

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

54. JAHRGANG Juni 2001 HEFT 6

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Tagungen

Il Primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova

Seconda settimana di Studi Canoviani, Bassano, Museo Civico/Venedig, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 8.-12. November 2000

Das 1995 gegründete Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo hat sich die Aufgabe gesetzt, jedes Jahr einen Kongreß zu veranstalten. Nachdem im letzten Jahr die erste 'Settimana di Studi Canoviani' unter dem Motto *Canova e le arti sorelle* gestanden hatte, verfolgte der zweite, dem Gedenken an Francis Haskell gewidmete Kongreß Fragen der Skulptur im frühen 19. Jh.

Unter dem Vorsitz von Giuseppe Pavanello begann die eigentliche erste 'Giornata' zum recht heterogenen Thema »Illustrazione e Restauro«. Wie an den folgenden Tagen referierten am Vormittag bekannte Fachwissenschaftler, wogegen der Nachmittag dem Nachwuchs die Gelegenheit bot, seine Projekte vorzustellen. Außer ihnen werden jährlich weitere fünfzehn Graduierte zur Teilnahme am Kongreß geladen — es ist geplant, weitere Stipendien speziell auch für Nichtitaliener einzurich-

ten. Denn leider war die internationale Beteiligung am Kongreß dünn.

Den Beginn machte Orietta Rossi Pinelli mit ihrem Vortrag »Restauri, rifacimenti, copie«, der zu der wichtigen Frage führte, ab wann die Praxis endete, Skulpturen für die Präsentation ergänzend zu restaurieren. Als entscheidende Etappe muß hier wohl die Neueinrichtung des Museo Chiaramonti gesehen werden, dessen Konservator, Canovas Freund Antonio d'Este, seit 1803 die Neuerwerbungen unrestauriert aufstellen ließ. Das Bekanntwerden des Parthenongiebels in London verschärfte dann das Restaurierungsproblem zu einer Art Glaubensstreit, der mit dem Restaurierungen ablehnenden Urteil Canovas 1816 seine definitive Wende erfuhr. Ab den 1830er Jahren, so Rossi Pinelli, habe es schließlich im musealen Bereich in Italien keine ergänzende Restaurierung an Werken mehr gegeben, gleichzeitig

begann in den vatikanischen Museen bereits die Entrestaurierung. In Privatsammlungen hielt sich die Praxis aber noch lange Zeit.

Giorgio Marini knüpfte an die Ausstellung von 1994 an, in der Canovas Verhältnis zur Druckgraphik thematisiert worden war (*Canova e l'incisione* [Ausst.kat. Rom u. Bassano 1994]. A cura di Grazia Pezzini Bernini e Fabio Fiorani. Bassano del Grappa 1993). Canova war der erste Bildhauer, der seine Werke systematisch graphisch publizierte und damit neben merkantilen Zwecken auch ein internationales Publikum erreichte, das diese nie im Original gesehen hätte. Marini sprach vor allem das Problem der zweidimensionalen Umsetzung der dreidimensionalen Werke an, deren künstlerisches Ergebnis durch den Bildhauer genau gesteuert wurde, auch wenn Canova manuell nie am eigentlichen Entstehungsprozeß beteiligt war. Er projizierte auch die Historisierung und kunstgeschichtliche Einordnung seines eigenen Werks, die aus der systematischen Publikation seiner Werke in Stichform, ergänzt um eine Einleitung durch Quatremère de Quincy und Leopoldo Cicognara bestehen sollte.

