

*Sonderdruck aus*

# Frankreich oder Italien?

Konkurrierende Paradigmen  
des Kulturaustausches  
in Weimar und Jena  
um 1800

Herausgegeben von  
EDOARDO COSTADURA  
INKA DAUM  
OLAF MÜLLER

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg  
2008

## INHALT

EDOARDO COSTADURA, INKA DAUM, OLAF MÜLLER

Einleitung . . . . . 7

MICHAEL MAURER

Frankreich oder Italien. Zur Idealkonkurrenz von Nationalcharakter-  
stereotypen und Kulturmodellen um 1800 . . . . . 13

MAURO PONZI

Das „malerische Auge“ als „Schlüssel für alles“.  
Goethes Italien-Bild . . . . . 27

SIEGFRIED SEIFERT

*Über die gnädige Erlaubniß meiner Durchlachtigsten Herrschaft,  
diese Reise nach Italien zu unternehmen [...]. Die Italienreise der  
Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach (1788–1790)  
im Spiegel ihrer Subalternen. Eine Forschungsskizze . . . . . 51*

UTE TINTEMANN

„Die schönste aller lebenden Sprachen verbreiten“.  
Zu den Italienischlehrwerken von Christian Joseph Jagemann  
und Carl Ludwig Fernow . . . . . 71

ALEXANDER AUF DER HEYDE

Carl Ludwig Fernows Monographie *Über den Bildhauer Canova und  
dessen Werke* (1806) im Kontext von Kunstraub und Musealisierung . . . . 87

DANIEL ULBRICH

Fremdes Minnen? Paradigmen des Alteritätsdiskurses in  
J. G. Herders und A. W. Schlegels Darstellung der provenzalischen  
Dichtung . . . . . 109

INKA DAUM

Ein neuer Blick auf die italienische Renaissance. Francesco Petrarca  
bei August Wilhelm Schlegel . . . . . 133

OLAF MÜLLER

„wenn das Feuer, das wir entzündet, nun über den Alpen  
zu lodern anfängt“. Weimar und die Weimarer Autoren im  
italienischen Romantikerstreit . . . . . 155

INHALT

MARIO MARINO

Humanität, Revolution und Geschichte.  
Vico, Herder und die Neapolitanische Schule im Licht der  
*Briefe zu Beförderung der Humanität* . . . . . 169

TINO NAZARETH

Die Grenzen des Strafrechts. Italienische und deutsche  
Strafrechtsbegründungen um 1800 am Beispiel von  
Gian Domenico Romagnosi und den Jenaer Naturrechtlern . . . . . 191

CHRISTIAN HELMREICH

Paris versus Weimar? Goethes und  
Alexander von Humboldts Wissenschaftsverständnis . . . . . 207

GIAN PAOLO MARCHI

Die Fossilien von Bolca und die Beziehungen zwischen Verona und  
Weimar in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts . . . . . 229

NICOLAS ROBIN

Botanische Nachrichten aus Italien und Frankreich, Botanik in  
Weimar-Jena. Erfahrung und Wissensaustausch um 1800 . . . . . 241

JAN FRERCKS

Produktive Mißverständnisse. Physik in Deutschland  
und die französische Mathematik . . . . . 261

Personenregister . . . . . 281

Carl Ludwig Fernows Monographie *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke* (1806) im Kontext von Kunstraub und Musealisierung

Während des letzten Jahrzehnts haben die Studien zum Kulturgüterschutz sowie zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Musée Napoléon die institutionelle und geistesgeschichtliche Tragweite der napoleonischen Kunstbeschlagnahmen deutlich gemacht. Im Bereich der Kunstliteratur kommt es zu einem entscheidenden Paradigmenwechsel: weg von der topographisch bedingten Lokalgeschichte hin zur reinen Entwicklungsgeschichte der Kunst, zur eingehenden Darstellung von Meisterwerken und einzelnen Künstlerpersönlichkeiten, aber auch zur vergleichenden Betrachtung nationaler Schulen.<sup>1</sup> Im Zuge der Musealisierung wird die Frage nach dem Gehalt des einzelnen Kunstwerks neu definiert: die durch Licht und Raum bedingte Wirkung eines Werks erweist sich als relativierbar; die Frage nach dem bleibenden, immanenten Gehalt wird zunehmend dringender, schließlich zeigt die Erfahrung, daß Kunstwerke mobil sind und (je nach Aufstellungsort) in unterschiedliche Sinnzusammenhänge eingeordnet werden können.

Carl Ludwig Fernows Monographie *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke* (1806) soll in der folgenden Untersuchung als exemplarisches Produkt dieser sich im Zuge der Musealisierung verändernden Kunstwahrnehmung gelesen werden. Eines sei vorab bemerkt: Fernow hat niemals Gelegenheit gehabt, das Musée Napoléon zu besuchen, allerdings findet er in Canovas Atelier eine dem musealen Kontext vergleichbare sammlerische Präsentation der Werke, die zum unverzichtbaren Anschauungsmaterial für seine kunsthistorische Darstellung vom Werdegang des seiner Zeit berühmtesten italienischen Künstlers wird. Daran anschließend folgen einige neue Aspekte zur kritischen, vor allem politischen Rezeption des Werks in Italien.

<sup>1</sup> Siehe dazu vor allem den Ausstellungskatalog *Dominique-Vivant Denon: l'oeil de Napoléon*, hg. von Marie-Anne Dupuy, Paris 1999, sowie zu einzelnen Problemen: Hans Belling: *Le Musée et la conception du chef-d'oeuvre*, in: *Histoire de l'histoire de l'art*, hg. von Édouard Pommier, Paris 1995, Bd. 1, S. 345–367; Thomas W. Gaehtgens: *Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte*, in: *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, hg. von Antje Middeldorf Kosegarten, Göttingen 1997, S. 339–369; Ders.: *Das Museum um 1800 – Bildungsideal und Bauaufgabe*, in: *Klassizismen und Kosmopolitismus: Programm oder Problem? – Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, hg. von Pascal Griener, Kornelia Imesch, Zürich 2004, S. 137–162.

### 1. Der Kunstraub und Canovas „Perseo consolatore“

Die durch die Besetzung Roms verursachten Säkularisierungen päpstlicher Güter sollen den historischen Anspruch des Kirchenoberhauptes als Erbe und Nachlaßverwalter der antiken Kulturgüter definitiv abschaffen. Nach der



Abb. 1

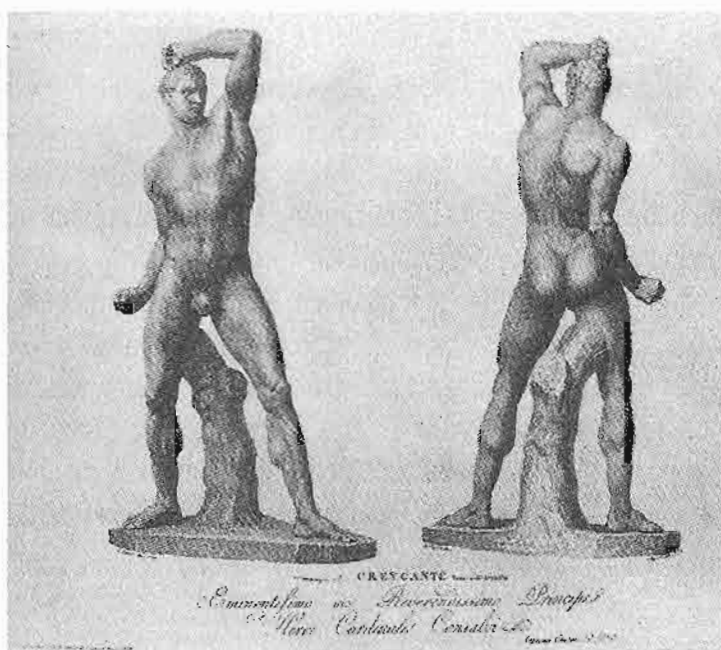


Abb. 2

politischen Entmachtung von Papst Pius VI., der im Juli 1799 in französischer Gefangenschaft stirbt, bleibt die Nachfolge Petri über acht Monate unbesetzt und erst im März 1800 wird mit Pius VII. in Venedig ein neuer Pontifex gewählt. Dieser kehrt wenige Monate später geradezu triumphal nach Rom zurück, und zu seinen ersten Amtshandlungen gehört die Ernennung Canovas, der sich während der kurzlebigen Republik fern von Rom aufgehalten hatte, zum obersten „Ispettore delle belle arti“ (in bewußter Nachfolge von Leo X. und Raphael wird der Künstler zum „Nebenbuhler des Fidias und Praxiteles“).<sup>2</sup> Neben diesem Amt (und anderen weltlichen Würden) wird Canovas Werk eine außerordentliche Ehre zuteil: Der neue Papst beschließt nämlich den Ankauf seines *Perseus* (Abb. 1) sowie der beiden Faustkämpfer *Kreugas* (Abb. 2) und *Damoxenos* (Abb. 3) für die Vatikanischen Museen: eine aufsehenerregende Initiative, mit der die päpstliche Regierung wenigstens symbolisch die Wunden der Kunstbeschagnahmen zu heilen versucht und Roms Stellung als allgemeine Hauptstadt der Künste festigen will. Canovas „Perseo consolatore“ zeigt den ehemaligen Besatzern, daß man zwar alte Statuen entführen, aber nicht den Geist und

<sup>2</sup> Carl Ludwig Fernow: *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, Zürich 1806, S. 26.

die Kreativität der Italiener unterdrücken kann<sup>3</sup>, schließlich gelingt dem neuen Papst genau das, was bisher keinem europäischen Regenten vergönnt war, nämlich Canova zum Flaggschiff der eigenen kulturpolitischen Bestrebungen zu machen, indem er ihn zum obersten Denkmalschützer des Kirchenstaates ernennt.<sup>4</sup> Wie sehr die Person Canovas und sein Werk gerade im Zuge des Kunstraubs zu nationalen Identifikationsfiguren geraten, zeigt auch die Verbreitung von Gipsabgüssen seiner jüngsten Werke im „stile eroico“, die von diversen europäischen Kunstakademien als didak-

