester Napoleon Bonapartes nackt zu zeigen, wehrte Canova ab, indem er keinerlei farbliche Veränderungen an der Skulptur vornahm und Verbindungen zur realen Person vermied. Mit der insgesamt

unbequemen, weder liegenden noch sitzenden Körperhaltung und den verkürzten Proportionen entstand eine zwar lebensnahe Figur, die paradoxerweise auf einem Bett aus bemaltem Holzstuck, gewissermaßen einem realen Objekt, liegt. Aber der Betrachter kann genau sehen, dass die Figur aus Marmor und damit bewegungslos (eben eine Kunstfigur) ist.¹⁸

Die differenzierte Behandlung der Oberfläche mit Werkzeugen, die Berücksichtigung des Lichteinfalls, die Einbindung von Farbe als Ausdrucksmittel und die gewollt sinnlich-lebendige Wirkung der Darstellung von Haut in der klassizistischen Skulptur stehen in unmittelbarer Nachfolge der Bildhauerei des Barock. Heftige Bewegungen und szenische Gestaltungen kennt die klassizistische Bildhauerei zwar nicht, die Orientierung an früheren Epochen zeigt aber, dass die Aufgabe, Körperideale darzustellen, für die Künstler nicht an die engen Stilvorstellungen der zeitgenössischen Kunsttheorie gebunden war. Vielmehr war die Darstellung des schönen Körpers eine individuelle bildhauerische Auseinandersetzung mit und die individuelle Suche nach dem technisch Machbaren.

Anmerkungen

- 1 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, S. 147.
- 2 *Elgin Marbles. Letter from the Chevalier Antonio Canova on the Sculptures in the British Museum and two Memoires by the Chevalier Visconti*, London 1816, S. 22.
- 3 Hugh Honour, «Canovas Studio Practice I. The Early Years», in: *The Burlington Magazine*, 1972, Bd. 114, S. 146–159 und ders., «Canovas Studio Practice II. 1792–1822», in: ebd., S. 214–229.
- 4 Melchior Missirini, *Della vita di Antonio Canova*, Mailand 1824, S. 92.
- 5 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florenz 1550, Cap. IX; Francesco Corradori, *Istruzioni elementari per gli Studiosi della Scultura*, Florenz 1802, bes. Articolo X, S. 26–27.
- 6 Frank Fehrenbach, «Eine Zartheit am Horizont des Sehvermögens. Bildwissenschaft und Lebendigkeit», in: *kritische berichte*, 2010, Bd. 38, S. 33–44, hier S. 36.
- 7 Ursula Schlegel, «Canovas Tänzerin. Neuerwerbung der Skulpturengalerie», in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 1981, Bd. 18, S. 187–200, hier S. 195.
- 8 Raffaello Borghini, *Il riposo, in cui della pittura, e della scultura si fauealla, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*, Florenz 1584, S. 157.
- 9 Carl Ludwig Fernow, *Römische Studien*, 3 Bde., Zürich 1806–1808, Bd. 1, S. 92; Leopoldo Cicognara, *Biografia di Antonio Canova*, Venedig 1823, S. 30; Honour 1972, (wie Anm. 3), S. 219.
- 10 Brief des Duke of Bedford an Canova vom 3. März 1817, Museo Civico Bassano del Grappa, MS Canoviani 4: LXXXVIII: 1111.
- 11 Vgl. Lars Olof Larsson, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Uppsala 1974, S. 17–23.
- 12 Schlegel 1981 (wie Anm. 7), S. 194.
- 13 Siehe Mark Norman u. Richard Cook, «Just a Tiny Bit of Rouge upon the Lips and Cheeks». Canova, Colour and the Classical Ideal», in: *Canova. Ideal Heads*, hg. v. Katharine Eustace, Oxford 1997, S. 47–59.
- 14 <https://www.virtualoffizi.com/the-uffizi-hellenistic-marbles-and-their-thousand-colours.html>, Zugriff am 10. August 2016.
- 15 Wie Anm. 10.
- 16 Johann Gottfried Herder, *Plastik*, Riga 1778, S. 43.
- 17 Fernow 1806 (wie Anm. 9), S. 136. Emulsionen, Wachs oder Farbpigmente sind an den Arbeiten heute kaum nachweisbar. Canovas *Maria Magdalena* (1796) weist an manchen Stellen noch Reste des *giallastro* auf. Christopher M. Johns, «Empress Josephine's collection of sculpture by Canova at Malmaison», in: *Journal of the History of Collection*, 2004, Bd. 16, S. 19–33, hier S. 33, Anm. 22.
- 18 Missirini 1824 (wie Anm. 4), S. 120.