Die methodische Spaltung der italienischen Forschung zu Canova in einen philologischen Teil und einen, den man als Werk- oder Sachforschung bezeichnen könnte, wurde auch im Programm des Kongresses deutlich. Leider fehlten dementsprechend in Bassano Archäologen, die für zahlreiche Fragen sicherlich kompetente Diskussionspartner gewesen wären. Gleich zwei 'philologische' Vorträge widmeten sich Christian Gottlob Heyne, dem Göttinger Altertumsgelehrten, allerdings aus recht unterschiedlicher Perspektive. Der ergebnisreiche Vortrag Stefano Ferraris konnte die Winckelmannrezeption in Italien präzisieren. Das entscheidende Datum für das Bekanntwerden von Winckelmanns Theorien ist demnach nicht 1767, das Jahr des Erscheinens seiner ersten italienischen Schrift, der *Monumenti Antichi inediti*, sondern erst 1779, als die italienische Übersetzung der *Geschichte*

der Kunst des Altertums in Mailand verlegt wurde (Winckelmann, Giovanni, *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi di Giovanni Winckelmann*. Tradotta dal tedesco con note originali degli editori. Milano 1779). Dies ist insofern bedeutsam, als in der Liste der Subskribenten auch Girolamo Zulians Name auftaucht, zu der Zeit venezianischer Botschafter in Rom und Mäzen Canovas, welcher in eben diesem Jahr zum ersten Mal in die ewige Stadt kam. Die Veränderungen an der Textgestalt gegenüber der Dresdner Urausgabe machten aus der Schrift ein weitgehend anderes Werk – was entscheidend wurde für die Wirkung Winckelmanns in Italien. Sein Text wurde nicht nur grundlegend anders strukturiert, sondern vor allem entgegen seinen noch für die Wiener Ausgabe respektierten Verfügungen in der Form abgewandelt, daß man Heynes Anmerkungen und Korrekturen einfügte und seine 'Lobschrift' dem Text voranstellte (zuvor separat publiziert als *Lobschrift auf Winckelmann: welche bey der Hesses Casselischen Gesellschaft der Alterthuermer den ausgesetzten Preis erhalten hat*. Kassel 1778). Letztere und auch Heynes eigene Kritik am Werk des Freundes waren nicht nur Anlaß zur offenbar längst überfälligen archäologischen 'Korrektur' an Winckelmanns Arbeit. Verantwortlich für diese schwerwiegenden Eingriffe seien allerdings nicht die Übersetzer gewesen, sondern Karl Firmian, der österreichische Generalgouverneur der Lombardei, auch er ein ehemaliger Freund Winckelmanns. Letzterer wurde fortan aus der Optik Heynes gelesen, was die Perspektive gegenüber der deutschen verschob, Übersetzungsfehler taten das übrige.

Heynes Bedeutung selbst für die deutsche Kultur ging Susanne Adina Meyer nach. Von ihren Studien zu Fiorillo kommend, untersuchte sie Heynes Archäologie-Kurs an der Universität Göttingen, deren 'modernen' Teil ab den 80er Jahren Fiorillo übernahm und damit den ersten Kurs für Kunstgeschichte an einer deutschen Universität etablierte. Heynes

Hauptproblem war es zuvor gewesen, seinen Kurs überhaupt im akademischen System einzurichten. Bedeutsam für die zukünftige Ausrichtung sowohl der Kunstgeschichte als auch der Archäologie in Deutschland sollte Heynes methodische Schwerpunktsetzung werden, die den Akzent nicht wie Winckelmann auf die direkte Konfrontation mit dem Original legte, sondern stattdessen die philologische Kenntnis in den Vordergrund stellte, die erst zum Genuß und zum 'richtigen' Verständnis des Werks führen könne.