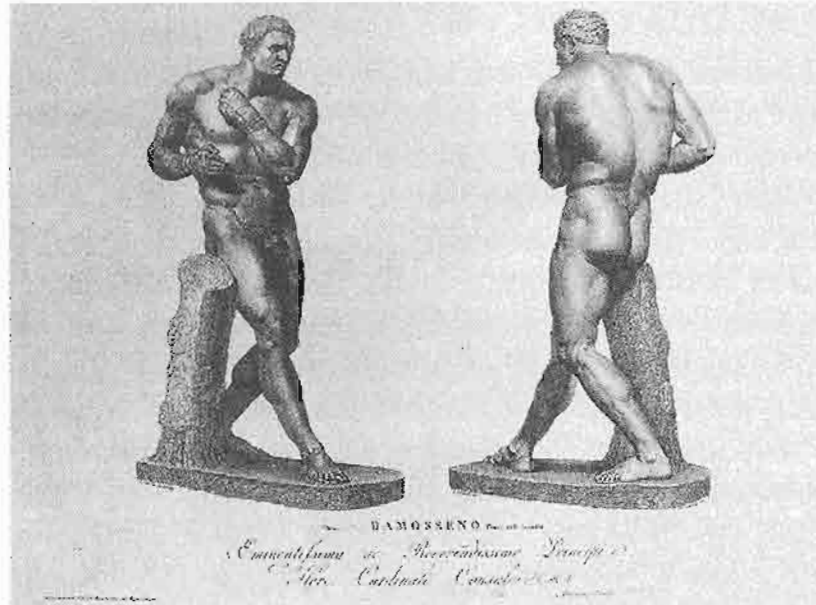


Abb. 3

tische Anschauungsmaterialien zur Künstlerbildung genutzt werden.<sup>5</sup> Canova ist nun ein lebender Klassiker, sein Werk gilt als stil- bzw. schulbildend und hinter-

<sup>3</sup> Vgl. dazu Christopher M. S. Johns: *Antonio Canova and the politics of patronage in revolutionary and Napoleonic Europe*, Berkeley u. a. 1998, S. 40.

<sup>4</sup> Zur politischen Relevanz des „Perseo consolatore“ und Canovas Rolle als Diplomat und Kulturpolitiker, siehe vor allem Antonio Pinelli: *Storia dell'arte e cultura della tutela*. Le „Lettres à Miranda“ di Quatremère de Quincy, in: *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa*, hg. von Andrea Emiliani, Antonio Pinelli, Bologna 1989, S. 15–57, hier S. 25–29.

<sup>5</sup> Gipsabgüsse nach Werken Canovas befinden sich in den didaktischen Sammlungen der Akademien von Venedig (Leopoldo Cicognara: *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, Prato 1823–24, Bd. 7, S. 178–180), Mailand (Giuseppe Bossi: *Scritti sulle arti*, Firenze 1982, Bd. 2, S. 326–327) und Rom (Andrea Zanella: *Canova e Roma*, Roma 1991, S. 45–49). Im schriftlichen Nachlaß des Künstlers finden sich Hinweise auf die weitere Verbreitung seiner Gipsabgüsse, und zwar an den Kunstinstituten von London (Akten im Museo Civico di Bassano del Grappa: Carteggio Canoviano, II.25/449–452) und Berlin, wo man interessanterweise eher die gefälligeren Sujets zu bevorzugen scheint (Brief Gottfried Schadows an Canova, Berlin 15. Februar 1803: „La figure que Vous m'enverrez sera une étude pour moi et mes Eleves. Notre Public ici est extremement curieux de voir votre Groupe de Psyche et de l'Amour, car pour un sujet comme le Gladiateur il ne sont pas murs. Ils veulent le gracieux est il donc impossible de l'obtenir?“ Museo Civico di Bassano del Grappa: Carteggio Canoviano, IX.924/4885). Dem *Abbozzo di biografia*

läßt natürlich einen prägenden Einfluß auf zukünftige Generationen italienischer Maler und Bildhauer.

## 2. Canovas Werke in Frankreich (1804)

Im Jahre 1804 stellt der Künstler zum ersten Mal einige seiner Werke öffentlich in Frankreich aus: es handelt sich um zwei Gipsabgüsse, den Torso seines *Trauernden Genius* vom Grabmal Clemens XIII. und den Faustkämpfer *Creugas*, Werke, die er aus Anlaß seiner Ernennung zum „membre de l'Institut“ dem Pariser Publikum präsentiert.<sup>6</sup> Ein Kulturpolitiker und Denkmalschützer wie Canova dürfte dies nicht nur als Ehre, sondern auch als heimliche Genugtuung empfunden haben, schließlich gelingt es ihm, den Spieß diesmal umzudrehen: das Original seines Faustkämpfers bleibt im römischen Museo Pio-Clementino und der Abdruck geht nach Paris. Allerdings sind die Reaktionen des Pariser Publikums allen Voraussagen entgegen sehr verhalten, es machen sich vor allem kritische Stimmen breit, wie die eines anonymen Rezensenten, der in der Zeitung *Le Publiciste* vom 7. Februar 1804 diverse Zweifel an der anatomischen Korrektheit von Canovas Figuren äußert.<sup>7</sup> Der Künstler erfährt in Windeseile von der Kritik an seinem Werk und beschwert sich darüber in einem Brief an den ihm wohlgesonnenen Quatremère de Quincy. Darin weist er jegliche Kritik von sich und verweist auf diverse antike Vorbilder, die er bekanntlich eingehend vermessen habe und deren Autoren schließlich unsterblich seien, auch wenn ihre Werke keinesfalls frei von Mängeln seien.<sup>8</sup>

(1804–1805) entnimmt man des weiteren, daß Canova anscheinend sehr viel Wert auf Verbreitung seines *Kreugas* legte, schließlich verhindert er die Lieferung eines Abgusses seines *Amorino* zu Gunsten des Faustkämpfers. Vgl. dazu Antonio Canova: *Scritti*, hg. von Hugh Honour, Roma 1994, S. 318, sowie zum Problem des „stile eroico“ im Werke Canovas den Aufsatz von Steffi Roettgen: „Und so groß die figur ist, so ist sie doch ohne Größe“: Canovas Carattere forte im Spiegel der Kritik seiner Zeit, in: *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Andrea M. Kluxen, Nürnberg 2001, S. 73–109.

<sup>6</sup> Vgl. Melchior Missirini: *Della vita di Antonio Canova libri quattro*, Prato 1824, S. 149–152.

<sup>7</sup> G...: Sur les ouvrages de Canova exposés au Muséum, in: *Le Publiciste*, 17 Pluviôse, an XII [7. Februar 1804]. Vgl. dazu *Antonio Canova*, hg. von Giuseppe Pavanello, Giandomenico Romanelli, Venezia 1992, S. 274.

<sup>8</sup> „Frattanto voi non mi diceste ancor una parola, mentre io ho avuto campo di leggere nel *Publiciste* un lungo e curioso articolo sul mio Lottatore [Creugante]. Quindi bramo grandemente di sentire il vostro giudizio, per cui sapete bene quanta deferenza io abbia e quale venerazione, perché, proveniente da quel tesoro di belle cognizioni acquistate mediante lo studio profondo sull'antico. Favorite dunque di dirmi, qual senso abbiano in voi destato queste due mie opere. [...] In tal maniera non parmi che la discorra l'estensore di quel giornale, il quale fra le altre cose ha trovato da criticare nel mio Lottatore, che il corpo visto di profilo comparisce troppo svelto alle reni. Eppure avrebbe potuto

Canova drängt seinen französischen Mentor also höflich, aber bestimmt zu einer (möglichst positiven) Stellungnahme; vor allem aber liefert er die Argumente zu dessen Entgegnung gleich mit. Und in der Tat leistet Quatremère der Bitte Folge und setzt sich in einem langen Artikel in den *Archives Littéraires de l'Europe* zum ersten Mal öffentlich mit Canovas Werk auseinander.<sup>9</sup> Der Gelehrte, der in seinen *Lettres à Miranda* (1796) auf sehr couragierte Weise Widerstand gegen die Kunstbeschlagnahmen des französischen Heeres in Italien leistete, meidet auch in diesem Fall keinesfalls die kritische Auseinandersetzung mit den eigenen Landsleuten: Canovas Virtuosität und individuelle Antikenrezeption spielt er bewußt gegen die – seines Erachtens – übertriebene Naturnachahmung in der zeitgenössischen Theorie und Kunstpraxis der Franzosen aus.<sup>10</sup> Vor allem aber übt er Kritik an der zu stark auf das Akademiewesen konzentrierten Kunstförderung des Kaiserreichs, indem er deutlich macht, daß Canovas Meisterschaft nicht etwa Frucht einer institutionalisierten Künftlerausbildung sei, sondern daß

agevolmente farne il confronto con parecchie statue antiche, anzi col capo d'opera di studio de' più grandi maestri, col celebre Torso di Belvedere. Questo conserva nei fianchi la medesima proporzione tra larghezza di faccia colla profondità o grossezza del ventre, che conserva il mio Lottatore; quantunque sia inutile farvi osservare la sostanziale differenza di azione e di mosca dell'uno e dell'altro. Il Torso, così inclinato e curvo, dovrebbe ingrossare, molto più di quello che fa, il suo ventre; laddove questo, nel mio, risulta asciutto e svelto per la necessaria tensione del fianco, cagionata dalla sua rispettiva attitudine. Notate che il preteso Gladiatore Borghese è ancora più svelto nel sito stesso. Gli altri che all'estensore sembrano difetti peut-etre, non sembrano nemmeno a me di gran rilievo, potendosene trovare di egual valore anche ne' più classici monumenti antichi. Pure quelli che ne furono gli artefici, ad onta di questi piccoli nei, saranno sempre, come lo furono, giudicati degni di eterna fama. Il fatto sta di esaminare (ciò che appunto più di tutto mi preme), se lo stile, le forme, l'assieme, le p[arti a] venire tutte una buona forma, annunziano un'opera fatta dietro lo studio di quelle de' Greci. Ecco quello che io desidero dalla nostra amicizia; quando potessi averne l'affermativa, crederei aver guadagnato anche troppo. [...] Voglio pur anche osservare, che non a caso si è voluto omettere di fare alcun cenno in questo rigoroso esame, che li due gessi arrivarono costì tutti rotti e fracassati, per segno che dovettero essere accomodati dal sig. Getti con grandissima difficoltà, siccome me ne scrisse egli stesso: nozione, quanto necessaria da premettersi ad una critica, altrettanto sufficiente a scemarne in gran parte il rigore“. Brief Canovas an Quatremère de Quincy, Roma 21. März 1804, zitiert in Nico Stringa: „scusate il cattivo carattere“ ... „bruciate questo foglio“ ... Piccola antologia di lettere di Antonio Canova, in: *Canova*, hg. von Sergej Androsow u. a., Milano 2003, S. 77–89, hier S. 82–83.