Winckelmanns an Skulpturen entwickelte Vorstellungen von der idealtypischen Restaurierung bildeten dann den Ausgangspunkt für Fausto Testas methodisch überzeugenden Vortrag zu der Restaurierung von antiken Bauwerken in der Zeit zwischen Winckelmann und Stendhal, die sich konkret am Umgang mit Kolosseum und Titusbogen zeigte. Während für Winckelmann in Analogie zu seiner Ergänzung des 'Torso' im Geiste die ideal zu rekonstruierende Form entscheidend war, die durch die herkömmliche Restaurierung auch unter gravierendem und oftmals zerstörerischem Eingriff in die Originalsubstanz erzielt wurde, spielte für Quatremère de Quincy und schließlich Stendhal das Konzept der Authentizität die entscheidende Rolle bei der Entscheidung für oder gegen die Restaurierung. Durch die romantische Individualisierung des Kunstbegriffes kam es schließlich zu Stendhals Ablehnung der jüngsten Restaurierungen Valadiers von 1821 am Titusbogen: als Verfälschungen des Originals, welche das ergänzte Werk zur Kopie, ja zur 'Fälschung' machten.

Trotz des programmatischen Kongreßtitels widmeten sich nur wenige Beiträge Canova und seinem Werk. Am direktesten 'zur Sache' äußerten sich Nicholas Penny, Giuseppe Pavanello, Fernando Mazzocca und Carlo Sisi; erstere zum Werk und letztere zu dessen literarischer Rezeption. Pennys Vortrag zum Verhältnis von antiker und klassizistischer Skulptur konfrontierte Canovas Werk geistreich

mit demjenigen seiner französischen Zeitgenossen — ein Vergleich, der auf frappante Unterschiede verweist. Etwa denjenigen, daß die französische Skulptur sich viel intensiver mit der Drapierung auseinandersetzte, vielleicht auch dadurch bedingt, daß ein Großteil der Werke in Frankreich für Nischen geschaffen wurden, Canova aber offenbar von Anfang an diese Aufstellung ablehnte und eine freie, allseits umgehbare Galerieaufstellung favorisierte. Auch zu anderen Fragen im Umgang mit dem antiken Vorbild konnte Penny auf Bemerkenswertes bei Canova hinweisen, so etwa wie Farbe eingesetzt und wie mit Attributen sowie technisch mit dem Block umgegangen wurde.

Giuseppe Pavanello stellte die an wichtigen Gipsen Canovas reiche Sammlung Girolamo Zulians in Padua vor (zum Thema, teils mit dem in Bassano erneut präsentierten Material: Pavanello, G., *Collezioni di gessi canoviani in età neoclassica: Padova, Arte in Friuli, arte a Trieste* 12-13, 1993, S. 167-190; ders., *Collezioni di gessi canoviani in età neoclassica: Venezia, ebd.* 15, 1995, S. 225-270). Zulian zählt neben Giovanni Falier zu den wichtigsten frühen Förderern und Sammlern Canovas. Als bezeichnend für deren neue Sammlungskultur muß Zulians Paduaner 'Stanza di Canova' gesehen werden, die — von Pavanello rekonstruiert — Gipsabgüsse nahezu aller frühen Werke Canovas in einem eigens hierfür von dessen Freund Giannantonio Selva geschaffenen Ambiente versammelte und schließlich nicht nur das große Gipsmodell der 'Psyche', sondern auch die zweite Version von deren Marmorstatue, heute in Bremen, beherbergen sollte (zu dieser ausführlich Heiderich, Ursula, *Die Skulpturen in der Kunsthalle Bremen*. Bremen 1993, S. 140ff.). Neben dem auch in anderen Fällen anzutreffenden Phänomen, daß für Canovas Skulpturen eigens Architekturen und Dekorationen geschaffen wurden, war von weitreichender Konsequenz, daß hier Canovas Gipse zu autonomen Kunstwerken aufgewertet wurden. Diese auf dem

aktuellen Geniekult gründende Hochschätzung legte letztlich, so zeigte Pavanello, den Grund zu der Rezeption Canovas mittels seiner Gipse – eine fatale Weichenstellung, die dazu führen sollte, daß die eigentlichen Qualitäten der Marmorwerke, die Canova selbst immer gegenüber seinen Gipsen betonte, nicht mehr wahrgenommen und Canova zum Inbegriff ‘toter’, akademischer Skulptur wurde.

Die Rezeption und insbesondere den Beginn der ‘sfortuna critica’ Canovas betrachtete Fernando Mazzocca. Überraschenderweise schaufelte sich Canova ähnlich wie David in Frankreich offenbar selbst sein Grab, indem er die Nazarener und ihre italienischen Verwandten Minardi und später auch Tenerani in Rom protegierte. Zentrale Figur der ästhetischen Abkehr von Canova hin zum ‘Purismo’ war Pietro Selvatico, der schließlich 1847 den heute außerhalb Italiens kaum mehr bekannten Bildhauer Pietro Tenerani zum kulturellen Helden seiner Zeit stilisierte (*Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*. Venezia 1847). Doch schon unmittelbar nach Canovas Tod 1822 hatte sich das künstlerische Klima zu wandeln begonnen, eine Debatte, die Mazzocca über die literarischen Zeitschriften verfolgte.

Die Rezeption Canovas in den ersten Jahren nach seinem Tode stand auch im Mittelpunkt von Carlo Sisis Ausführungen zu Canovas Biographen Giovanni Rosini, der 1825 in Pisa seine Lebensbeschreibung des Bildhauers veröffentlichte (*Saggio sulla vita e sulle opere di Antonio Canova*. Pisa 1825). Diese schilderte Canovas Leben und Persönlichkeit vor allem aus einer sentimentalischen Perspektive. Die nahezu kultische Verehrung der Person und ihrer Werke zeigte sich auch konkret an Rosinis Canova-Saal in seinem Palast am Pisaner Camposanto, der Canovas Büste der ‘Kalliope’ barg und in seiner Architektur und Dekoration eigens auf die Skulptur Rücksicht nahm. Breiten Raum beanspruchte im Programm das Akademiewesen, dessen sich die italienische

Forschung seit jüngstem angenommen hat. Einen aufschlußreichen Aspekt der akademischen Gipssammlungen illustrierte Francesca Valli für die Accademia di Brera in Mailand, wo unter Giuseppe Bossi ein neues didaktisches Modell eingeführt wurde und nun Gipse ein nahezu gleich großes Gewicht erhielten wie das Studium nach dem nackten Körper. Die meisten Vorträge konzentrierten sich jedoch auf die Skulptur der Zeit nach Canova. Stefano Susinno führte in das verstrickte Netz der römischen Ateliers ein, was entgegen dem Oberthema Thorvaldsens übermächtige Stellung in der römischen Skulptur der 1. Hälfte des 19. Jh.s deutlich werden ließ. Mit seinen Überlegungen zu de Fabris und dessen Verhältnis zur Antike gab Nico Stringa dann das Grundmotiv für eine Riege von Vorträgen meist jüngerer Forscher aus Rom an, die eine materialreiche Aufarbeitung der Skulptur u. a. Teneranis, Tadolinis und Gibsons unternommen haben.

Abgerundet wurde der Kongreß durch eine Abendvisite der Gipsoteca in Possagno und einen gemeinsamen Besuch des venezianischen Palazzo Treves am Canal Grande in Nähe der Piazza San Marco, der in seinem eigens für die Skulpturen geschaffenen klassizistischen Interieur Canovas überlebensgroße Figuren des Hektor und Ajax (1808-1816) beherbergt.

Das Istituto fördert die Kenntnis von Canovas Werk auch durch eine Schriftenreihe. Als Ergänzung zu der von Hugh Honour herausgegebenen Edizione Nazionale delle Opere di Antonio Canova, für die der nächste Band mit der Korrespondenz Canovas aus den Jahren 1816/17 angekündigt ist, werden die wichtigen frühen Schriften und Biographien zu Canova in photomechanischen Nachdrucken mit einem Kommentar ediert. Anlässlich des Kongresses konnte jetzt bereits der dritte Band vorgestellt werden, Giuseppe Faliere Vita, die vor allem für den frühen Canova verlässliches Augenzeugenwissen bietet.