<sup>9</sup> Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy: Bemerkungen über den Bildhauer Canova in Rom, seinen Ruhm, seine Werke überhaupt, und besonders über seine neueste Statue, den Fechter, in: *Journal des Luxus und der Moden* 1804, Bd. 19, Heft 9, S. 417–431, hier S. 419–420.

<sup>10</sup> Siehe insbesondere seine kritischen Äußerungen zu Émeric-Davids *Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et chez les modernes* (1805) in Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy: Sur l'idéal dans les arts du dessin, in: *Archives littéraires de l'Europe*, 6 (1805), S. 385–405, 7 (1805), S. 3–37, S. 289–337, hier S. 392, S. 397–405, S. 313–316.



sie durch zahllose Gelegenheiten und Aufträge – also durch ständige Beschäftigung – langsam reifen konnte.<sup>11</sup>

### 3. Schlegels und Fernows Blick auf die Faustkämpfer

Zu Canovas Faustkämpfern – dem *Kreugas* und dessen Gegenstück *Damoxenos* – hat sich Carl Ludwig Fernow bereits in seinem *Sitten- und Kulturgemälde von Rom* (1802) – und zwar durchaus positiv – geäußert.<sup>12</sup> In seiner monographischen Darstellung *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke* aus dem Jahre 1806 mehren sich allerdings die kritischen Töne, und das dürfte nicht zuletzt auch auf August Wilhelm Schlegels mittlerweile erschienene Darstellung des römischen Kunstlebens zurückzuführen sein. In einem an Goethe gerichteten Schreiben, das im Oktober 1805 im *Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* erscheint, macht Schlegel – ähnlich wie der anonyme französische Kritiker – auf formale Probleme der beiden Figuren aufmerksam, ihr Anspruch, „Muster der Anatomie und des Ausdrucks“ (Johann Gottfried Seume) zu sein, bedarf also einer gehörigen Korrektur.<sup>13</sup> So schreibt Schlegel:

Der Act der beiden Faustkämpfer ist [im Vergleich zu Herkules und Lichas] gemäßigter, weil sie eben in der Vorbereitung und Erwartung des Angriffs vorgestellt sind. Sämmtlich aber haben diese Figuren, ungeachtet der angeschwellten Muskeln, statt derben Fleisches, etwas speckiges, was sie weichlich macht, und mir von einer mißverstandenen Nachahmung des Torso herzurühren scheint.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> „Wo Arbeit verlangt wird, eilt rastlos das Genie vorwärts, und wenn das Genie unserer Bildhauer geschwächt ist, so liegt der Grund davon vielleicht darin, daß die Skulptur in Frankreich seit fünfzig Jahren nicht beschäftigt wurde. Ruhm feuert den Künstler an, und wenn man gleich das Studium der Künste und Wissenschaften nie vollendet, so ist es doch ein unangenehmes Gefühl, immer zu studieren, und nie öffentlich aufzutreten; der Muth sinkt, und die Figuren bleiben *Studienfiguren*“. Quatremère de Quincy: Bemerkungen über den Bildhauer Canova [Anm. 9], S. 427. Zu Canova und Quatremère de Quincy siehe Pascal Griener: *Le génie et le théoricien: Canova selon Quatremère de Quincy*, in: *Images de l'artiste: colloque du Comité International d'Histoire de l'Art*, hg. von Pascal Griener, Peter J. Schneemann, Frankfurt am Main 1998, S. 149–160 (= *Neue Berner Schriften zur Kunst*, Bd. 4).

<sup>12</sup> [Carl Ludwig Fernow]: *Sitten- und Kulturgemälde von Rom. Mit dem Bildnisse des Cardinals Ruffo und neun andern Kupfern*, Gotha 1802, S. 274–275.

<sup>13</sup> „Sie gelten für Muster der Anatomie und des Ausdrucks. Da sie keine so nahe Beziehung auf reine schöne Humanität haben, konnten sie mich nicht so sehr beschäftigen; denn Furcht und Grimm sind Leidenschaften, von denen ich mich gern abwende.“ Johann Gottfried Seume, Rom, den 2ten März 1802, in: *Der Neue Teutsche Merkur*, 1802, 1, S. 309–315, hier S. 314–315.

<sup>14</sup> A.W.S. [August Wilhelm Schlegel]: Artistische und literarische Nachrichten aus Rom. Im Frühling 1805. An Hn. Geh. Rath von Goethe, in: *Intelligenzblatt der Jenaischen Allge-*

Auf diese Textstelle geht Fernow näher ein, indem er bemerkt:

Das Aufgedunsene, Angeschwellte der Muskeln, das an den oben genannten Statuen so auffallend und übertrieben ist, findet sich bei genauerer Untersuchung an allen Figuren *Canova's*, selbst an den jugendlichzarten, nur in geringerem Grade; und die vortreffliche Behandlung des Marmors hindert, daß man es weniger bemerkt; in den Abgüssen zeigt es sich schon deutlicher.<sup>15</sup>

Fernows kritischer Standpunkt ist – wie Harald Tausch ausführlich dargestellt hat – von einer anti-illusionistischen Produktionsästhetik geprägt.<sup>16</sup> Allerdings überblendet er (in Anlehnung an aufklärerische Barockkritik bei Herder und Milizia) die stilistischen Erwägungen zu Canovas Werk mit Gesellschafts- und Luxuskritik. Das wird besonders deutlich an seiner Haltung gegenüber Canovas Hofberichterstatuen (Giovanni Gherardo De Rossi, Charles-Egide-Joseph van

*meinen Literatur-Zeitung (JALZ)* 120, 23. Oktober 1805, S. 1001–1016; *JALZ* 121, 28. Oktober 1805, S. 1017–1024, hier S. 1004.

<sup>15</sup> Carl Ludwig Fernow: *Über den Bildhauer Canova* [Anm. 2], S. 230. Seine kritischen Bemerkungen zu den beiden Faustkämpfern beschränken sich aber nicht allein auf formale Aspekte; Fernow bemängelt vor allem die Aufstellung und mangelnde Lesbarkeit der Gruppe: nach Pausanias kämpften Creugas und Damoxenos mehrere Tage lang ohne Entscheidung, bis man sich endlich darauf einigte, daß jeder der beiden dem anderen einen letzten Schlag zufügen darf. Creugas hat dies bereits getan und hebt, der Aufforderung seines Gegners folgend den Arm, um einen tödlich endenden Fausthieb zu empfangen, mit dem Damoxenos ihm die Eingeweide aus dem Körper reißen wird. Fernow zufolge scheint eher Creugas der Angreifer zu sein, denn es sieht aus, als hole er zum Schlag aus; schließlich kann der Betrachter die abgelegten Schlagriemen nicht auf den ersten Blick wahrnehmen. Diese übrigens nicht ganz unberechtigte Kritik wird in der französischen (und später italienischen) Übersetzung seines Aufsatzes durch einen Übertragungsfehler sinnentfremdet. Dort heißt es: „[...] Creugas, qui conserve à la main gauche le ceste dont se servoient les Pugiles, semble plutôt être l'agresseur que le patient“ (Carl Ludwig Fernow, [Übersetzer: D.G.]: *Notice sur le célèbre Sculpteur Canova, et sur ses Ouvrages*, in: *Magasin encyclopédique*, 1807, 1, S. 86–136, hier S. 110). Der Übersetzer überträgt „geballte Faust“ fälschlicherweise mit den für Faustkämpfer üblichen Schlagriemen – eine kleine Unaufmerksamkeit, die Leopoldo Cicognara in seinem Vorurteil bestätigen wird, Fernow habe Canovas Werke überhaupt nicht gesehen: „Ciò che scrisse intorno l'una di queste statue lo stesso autore, allorchè ne mandò il modello all'accademia di Venezia, previene la censura fatta alla statua medesima dal critico che indubitatamente di questa parlò senz'averla mai vista, allorquando scrisse, che *Creugante che conserva nella mano sinistra il cesto di cui facevano uso i gladiatori, sembra essere piuttosto l'aggressore che il paziente*“. Cicognara: *Storia della scultura* [Anm. 5], Bd. VII (1824), S. 178. Dies ist übrigens der Grund, warum ich bei meiner vor kurzem erschienenen Übertragung von Fernows Canova-Aufsatz die französische bzw. italienische Übersetzung weitgehend außer acht gelassen habe. Es handelt sich nämlich um Exzerpte einiger Textstellen, die komprimiert (und teilweise sinnentfremdet) aus dem Deutschen ins Französische, sowie aus dem Französischen ins Italienische übersetzt wurden.

<sup>16</sup> Harald Tausch: *Entfernung der Antike: Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800*, Tübingen 2000 (=Studien zur deutschen Literatur, Bd. 156), S. 257–259.

de Vivere) und gegenüber der privilegierten Kundschaft des Künstlers, die sich von technischen „Kunstgriffen“ bezaubern und verführen lasse (übrigens ähnlich wie die Klientel des Antikenrestaurators Bartolomeo Cavaceppi).<sup>17</sup> Im Gegensatz zum Publikum der Liebhaber läßt sich der „Kunstrichter“ Fernow nicht von der materiellen Beschaffenheit, Transparenz und Faserung des Marmors beziehungsweise von dessen Bearbeitung ablenken<sup>18</sup>: Die stumpfe Oberfläche des Gipsabgusses bietet klar definierte Linien und gerade daran läßt sich – so Fernow – des Künstlers anatomisches Unvermögen ablesen.

#### 4. Canovas „Sehanleitung“ und Quatremère de Quincy's Rehabilitation des Künstlers als Marmorbildhauer (1808)

Im November 1806, also kurz nach Erscheinen von Fernows Monographie antwortet Canova auf ein Schreiben Quatremère de Quincy, der den Künstler etwas genauer über die jüngsten Kritiken aus Deutschland und Frankreich unterrichtet hat.<sup>19</sup> Darin gibt er sich betont gelassen, sein Ruhm sei durch diese Kritik vollkommen unerschüttert, außerdem werde er nach wie vor mit Aufträgen überschüttet, so daß er sich häufig gezwungen sehe, weitere Arbeiten abzulehnen.<sup>20</sup> Doch kennt die demonstrative Gelassenheit ihre Grenzen, und Canova

<sup>17</sup> In seinem Romführer beginnt das der Bildhauerei gewidmete Kapitel nicht ohne Grund mit Ausführungen zu Cavaceppi, der – so Fernow – durch seine „Altflickerey“ zu großem Reichtum gekommen ist ([Fernow]: *Sitten- und Kulturgemälde von Rom* [Anm. 12], S. 243).

<sup>18</sup> Vgl. dazu die klar differenzierten Standpunkte des Liebhabers, Kenners und Künstlers, von denen in Fernows Jenaer Vorlesungsmanuskript die Rede ist, bei Reinhard Wegner: Fernow in Jena. Ein Experiment zum Wandel ästhetischer und naturwissenschaftlicher Modelle, in: *Kunst als Wissenschaft: Carl Ludwig Fernow – ein Begründer der Kunstgeschichte*, hg. von Reinhard Wegner, Göttingen 2005, S. 79. Vgl. auch Herbert von Einem: *Carl Ludwig Fernow. Eine Studie zum deutschen Klassizismus*, Berlin 1935 (=Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte; Bd. 3), S. 212.

<sup>19</sup> Siehe dazu den Brief von Quatremère de Quincy an Canova (ohne Ortsangabe [Paris], 10. Oktober 1806): „Per esempio, dicono che, sia nel vostro *Hercole* [Herkules und Lichas, AdH] sia nel vostro *Theseo* [Theseus und der Centaur, AdII], vi è qualche cosa di sforzato e un poco amminierato di mossa nella schi[e]na troppo sprofundata. Convergono che nel lavorar il marmo non avete il par. Trovano che non siete felice nel pannegiar, e pur dicono che la vostra nuova *Statua Imperiale* [Napoleon als Mars pacifer, AdH] è pannegiata assai meglio del solito.“ *Il Carteggio Canova-Quatremère de Quincy 1785–1822. Nell'edizione di Francesco Paolo Luiso*, hg. von Giuseppe Pavanello, Ponzano (Treviso) 2005, S. 88.

<sup>20</sup> „Le critiche, comunque sieno, tengono sempre svegliato l'autore che diffida troppo di sé. Ma quando lessi, che voi meco vi consolaste nel sentire che la mia riputazione si sostiene, non ò potuto tenere le risa. E che? La credevate voi dunque estinta, o abbassata d'assai? È vero che fino da quattro anni diversi artisti romani e forestieri congiurati contro me avevano studiato delle vie per muovermi delli scontri: troppo infastiditi (lasciate ch'io mi faccia questo onore) del sentirsi tuttodi rammentare il nome di Canova, che vive tutto a se stesso, senza raggiri, senza fiele, senza adulazione, e di onesto carattere da farne pompa

reagiert ziemlich gereizt auf das ihm großzügig ausgesprochene Lob, immerhin ein guter Handwerker zu sein:

Sento da voi e da altri che mi si accorda il privilegio di lavorare il marmo, senza rivali; ma tale elogio, col farmi l'onore di essere uno scarpellino eccellente, cosa altro in sostanza significa, se non ch'io non deggio esser posto nel rango de' professori? Cosa vuol dire, alle corte, se non che nel comporre nelle forme nel panneggiamento ecc. non merito di comparire fra tanti migliori moderni (delle opere dei quali bramerei ardentemente averne contezza o da voi o da altri), e tanto meno cogli antichi?<sup>21</sup>

Um weiteren Mißverständnissen entgegenzutreten, gibt der Künstler seinem Kritiker eine detaillierte Sehanleitung, wie man seine Skulpturen aufnehmen soll, nämlich bei Kerzenlicht und aus nächster Nähe:

Ditemi schiettamente la verità: mi avete voi mai fatta la grazia di considerare profondamente anche a lume di candela il torso del mio Genio [...]? Avete con serietà analizzate le gambe, le braccia, le coscie, i piedi, le mani del mio Lottatore? Avete veduto se ne è intesa con buona forma ogni parte? Datevi la pena di esaminar tutto ciò ben bene con un lume di notte e radente, per poterne vedere le più delicate avvertenze. [...] Io giurerei un per Dio, che non vi siete messo a ponderare, come io pretendo, questi miei gessi: mandati, è vero, in mal punto e raccomandati costà Dio sa come; ma pure degni, io spero, d'essere giudicati meno superficialmente.<sup>22</sup>

In der Tat scheint der Künstler diese Präsentation seiner Werke zu bevorzugen und die Erfahrungen von Madame de Staëls *Corinne*, die gemeinsam mit ihrem Begleiter Lord Nelvil „dem größten Bildhauer unsrer Zeit“ einen Besuch abstattet, können dies nur bestätigen:

[...] da es schon anfang, Abend zu werden, besahen sie die Werkstätte bei Fackelschein; die Statuen gewinnen sehr bei dieser Beleuchtung, auch nach dem Urteil der Alten, die oft Statuen in ihre Bäder stellten, in die das Tageslicht nicht eindrang. Der verstärkte Schatten bei Fackelschein verschmilzt den einförmigen Glanz des Marmors,

senza arrossire. Si sono anche sfogati con la penna, stampando lunghe critiche e analizzando da capo a piedi ciascuna mia opera, ciascuna mia invenzione fatta per passatempo e in creta soltanto, come quel letterato di Weimar, che l'anno prossimo passato (se non erro) ha pubblicato un grosso volume. Si posero alle stelle degli scultori per dare lo scacco a Canova; ed egli se ne stava quieto e ritirato, e le ordinazioni frattanto a traverso di sì acerbe dispute piovevano dalle più gran capitali, e in tal numero, che egli molte ne rifiutò e da altre non gli fu possibile l'esentarsene". Brief von A. Canova an A. C. Quatremère de Quincy (Rom, 26. November 1806), zitiert in Stringa: *Piccola antologia* [Anm. 8], S. 77–89, hier S. 83.

<sup>21</sup> Ebd., S. 84.

<sup>22</sup> Ebd.

wodurch die Statuen wie blasse Gestalten erscheinen, mit erhöhtem, rührendem Ausdruck der Anmut und des Lebens.<sup>23</sup>

Gut ein Jahr nach Erscheinen von Madame de Staëls Italienroman kommt es trotz verständlicher Vorbehalte Canovas zu einer erneuten Ausstellung seiner Werke in Paris.<sup>24</sup> Diesmal handelt es sich allerdings um vier Marmorskulpturen – die *Magdalena*, *Amor und Psyche stehend*, die zweite Version der *Hebe* und das sitzende Porträt von *Letizia Ramolino*, der Mutter Napoleons: Arbeiten, die der Künstler im Salon ausstellt und denen es gewiß nicht an kritischer Würdigung mangeln wird.<sup>25</sup> In der *Gazette nationale* äußert sich wiederum Quatremère de Quincy zu den ausgestellten Werken, allerdings in deutlicher Abgrenzung zu den Ereignissen von 1804, schließlich hätten die politischen Ereignisse und die unglückliche Auswahl der Werke dazu beigetragen, daß der Künstler damals vom großen Publikum praktisch gar nicht wahrgenommen worden sei:

[...] ils ne furent observés que par les artistes et par quelques amateurs. On ne s'en occupa point dans le public. Le public au reste n'aurait pu juger du talent de M. Canova par des plâtres et des fragmens, qui ne semblait être que des morceaux d'étude, c'est-à-dire, de ces objets dont il appartient surtout à l'Ecole de juger.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Anne-Louise-Germaine de Staël-Holstein: *Corinne ou l'Italie* [1807], München 1985, S. 83. Siehe dazu auch Chiara Savettieri: „Il avait retrouvé le secret de Pygmalion“: Girodet, Canova e l'illusione della vita, in: *Studiolo* 2, 2003, S. 21–23, und Johannes Myssok: Canovas Psyche. Die Skulptur im Spiegel der Dichtung, in: *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit: Ansichten – Standpunkte – Perspektiven*, hg. von Sebastian Schütze, Berlin 2005, S. 360–364.

<sup>24</sup> Auf Quatremères Bitte, einen Gipsabguß der Magdalena nach Paris zu senden, antwortet Canova entrüstet: „Voi vorreste un gesso della mia Maddalena per farmi applaudire a Parigi; ed io rido, sicuro di aver già fatto molte cose e molto meglio di quella, e rido di chiunque ve l'ha esaltata come la migliore. Forse non capiranno più in là, Dio sa come san vedere e intendere!“ Brief von A. Canova an A. C. Quatremère de Quincy (Rom, 26. November 1806), zitiert in Nico Stringa: *Piccola antologia* [Anm. 8], S. 77–89, hier S. 84.

<sup>25</sup> Zu den Werken Canovas im Rahmen des Salons von 1808, siehe die partielle Rekonstruktion der Ausstellung in *Dominique-Vivant Denon*, hg. von Dupuy [Anm. 1], S. 366–389.

<sup>26</sup> „Il y a quelques années M. Canova envoya à Paris un plâtre d'une statue représentant un des deux pugilateurs qu'il a exécutés en marbre. Ce morceau était accompagné d'un torse aussi en plâtre, fragment d'un génie qui fait partie du mausolée du pape Rezzonico à Saint-Pierre de Rome. A cette époque, M. Canova, déjà célèbre dans toute l'Europe était peu connu en France, où aucun de ses ouvrages n'avait encore été vu, et où le tumulte de la révolution avait presque empêché sa réputation de pénétrer. Les deux ouvrages dont je viens de parler firent alors peu de sensation; ils ne furent observés que par les artistes et par quelques amateurs. On ne s'en occupa point dans le public. Le public au reste n'aurait pu juger du talent de M. Canova par des plâtres et des fragmens, qui ne semblait être que des morceaux d'étude, c'est-à-dire, de ces objets dont il appartient surtout à l'Ecole de juger.“ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy: *Sur M. Canova, et les quatre ouvrages qu'on voit de lui à l'exposition publique de 1808*, in: *Gazette nationale ou le*

Gipsabgüsse und Fragmente sind eben doch nur bevorzugte Anschauungsmaterialien für Kenner und Künstler. Allerdings verschweigt Quatremère, daß Canova sich gerade bei diesem Publikum profilieren wollte, schließlich wollte er durch Verbreitung seines *Creugas* an den wichtigsten europäischen Kunstinstituten seinen Ruf eines Bildhauers gefälliger Gegenstände endlich ablegen und zeigen, daß er durchaus in der Lage sei, Gestalten im ‚stile eroico‘ zu erfinden.<sup>27</sup> Vier Jahre nach diesem Mißerfolg präsentiert er sich als reiner Marmorbildhauer, dessen künstlerische Qualitäten nicht im geringsten durch Gipsabgüsse und Modelle zu beurteilen sind. Um dem Künstler den Ruf eines virtuosen Handwerkers zu ersparen, wird der künstlerische Werkprozeß stark verklärt, Canova zum Schöpfer stilisiert und die Meißelarbeit, vor allem der letzte Eingriff des Meisters (die viel gerühmte „ultima mano“), vom „mechanischen“ Übertragungsprozeß des Gipsmodells in Marmor klar abgegrenzt:

Souvent on se borne à faire et à rendre un modèle, et ce modèle, on le fait traduire en marbre par un autre, au moyens des procédés pratiques et géométriques que tout le monde connaît. L'auteur de l'ouvrage peu expérimenté dans le travail de la matière, ose quelquefois à peine retoucher sa statue, et un marbre bien poli, si l'on veut, prend la place du modèle, et n'en est qu'une froide copie. M. Canova, au contraire, finit peu ses modèles. Il n'y cherche que ce qu'on appelle les masses, les proportions, le mouvement et l'intention générale: il réserve tout son savoir, tout son sentiment, toute sa verve pour le marbre. Aussi ce marbre, qui reçoit de lui son existence toute entière, si l'on peut dire, acquiert-il sous ses mains cette originalité, cette vie, cette grâce et cette empreinte des affections de son auteur, mérite que rien ne peut remplacer, mérite qui fait pardonner jusqu'aux défauts, parce que l'on aime à pardonner les fautes, quand c'est le sentiment qui les commet.<sup>28</sup>

Canova, der „Fidia italico“ wird also zum Pygmalion, dessen Figuren nicht etwa durch handwerkliches Geschick, sondern durch sentimentale Inbrunst zum Leben erweckt werden: eben ein würdiges Vorbild für Girodets gleichnamige Hommage an den Bildhauer, so wie sie der Sammler Giovanni Battista Sommariva bei dem Maler bestellt (1813–1819; Abb. 4).<sup>29</sup> Im Vergleich dazu fällt Fer-

*moniteur universel*, 363, 28. Dezember 1808, S. 1428–1430, hier S. 1428. Zur Aufnahme von Canova und seinem Werk in Frankreich, vgl. auch Christopher M. S. Johns: *Antonio Canova* [Anm. 3], S. 20–23.

<sup>27</sup> Vgl. dazu Anm. 5.

<sup>28</sup> Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy: Sur M. Canova [Anm. 26], S. 1429. Canova als Marmorbildhauer wird übrigens zum Gegenstand einer Gedichtsammlung von Melchior Missirini: *Sui marmi di Antonio Canova versi*, Venezia 1817. Zur kritischen Rezeption Canovas in Frankreich, siehe Fernando Mazzocca: Canova e la svolta romantica (1992), in: Ders.: *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza 2002, S. 89–90.

<sup>29</sup> Siehe dazu Fernando Mazzocca: Giovanni Battista Sommariva o il borghese mecenate, in: Ders.: *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Vicenza 2002, S. 591–592. Übrigens ist der Sammler Sommariva, dem sowohl Canovas *Maddalena*, als



nows Darstellung von Canovas Werkstattbetrieb in der zwei Jahre zuvor verfaßten Monographie sehr viel sachlicher aus. Statt als einfühlsamer Virtuose präsentiert sich der Künstler als Kunstunternehmer und Koordinator eines florierenden Werkstattbetriebes mit zahlreichen Mitarbeitern, ähnlich wie auf Francesco Chiarottinis bildlicher Darstellung seines Ateliers (in der vom Meister übrigens keine Spur ist, vgl. Abb. 5).<sup>30</sup> Fernow schreibt:



Abb. 4

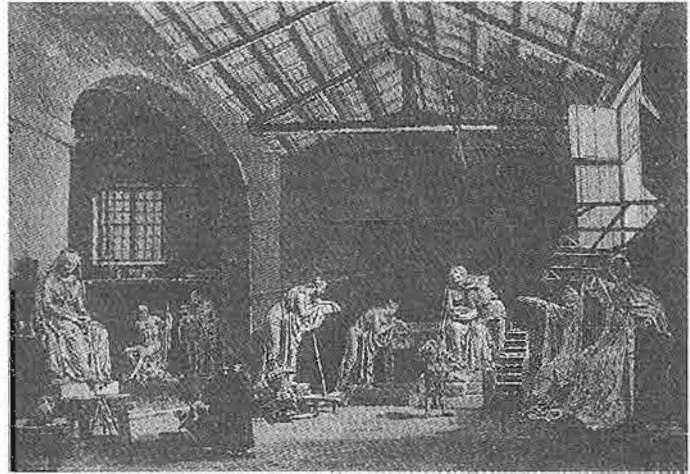


Abb. 5

*Canova's* bisherige größere Arbeiten hatten ihn genöthigt seine Werkstat zu vergrößern, und mehrere Arbeiter und Gehülfen anzunehmen; er konnte also nun auch in kürzerer Zeit mehrere Werke liefern. Er selbst verfertigt seitdem blos die Modelle seiner Erfindungen, zuerst klein in Wachs um seine Idee auszudrücken und zu berichtigen, dann in Thon von derselben Größe die das Werk haben sol; das Übertragen des in Gips abgeformten Modelles auf den Marmor, sowie das Aushauen des Bildes aus dem Groben, überläßt er geschickten Arbeitern bis auf den Punkt, wo er selbst wieder die letzte vollendende Hand anlegt.<sup>31</sup>

auch Girodets *Pygmalion und Galatea* gehört, neben Quatremère de Quincy und Ennio Quirino Visconti einer der wichtigen Garanten für die kritische ‚Rehabilitation‘ Canovas in Frankreich und seinen Erfolg im Salon.

<sup>30</sup> Siehe dazu Rudolf Wittkower: *Sculpture. Processes and principles*, London 1977 (zitiert nach der italienischen Ausgabe: Turin 1993, S. 269–275) und vor allem Hugh Honour: *Dal bozzetto all'„ultima mano“*, in: *Canova*, hg. von Androsov u. a. [Anm. 8], S. 21–29.

<sup>31</sup> Fernow: *Über den Bildhauer Canova* [Anm. 2], S. 102–103.

### 5. Fernows Blick auf das Christinendenkmal und das Problem der räumlichen Umgebung im Kontext des Kunstraubs

Im Gegensatz zu Madame de Staël und Quatremère de Quincy, die den Sehansweisungen des Künstlers punktuell Folge leisten und Canovas Werke in ihrer stark auf Wirkung bedachten Inszenierung wahrnehmen, ist der Kunstrichter Fernow um eine rigoros werkimmanente Interpretation seiner Arbeiten bemüht. Allein die Bildidee zählt und deshalb sind Reproduktionen – insbesondere Kupferstiche und Gipsabgüsse – nicht nur Gedächtnisstützen, sondern kongeniale Medien seiner Kunstanschauung.<sup>32</sup> Die Absichten des Künstlers, der sehr viel Wert auf Materialität, räumlichen Kontext und Lichtregie seiner Werke legt, ignoriert er dabei und das wird in der eingehenden Besprechung des Wiener Christinendenkmals besonders deutlich (Abb. 6). Fernow kennt das Denkmal aufgrund einer kleinen Modellplastik, eines Reproduktionsstiches

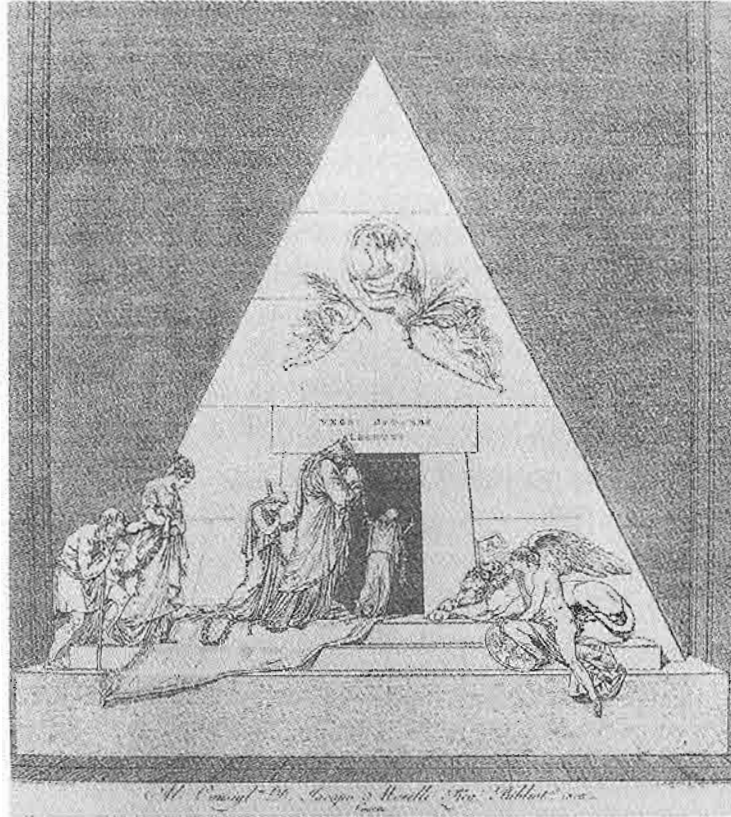


Abb. 6

und diverser Modelle in Originalgröße, die er im römischen Atelier des Künstlers gesehen hat. Dem gelehrten Canova-Exegeten Charles-Egide-Joseph van de Vivere (und selbstverständlich dem Künstler) reicht das allerdings nicht zu einer Beurteilung. In einem Aufsatz über das Grabmal behauptet van de Vivere, man könne sich kein Urteil über dieses bilden, ohne es an seinem Aufstellungsort – der Wiener Augustinerkirche – gesehen zu haben und darauf entgegnet Fernow:

<sup>32</sup> „Der Gips verwandelte das amouröse in ein geistiges, ja moralisches Erlebnis“, schreibt Jörg Traeger in einer Arbeit zu Goethes Gebrauch von Abgüssen. Die spröde, frei von Gebrauchsspuren sich anbietende Oberfläche des Gipses, wird – so Traeger – zum Inbegriff von Zeitlosigkeit und Ubiquität: „Das bedeutet, dass die Ästhetik des Gipsabgusses die Modi von Ort und Zeit des Kunstwerkes einer tiefgreifenden Veränderung unterzog.“ Jörg Traeger: *Zur Rolle der Gipsabgüsse in Goethes Italienischer Reise*, in: *Italiensehnsucht: Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, hg. von Hildegard Wiegel, München 2004, S. 53–54.