Die alte, zunächst von Fernow mittels der kantischen Ästhetik begründete, dann aber zuneh-

mend zu einem reinen Geschmacksurteil verkommene Ablehnung Canovas in Deutschland verdient angesichts der äußerst aktiven italienischen Forschung, die bis Argan vielfach mit den gleichen Problemen gekämpft hatte, eine Revision, die Canovas Werk wieder einen vorrangigen Stellenwert zuerkennen müßte. Diese Wiedergewinnung wird deutlich erschwert durch das immer noch rigide Epochenverständnis der deutschen Kunstgeschichte, für das Canova in einen scheinbar nichtexistenten Zeitraum fällt. Falsch wäre es aber auch, mit Fred Licht in Canova nur einen modernen Künstler *avant la lettre* zu sehen — eine differenzierte Forschung an den Werken und Texten, wie sie die italienische Forschung vorführt, ist sicherlich eher dazu geeignet, der Komplexität des Œuvres gerecht zu werden, das nicht mit den Werken endet, sondern die Kultur der ganzen Zeit einschließt — einer Zeit, die in Analogie zur deutschen Goethezeit

in Italien vielleicht mit Recht die 'Canova-Zeit' genannt werden könnte.

Johannes Myssok

Pubblikationen des Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo:

Tadini, Faustino, *Le sculture e le pitture di Antonio Canova pubblicate fino a quest'anno 1795*. A cura di Gianni Venturi. Bassano del Grappa 1998

D'Este, Antonio, *Memorie di Antonio Canova*. A cura di Paolo Mariuz. Bassano del Grappa 1999

Falier, Giuseppe, *Memorie per servire alla vita del Marchese Antonio Canova*. A cura di Giuseppe Pavanello. Bassano del Grappa 2000

Daneben sei auf die jüngste Edition der Briefe Cicognaras an Canova in Possagno hingewiesen: Mariuz, Paolo, *Leopoldo Cicognara ad Antonio Canova. Lettere inedite della Fondazione Canova di Possagno*. Cittadella (PD) 2000, die in hoffentlich nicht ferner Zukunft zusammen mit Venturis älterer Edition des weiteren Materials, Cicognara, Leopoldo, *Lettere ad Antonio Canova*. A cura di Gianni Venturi. Urbino 1973, Eingang finden wird in eine Gesamtedition dieser wichtigen Dokumente.

JOACHIM POESCHKE (with photographs by Albert Hirmer and Irmgard Ernstmeier-Hirmer)

Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Bd. 1: Romanik

Munich: Hirmer 1998. 223 pp., 151 text fig.; 251 pl., some in color; one map. DM 248,-.
ISBN 3-7774-7940-3

When Viollet-le-Duc traveled south to Italy in 1836-37, he eschewed most of the medieval monuments of North Italy in his haste to get to Pompeii and Herculaneum. His disdain was not surprising for Italian medieval art was not then considered to be a part of a national patrimony worthy of detailed investigation. Even contemporaneous Italians concurred. Sebastiano Ciampi, writing in 1810, refers to Italian Romanesque sculpture as: »Other monuments of such barbarous style.« (*Notizie inedite della sagrestia pistoiese de' belli arredi del campo santo pisano e di altre opere di disegno dal secolo XII. al XV*. [Florence, 1810, 23]). Conversely, in France, medieval art was of such great interest that significant

periodicals, the *Bulletin monumental* and the *Congrès archéologique*, both began publication in 1834. In Italy, *Arte medievale* saw the light of day only in 1983.

It is thus not surprising that until relatively recently, Italian Romanesque sculpture has received little scholarly attention, much of it sporadic. Among early works, those by Max Zimmermann on North Italy (1897) and Emile Bertaux on South Italy (1904) are particularly noteworthy as are the surveys of Italian medieval sculpture published by Venturi in 1904 and Toesca in 1927. Just before and after World War I, when nationalism was the order of the day, much attention was paid to medieval art in North Italy, especially that in