[...] wir vermuthen vielmehr, daß Hr. *van de Vivere* andere triftigere Gründe gehabt habe, sich nicht auf die Beurtheilung dieses Werkes einzulassen, da wir nicht glauben können, daß seine Kunstkennerchaft noch so neu und beschränkt sei, um nicht zu wissen, daß das Wesentliche eines Bildwerks, d. i. die Idee, Erfindung, Komposition, Anordnung und Stil des Ganzen, so wie der Charakter, Ausdruck und Stil des Einzelnen an dem Model eben so gut erkannt und beurtheilt werden kann, als an dem ausgeführten Werke; und daß es blos einige optische Wirkungen sind, um derentwillen bei großen, besonders bei hochaufgestellten, aus einem gewissen Standpunkte zu betrachtenden Werken das Örtliche in Betracht kommen kann. Ob Gedanke, Komposition und Stil eines Werks, ob Charakter und Ausdruck einer Figur gut oder schlecht sind, muß sich schon am fertigen Model, und an jedem Orte wo man das Bildwerk betrachten kann, beurtheilen lassen, da diese Dinge weder von der Beschaffenheit des Stoffes noch des Ortes abhängig sind. Auch ist dies Monument von der Art, daß es blos einer vortheilhaften Beleuchtung bedarf, um es an jedem Orte richtig zu sehen und zu beurtheilen, und wer des Künstlers Werkstat kennt, weiß wie gut in derselben die Vorrichtungen gemacht sind, um den Einfal des Lichtes von allen Seiten nach Gefallen zu leiten.<sup>33</sup>

Fernow meint also, daß man Kunstwerke an jedem beliebigen Ort unter günstigen Lichtverhältnissen beurteilen könne. Dem liegt die Überzeugung zugrunde, daß autonome Kunst sich nicht unbedingt im Dialog mit der räumlichen Umgebung entfalten müsse, sondern sich selbst genüge. Dies wird übrigens bestätigt durch die neu gewonnene Erkenntnis, daß Kunstwerke mobil sind, ihrem ursprünglichen Kontext entzogen und in einem neuen Sinnzusammenhang ausgestellt werden können – eben das, was im Laufe der zeitgenössischen Ereignisse in Rom und Paris geschieht. Dementsprechend fallen auch Fernows erste Reaktionen gegenüber den Säkularisierungen von Altargemälden aus, die im Rahmen der Kunstbeschlagnahmen des französischen Heeres nach Paris transportiert werden.<sup>34</sup> Im November 1797 bemerkt er dazu in Wielands *Neuem Teutschen Merkur*, es sei wünschenswert, daß man diese Bilder, „wie ehemals in oft dun-

<sup>33</sup> Fernow: *Über den Bildhauer Canova* [Anm. 2], S. 152–153. Ganz unrecht hat Fernow übrigens in diesem speziellen Fall nicht: eine rein werkimmanente Interpretation des Grabmals liegt nahe, weil der Künstler den Kern der Bildidee – eine Gruppe von trauernden Personen, die eine Urne in das Innere der Pyramide bringen – einem (vorerst) nicht zur Ausführung gekommenen Tizian-Denkmal für Venedig entnommen hat. Der Eindruck, daß die Erfindung unabhängig vom räumlichen Kontext des Aufstellungsortes entstanden sei, ist also nicht ganz von der Hand zu weisen. Siehe dazu auch Harald Tausch: *Entfernung der Antike* [Anm. 16], S. 241–242.

<sup>34</sup> Zur Haltung Fernows gegenüber dem Hauptstadtwechsel Rom-Paris, den er als unumgänglichen Schritt auf der „Stufenleiter der Kultur“ sieht, vgl. Harald Tausch: *Entfernung der Antike* [Anm. 16], S. 70–73 und Bénédicte Savoy: „Die Gallier in Rom“: deutsche Stellungnahmen zum französischen Kunstraub in Italien, 1796–1801, in: *Deutschlandbilder-Frankreichbilder, 1700–1850: Rezeption und Abgrenzung zweier Kulturen*, hg. von Thomas Höpel, Leipzig 2001, S. 153–171.

keln Kirchen, nicht bloß nothdürftig sehen, sondern auch bequem betrachten könne [...]“.<sup>35</sup>

Und im Falle der *Verklärung Christi* von Raphael, die aus ihrem ursprünglichen Kontext in der Kirche S. Pietro in Montorio entfernt wird und vor ihrem Abtransport im Museo Pio-Clementino ausgestellt wird, urteilt er:

Die Mönche des Klosters auf Montorio haben sich auch hier als ächte Mönche gezeigt und dieses herrliche Bild durch Spuren ihres geschmacklosen Unsinns geschändet. Man findet an mehreren Stellen Löcher von Nägeln darin, mit welchen sie die Teppiche zur Ausschmückung des an den Weihnachtsfesten vor dem Altar aufgeschlagenen Christkindleintheaters, *Presepio* genannt, auf dem Gemälde festgenagelt haben. Hoffentlich wird ihm in Frankreich ein besserer Platz und eine menschlichere Behandlung zu Theil werden.<sup>36</sup>

Trotz aller moralischen Bedenken gegenüber dem Kunstraub und dem darauf folgenden italienischen „Ausleerungsgeschäft“ durch Kommissare, Kunsthändler und Sammler sieht Fernow gerade in der Musealisierung eine Perspektive für das gebildete Publikum (und nicht zuletzt für die Kunstwerke).<sup>37</sup> Sein römischer Gefährte Johann Gottfried Seume drückt diese Haltung sehr treffend aus, indem er schreibt: „Die Schätze schlafen in Italien, und es ist vielleicht kein Unglück, daß sie etwas geweckt und zu wandern gezwungen worden sind.“<sup>38</sup> Gerade das prominente Beispiel der *Verklärung* zeigt, wie die von Quatremère de Quincy heftig kritisierte Entkontextualisierung von Kunstwerken zu einem Paradigmenwechsel nicht nur in der Kunstwahrnehmung, sondern auch in der Kunstgeschichtsschreibung führt. Trotz seiner letztendlich ungünstigen, weil schlecht beleuchteten Hängung in der Galerie des Musée Napoléon können die Besucher das Gemälde nunmehr im Kreise diverser anderer Werke des Künstlers (sowie seines Lehrers Perugino) sehen und gerade davon zeigt sich Friedrich Schlegel sehr beeindruckt (Abb. 7). Er schreibt in der Zeitschrift *Europa* (1803):

<sup>35</sup> Carl Ludwig Fernow: *Italisches Ausleerungsgeschäft* (Brief vom 23. November 1797), in: *Der Neue Teutsche Merkur*, 1798, 1, S. 129–144, hier S. 130–131.

<sup>36</sup> [Carl Ludwig Fernow]: *Rom. Rafaels Verklärung in der Gemähldegallerie des Vatikan* (Brief vom 16. April 1797), in: *Der Neue Teutsche Merkur*, 1797, 2, S. 173–176, hier S. 174–175.

<sup>37</sup> Siehe dazu auch die Ausführungen in Harald Tausch: *Entfernung der Antike* [Anm. 16], S. 70–73.

<sup>38</sup> Johann Gottfried Seume: *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802* [2. Aufl. 1805], in: *Werke in zwei Bänden*, Frankfurt am Main 1993, S. 155–540, hier S. 524. Siehe auch Ingrid Oesterle: *Der „neue Kunstkörper“ in Paris und der „Untergang Italiens“*. Goethe und seine deutschen Zeitgenossen bedenken die „große Veränderung“ für die Kunst um 1800 durch den „Kunstraub“, in: *Poesie als Auftrag – Festschrift für Alexander von Bormann*, hg. von Dagmar Ottmann, M. Symmank, unter Mitarbeit von C. Keutler, Würzburg 2001, S. 55–70.

Das große Bild ist rings umher von andern kleinern Bildern desselben Mahlers umgeben. Zur einen Seite eine sehr gepriesene heilige Familie aus seiner reifen Zeit; gegenüber eine Verklärung der Maria aus seiner ersten Jugend, da er noch ganz in Perugino's Manier arbeitete; oben zwei Kirchenbilder des Perugin; unten Porträte, Skizzen und kleinere Gemälde des Raphael, sowohl die, welche im vorigen Hefte unsern Lesern beschrieben worden sind, als auch einige andre. Die Madonna de Foligno hängt an der zunächst stehenden Wand, nach der andern Seite zu aber die Jardiniere. Es muß dies zu manchen Betrachtungen einladen, wenn man auf diese Weise die allmähliche Entwicklung eines großen Kunstgeistes von dem ersten noch unsichern Jugendversuche bis zum letzten ausgearbeitetsten Werk seines Lebens, so gleichsam mit einemmale überschauen kann.<sup>39</sup>

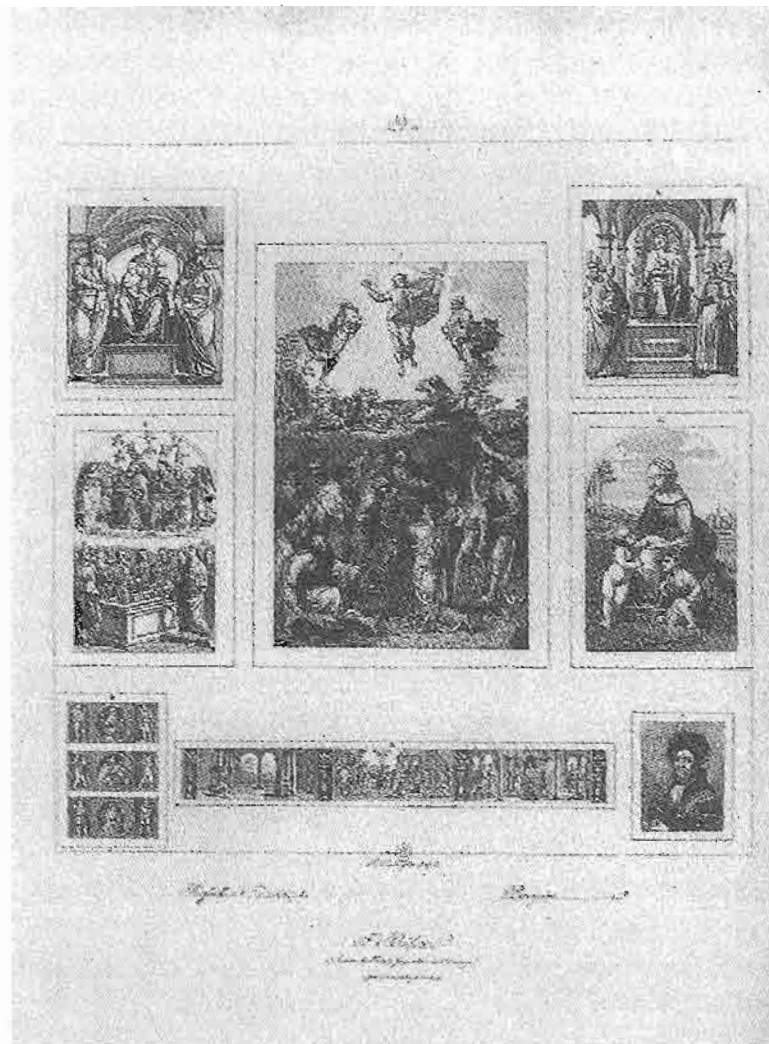


Abb. 7

Schlegel ist sicherlich einer der bekanntesten, aber nicht der einzige Besucher, für den die Erfahrung des Musée Napoléon zum ästhetischen Schlüsselerlebnis

<sup>39</sup> Friedrich Schlegel: Vom Raphael, in: *Europa. Eine Zeitschrift herausgegeben von Friedrich Schlegel*, Bd. 1 (1803), 2, S. 3–4. Siehe dazu Gaetgens: *Das Musée Napoléon* [Ann. 1], S. 349–353.

wird. Vivant-Denons Hängung ermöglicht vergleichendes Betrachten, das bekanntlich eine der wichtigsten Anregungen für die Kunstwissenschaft des 19. Jahrhunderts sein wird: Anstelle der topographischen Literatur, die von einzelnen Monumenten und lokalen Kontexten ausgeht und somit Zeitschichten beziehungsweise regionale Traditionen reflektiert, ermöglicht das Musée Napoléon nunmehr neben dem Vergleich verschiedener lokaler und nationaler Schulen, auch monographische und werkimmanente Analysen zu einzelnen Künstlerpersönlichkeiten.<sup>40</sup> Parallel zu dieser Entwicklung liefert gerade Fernow mit seiner Canova-Monographie eins der ersten Beispiele, wie man „die allmähliche Entwicklung eines großen Kunstgeistes von dem ersten noch unsichern Jugendversuche bis zum letzten ausgearbeitetsten Werk seines Lebens“ darstellen kann. So schreibt er über Canovas Atelier:

Man sieht dort immer neue Werke unter den Meißeln der Arbeiter hervorgehen, andere bereits vollendet, andere der Beendigung nahe, und auch von den bereits versendeten findet man noch die Gipse aufgestellt, so daß man so ziemlich Canova's ganze Kunst von ihrem Entstehen bis jetzt in seinen Studiensälen beisammen sieht, welches den Besuch derselben noch interessanter und lehrreicher macht.<sup>41</sup>

Der Atelierbesuch ist eben nicht nur interessant (oder amüsant), sondern auch eine „lehrreiche“ Erfahrung, ohne die Fernows Künstlermonographie undenkbar wäre. Canovas Werkstatt ist längst zur Pilgerstätte geworden und dient vorrangig der (kommerziellen) Selbstinszenierung des Meisters<sup>42</sup>; andererseits bietet sie als privates Museum die einzigartige Gelegenheit zur kritischen Retrospektive auf den Werdegang eines zeitgenössischen Künstlers und genau das ist der Ausgangspunkt für Fernows Betrachtungen<sup>43</sup> (ähnliche Bedingungen gelten übrigens für Carstens, zu dessen Werk er sich im Anschluß an die römische Aus-

<sup>40</sup> Dem entspricht übrigens auch in der Druckgraphik eine zunehmend umfassende Darstellung seines Œuvres: es sei hier nur an die insgesamt 475 Stiche in acht Bänden erinnert, die man Raphaels Arbeiten in Charles-Paul Landons *Vies et Oeuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles* (25 Bde., Paris 1803–1817) widmet. Vgl. dazu *Bilderlust und Lese Früchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, hg. von Katharina Krause u. a., Leipzig 2005, S. 84.

<sup>41</sup> Fernow: *Über den Bildhauer Canova* [Anm. 2], S. 17–18.

<sup>42</sup> Der römische Schriftsteller und Canova-Verehrer Giovanni Gherardo De' Rossi nimmt dieses gesellschaftliche Ritual des Atelierbesuchs bei Canova übrigens sehr treffend aufs Korn in seinem anonymen Brief [Giovanni Gherardo De' Rossi]: *Lettera di un amatore delle arti sopra una statua rappresentante Perseo scolpita in marmo di Carrara da Antonio Canova all'amico G.[iovanni] R.[osini]*, in: *Biblioteca Canoviana ossia Raccolta delle migliori prose, e de' più scelti componimenti poetici sulla vita, sulle opere ed in morte di Antonio Canova*, Venezia 1823, I, S. 129–140.

<sup>43</sup> Zu Canovas Atelier als privatem Museum siehe Massimo Ferretti: *La forma del museo*, in: *Capire l'Italia – I Musei*, hg. von Andrea Emiliani, Mailand 1980, S. 65, und Ranieri Varese: *Canova e l'idea di museo*, in: *Canova direttore di musei*, hg. von Manlio Pastore Stocchi, Bassano 2004, S. 103–125, hier insbesondere S. 119–122.

stellung sowie im Zuge des Weimarer Ankaufs von dessen künstlerischem Nachlaß äußert).<sup>44</sup>

### 6. Das gescheiterte Vorhaben einer italienischen Übersetzung von Fernows Monographie (1817)

Canovas Werk erlebt, wie die anfangs zitierten Studien belegen, im Kontext des Kunstraubs eine unglaubliche Aufwertung als lebender Klassiker: die Person des Künstlers wird zur politisch-moralischen Identifikationsfigur des Kirchenstaates und des zeitgenössischen Italiens.<sup>45</sup> Dementsprechend vehement fallen auch die Reaktionen auf Fernows Kritik aus.<sup>46</sup> Der Maler Giuseppe Bossi, ein Freund des Bildhauers und Präsident der Mailänder Akademie, beschwert sich in einem Brief an Canova über jene „lega settentrionale“, die es wage, seine Vorrangstellung in Frage zu stellen:

Lascia gracchiare i corvi e grugnire i porci. Ci vuol altro che temi gotici per far sentire tutto il mondo, che sente in modo diverso da quello con cui senti finora delle opere tue. [...] So da gran tempo che esiste una lega settentrionale, che con vuote chiacchiere vorrebbe strappar all'Italia l'alloro, che, sebbene alquanto sfondato, mantiene ancora sulla sua testa indispettita più che umiliata dalle sventure. Ma i tuoi marmi e la gloria che ti hanno acquistata dureranno finché durerà la ragione e il buon senso negli uomini, mentre le chiacchiere di queste *Linci-talpe* per usurparmi una parola d'Alfieri adoprata in caso consimile, non sono che una momentanea oscillazione dell'aria, che nemmeno basta per scuoter la polvere delle tue statue.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Vgl. dazu den Brief Fernows an Carl August Böttiger (Weimar, 10. Februar 1805): „Die *Carstenschen* Zeichnungen hat der Herzog gekauft, und sie sind bestimmt, den neuen Zimmern der Bibliothek zum Schmucke zu dienen, wo sie, als an einem öffentlichen Orte von jedem Kunstliebhaber und Künstler gesehen werden können. Es sind etwa dreißig große und kleine. Ich habe sie wohlfeil weggegeben, aber theils, daß sie ungetrennt an einem sicheren Orte aufbewahrt werden, theils daß ich auf diese Weise noch oft den Anblick derselben haben kann, theils auch meine gegenwärtigen Bedürfnisse haben mich dazu bewogen, sonst hätte ich, wenn ich bloß auf baaren Vortheil hätte Rücksicht nehmen wollen, Gelegenheit gehabt, sie vereinzelt und theurer zu verkaufen, aber auf diese Weise wäre mit der Zerstreung auch *Carstens* Andenken verloren gegangen, und das wollte ich nicht.“ Johanna Schopenhauer: *Carl Ludwig Fernow's Leben*, Tübingen 1810, S. 334.

<sup>45</sup> Vgl. dazu die Anmerkungen 3 und 4.

<sup>46</sup> Hinweise auf die italienische Rezeption von Fernows Arbeit gibt Harald Tausch: *Entfernung der Antike* [Anm. 16], S. 194–196, sowie jüngst Martin Dönike: *Pathos, Ausdruck und Bewegung: Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806*, Berlin 2005, S. 367–370.

<sup>47</sup> Brief von Giuseppe Bossi an Antonio Canova (Mailand, 29. Oktober 1806), zitiert in Giuseppe Bossi: *Scritti sulle arti* [Anm. 5], Bd. II, S. 625. Bossi bezieht sich hier auf eine Textstelle von Vittorio Alfieri: *Satire*, IX: *I viaggi*, vv. 217–219. Dort heißt es in kritischer Anspielung auf Rousseau: „Da Ginevra indi avvien ch'in fretta io salpe, / Né visitar quel Mago abbia vaghezza, / Che trasformato ha i Galli in Linci-talpe“.

Der Verdacht, daß der eiferstüchtige Thorvaldsen hinter der Verschwörung stecke, scheint übrigens weitgehend verbreitet zu sein. Im Februar 1817 erkundigt sich Leopoldo Cicognara bei dem Bildhauer und fragt: „Cosa dite voi del catalogo che stamparono nel 1806 a Zurigo?“<sup>48</sup> Zuerst scheint Cicognara keine Antwort auf seine Anfrage zu erhalten. Deshalb wendet er sich in seinem zweiten Versuch an Giambattista Sartori, den Halbbruder des Künstlers, allerdings mit der Prämisse, daß man Kritiken – auch wenn es sich, wie im Falle Fernows, um „curiose e insidiose censure“ handelt – nicht unbedingt ignorieren sollte.<sup>49</sup> Einen Monat später antwortet der Künstler höchstpersönlich auf die Anfrage Cicognaras. Er schreibt:

Di quell'opera di Fernow io sono benissimo informato: chè l'Abate me ne tradusse dal tedesco alcuni articoli, ma non volle andar più oltre, perché mi parve cosa da non meritar quella fatica. Nel tempo appunto che si pubblicava, io venni pregato da qualche letterato, anche tedesco, di permettere che gli fosse risposto: al che non volli acconsentire, bramando piuttosto rispondere col far meglio, se posso. Fatto sta, che par cosa assai singolare che dopo quell'epoca mi diluviarono commissioni da tutte le parti; e il vero è che ne ho eseguito un numero considerabile, come voi potrete rilevarlo dal catalogo che si stampa, e che vi manderò subito.<sup>50</sup>

Um wen es sich bei jenem unbekanntem deutschen Schriftsteller handelt, ist leider unklar; auch die an Canova gerichtete Korrespondenz deutschsprachiger Gelehrter liefert keinen näheren Aufschluß. Vermutlich handelt es sich um August von Kotzebue, der Canova während seines Romaufenthaltes kennenlernt und ihm – in polemischer Abgrenzung zu den Canova-Kritikern Fernow und Schlegel – wärmste Lobeshymnen in seinen *Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel* (1805) widmet.<sup>51</sup> Persönliche Motive sind in diesem Fall übrigens nicht ganz auszuschließen: Hinter Kotzebues Canova-Engagement

<sup>48</sup> Brief von Leopoldo Cicognara an Antonio Canova (Venedig, 15. Februar 1817), in: Antonio Canova: *Epistolario (1816–17)*, hg. von Hugh Honour, Paolo Mariuz, Roma 2003, II, S. 687. Bemerkenswert ist, daß er Fernows Buch als „catalogo“, oder besser als Ergebnis einer nach wissenschaftlichen Kriterien durchgeführten Klassifizierung ansieht.

<sup>49</sup> Brief von Leopoldo Cicognara an Giambattista Sartori (Venedig, 18. März o.J. [1817]), in Antonio Canova: *Epistolario (1816–17)*, [Anm. 48], Bd. II, S. 737–738. Übrigens scheint Cicognara Fernows Text – vor allem den Werkkatalog Canovas – durchaus zu nutzen, wie aus den Bemerkungen zur *Magdalena* hervorgeht. Fernow hatte irrtümlicherweise Honoré-Marie-Nicolas Duveyrier als Besitzer der Maddalena angegeben, was Cicognara zu näheren Erkundigungen über den Verbleib des Werks führt. Ebd., S. 739.

<sup>50</sup> Brief Canovas an Leopoldo Cicognara (Rom, 29. März 1817), zitiert in Canova: *Epistolario (1816–17)* [Anm. 48], Bd. II, S. 749–750.

<sup>51</sup> August von Kotzebue: *Erinnerungen von einer Reise aus Liefland nach Rom und Neapel*, Berlin 1805, II, S. 435–443. Daß Canova und Kotzebue sich in Rom begegnet sind, belegt eine Bemerkung in einem Schreiben Gottfried Schadows (Berlin, 6. April 1805), der seinem italienischen Kollegen Grüße von Kotzebue ausrichtet. Museo Civico di Bassano del Grappa: Carteggio Canoviano, IX.924/4886.



steckt, neben ästhetischer Vorliebe, das Geltungsbedürfnis eines Erfolgsautors, dessen Werke viel gelesen, aber von Seiten der ‚hohen‘ Literatur ebenso verschmäht werden.<sup>52</sup>

Besonders interessant an Cicognaras oben zitiertem Brief ist aber vor allem die Andeutung, daß gerade im Jahre 1817 – also kurz vor Erscheinen des dritten Bandes seiner mit Canova endenden *Storia della scultura* – eine italienische Übersetzung von Fernows Monographie erscheinen soll. Zwischen Band eins (1813) und drei (1818) stehen bekanntlich tiefgreifende politische Umwälzungen und Cicognara, dessen republikanische Vergangenheit allzu bekannt ist und der aus diesem Grunde keine besonders freundschaftlichen Beziehungen zu den österreichischen Machthabern in Lombardo-Venetien pflegt, würde durch das Erscheinen von Fernows Arbeit zunehmend in Bedrängnis geraten.<sup>53</sup>

Der Zeitpunkt ist zudem interessant, weil gerade ein Jahr zuvor Madame de Staël die auf klassische Muster beschränkte Gelehrsamkeit italienischer Dichter und Gelehrten beklagt, indem sie in der (pro-österreichischen) Zeitschrift *Biblioteca Italiana* auf den Nutzen der (literarischen) Übersetzungen aus dem Deutschen, Englischen und Französischen hinweist und somit den Stein des Anstoßes zum lang andauernden Romantikerstreit in Italien legt.<sup>54</sup> Vor diesem Hintergrund bedeutet die Veröffentlichung von Fernows Arbeit eine Schwächung nicht nur von Cicognaras (kultur)politischer Stellung als Akademiepräsident, sondern der im Romantikerstreit engagierten italienischen Klassizisten, für die Parini, Canova und Appiani nach wie vor die triftigsten Argumente darstellen.<sup>55</sup> Fernab

<sup>52</sup> Vgl. Peter Kaeding: *August von Kotzebue: Auch ein deutsches Dichterleben*, Berlin 1985, sowie Jörg F. Meyer: *Verehrt. Verdammt. Vergessen. August von Kotzebue; Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main u. a. 2005.

<sup>53</sup> Cicognaras Probleme mit der österreichischen Regierung sind verschiedener Natur: z. B. weigert sich die neue Regierung, den Adelstitel seiner Frau anzuerkennen, außerdem streicht man die ihm vorher zugebilligte finanzielle Unterstützung der kostspieligen *Storia della scultura* (1813–18). Vgl. dazu ausführlicher Fernando Mazzocca: *Arti e politica nel Veneto absburgico*, in: *Il Veneto e l’Austria – Vita e cultura artistica nelle città venete 1814–1866*, hg. von Sergio Marinelli, Giuseppe Mazzariol, Mailand 1989, S. 40–79, hier S. 55.

<sup>54</sup> Anne-Louise-Germaine De Staël-Holstein: *Sulla maniera e la utilità delle Traduzioni*, in: *Biblioteca Italiana*, I (1816), S. 9–18. Zum Romantikerstreit und dessen Rezeption in Deutschland vgl. den Beitrag von Olaf Müller im vorliegenden Band.

<sup>55</sup> Ugo Foscolo bringt dies sehr treffend zum Ausdruck, wenn er schreibt: „Credo che il Canova senza queste immaginazioni disprezzate oggi per moda tedesca in Italia, sarebbe riescito mezzano artefice. La sua Psiche, l’Ebe e le sue Grazie si starebbero tuttavia incarcerate nelle rupi del Carrarese. Bensì i poeti che le idearono gli hanno prestato – e Fidia confessavalo – ingegno, occhio e scalpello da farle balzar da’ macigni per lasciare incorruttibili immagini di giovinezza e di beltà fra’ mortali.“ Ugo Foscolo: *Saggio d’un gazzettino del bel mondo: Appendice al gazzettino N. 1 – I. Il gazzettino contro la metafisica e la lettera della poesia moderna*, in: *Scritti didimeï*, hg. von Giorgio Luti, Firenze 1991, S. 229–241, hier S. 230.

von Fernows Intentionen gewinnt die Monographie also zunehmend an politischer Relevanz und gerade zu Beginn der Restauration (nachdem Canovas diplomatisches Engagement entscheidend für die Rückführung entführter Kunstwerke aus Frankreich geworden war<sup>56</sup>) scheint eine Veröffentlichung von Fernows Monographie vor allem politisch inopportun.<sup>57</sup> Was letztendlich aus dieser Übersetzung wird, geht aus einer Mitteilung der englischen Zeitschrift *New Monthly Magazine* hervor:

The German language is coming into vogue in the Italian dominions of Austria, chiefly through the wise regulations of the government. The Italians begin to perceive that the flourishing period of their literature is past, while that of Germany is still in its prime. A collection of German novels is now publishing in Italian at Venice. On the other hand, the translation of Fernow's acute criticism on Canova and his works, which was ready for publication, has been suppressed by the intrigues of presumed friends of the artist.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> Vgl. dazu Carlo Pietrangeli: Un ambasciatore d'eccezione, in: *Canova*, hg. von Pavanello, Romanelli [Anm. 7], S. 15–21.

<sup>57</sup> Barbara Steindl verdanke ich den Hinweis auf Cicognaras Haushaltsbuch (Venedig, Biblioteca del Museo Civico Correr), welches im Jahre 1817 eine Ausgabe von 210 Lire venete verzeichnet und zwar zum Zweck der „(s)oppressione stampa Fernow contro Canova“ (Blatt 33). Cicognara hat also aktiv durch Bestechung dazu beigetragen, dass die Monographie nicht auf dem italienischen Buchmarkt erscheinen konnte.

<sup>58</sup> In: *The New Monthly magazine*, 1. Juni 1818, S. 441–442. Den Hinweis auf diese äußerst interessante Quelle entnimmt man den Bemerkungen der Herausgeber von Canova: *Epistolario (1816–17)* [Anm. 48], Bd. 2, S. 737. Giuseppe Pavanello verdanke ich den Hinweis auf ein (leider nicht einsehbares) Manuskript mit einer zeitgenössischen Übersetzung von Fernows Arbeit über Canova: Es ist anzunehmen, daß dieses Manuskript eine Abschrift der Textgrundlage zur geplanten Übersetzung ist.



*Abbildungsnachweise:*

Abb. 1 Giovanni Tognoli (Zeichnung) und Domenico Marchetti (Stich) nach Antonio Canova: Perseus (1797–1801). Vatikanische Museen. Quelle: *Canova e l'incisione*, hg. von Grazia Pezzini Bernini, Fabio Fiorani, Bassano del Grappa 1993, S. 136.

Abb. 2: Giovanni Tognoli (Zeichnung) und Angelo Bertini (Stich) nach Antonio Canova: *Kreugas* (1795–1801). Vatikanische Museen. Quelle: *Canova e l'incisione*, hg. von Grazia Pezzini Bernini, Fabio Fiorani, Bassano del Grappa 1993, S. 139.

Abb. 3: Giovanni Tognoli (Zeichnung) und Pietro Fontana (Stich) nach Antonio Canova: Damoxenos (1795–1806). Vatikanische Museen. Quelle: *Canova e l'incisione*, hg. von Grazia Pezzini Bernini, Fabio Fiorani, Bassano del Grappa 1993, S. 142.

Abb. 4 : Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Pygmalion und Galatea* (1813–1819). Paris, Louvre.

Abb. 5: Francesco Chiarottini: *Canovas Atelier im Jahre 1786*. Udine, Museo Civico. Quelle: *Canova*, hg. von Sergej Androsow, Mario Guderzo, Giuseppe Ravanello, Milano 2003, S. 355.

Abb. 6: Jacob Merz nach Antonio Canova: *Grabmal für Maria Christina von Österreich* (1798–1805). Wien, Augustinerkirche. Quelle: *Canova e l'incisione*, hg. von Grazia Pezzini Bernini, Fabio Fiorani, Bassano del Grappa 1993, S. 149.

Abb. 7: Maria Cosway: Wandabschnitt mit Raphaels *Verklärung Christi* in der „Grande Galerie“ des Musée Napoléon, 1803. Paris, Bibliothèque Nationale. Quelle: Thomas W. Gaehtgens: *Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte*, in: *Johann Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, hg. von Antje Middeldorf Kosegarten, Göttingen 1997, S. 368.