



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

Italien (Canova)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82187](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-82187)



Abb. 21 Apotheose Homers von Jean Dominique Ingres — Paris, Louvre (Zu Seite 45)

besonders die übrigen Romanen zur Geltung. — Derartige Versammlungen von Geisteshelden verschiedener Zeiten und verschiedener Völker sollten ihrer gar viele im Laufe des 19. Jahrhunderts, teils gemalt, teils in Stein gehauen, auf die Apotheose Homers von Ingres folgen. War es nun einst selbst einem so schaffensgewaltigen Künstler wie Rubens, bei dem die künstlerische Sinnlichkeit die auch vorhandene gelehrte Reflexion weit überwog, nicht geglückt, allegorische und geschichtliche Persönlichkeiten zu einer wahrhaft lebensvollen künstlerischen Einheit zu verbinden, wie hätte es den von des Gedankens Blässe angekränkelten Malern des 19. Jahrhunderts gelingen sollen! — So eintönig sich Ingres bei jener Heldenversammlung, ebenso interessant erwies er sich in seinen einzelnen Bildnissen. Sein Nachlaß enthält 1500 Blätter, die ihn als einen hervorragenden Zeichner kennen lehren³³⁾. Ist auch sein Strich nichts weniger als flott und großzügig, so doch sicher, bestimmt und von wunderbarer Ausdrucksfähigkeit. Schlicht, wie die darzustellenden Menschen waren, gab er sie wieder und gab er sich selbst in ihrer Wiedergabe. Auf dem Gebiete des Porträts, gleichviel ob des gezeichneten oder des gemalten, erreichte er eine unbestreitbare Höhe (Abb. 22). Das Louvrebildnis, das M. Bertin, den Gründer des Journal des Débats, darstellt und das vielfach abgebildet wurde, wird als Typus des Selbmademan, wie auch ob der augenblicklichen Erfassung individuellen Lebens stets seine Geltung behaupten.

3. Bildnerie

Italien

An die Spitze des Abschnittes von der Malerei und den zeichnenden Künsten mußte ein Deutscher gestellt werden, weil sich auf diesem Gebiete der Bruch mit der Vergangenheit in Deutschland am entschiedensten vollzogen und das Neue am

kräftigsten geltend gemacht hat. Anders verhält es sich mit der Bildnerei. Auf die Malerei konnte die Antike nur mittelbar durch allgemeine Anregungen, höchstens durch Reliefs, geschnittene Steine, Münzen u. dgl., auf die Plastik konnte sie unmittelbar durch vorbildliche Bildwerke einwirken. Derartige Vorbilder aber waren damals fast ausschließlich in Italien zu finden. Unter solchen Vorbildern konnte nur der Italiener aufwachsen. Dazu kam die ausgesprochene natürliche Formveranlagung des Italieners. So entstand der Welt der erste klassizistische Bildhauer in *Antonio Canova*, der zu den wenigen italienischen Künstlern des 19. Jahrhunderts gehört, die allgemeinen Weltruf erlangt haben. Canova wurde 1757 in Possagno geboren und ist 1822 zu Venedig gestorben³⁴). Seine Bildung aber hat er in Rom erhalten, wo er sich als erster seiner Zeit nicht Bernini, sondern die Antike zum



Abb. 22 Selbstbildnis von Jean Dominique Ingres

Leitstern erwählte. Aus der Rokokozeit hervorgegangen und selbst von Rokokogeist erfüllt, hat er sein Leben lang nach der Antike gelehrt und gedürstet. Aber es ist ihm nicht gelungen, sich ihr ganz hinzugeben, vielmehr schwankte er stets zwischen der Antike und dem Rokoko hin und her. Seine Zeitgenossen sahen nur das Klassizistische in seiner Kunst, weil dieses ihnen als etwas Neues entgegentrat. Spätere haben auch die Rokokoelemente in seinem Schaffen entdeckt. Diese wiegen sogar, absolut genommen, vielleicht schwerer und bilden in unseren Augen jedenfalls das erfreulichere Teil seiner Begabung; seine kunstgeschichtliche Bedeutung liegt aber gerade in der klassizistischen Neuerung, die er herbeiführen sollte.

Der plastischen Kunst höchste und letzte Aufgabe ist es, die Form, im besonderen die menschliche Form, nachzubilden, ihren natürlichen plastischen Inhalt mit voller Betonung der drei Ausdehnungen des Raumes herauszuarbeiten. So haben es die alten Griechen gehalten, so die Donatello und Michelangelo, so können wir es auch in der modernen Kunst wieder beobachten, gleichviel ob wir unsere Blicke aufs Ausland oder auf Deutschland richten, ob auf Hildebrand, der vor allem durch die Beherrschung der Form hervorragte, oder auf den ihm sonst so ungleichartigen gewaltigen Phantasiemaler Max Klinger. Nur die Absichten der Barock- und Rokokobildhauer waren auf andere Ziele gerichtet. Bernini, der Schöpfer jener weltberühmten heiligen Theresa (Lübke-Lemrau, Bd. IV, Abb. 194 und Kunstbeilage), hatte eine wild maleurische Auffassung in die Plastik eingeführt. Volle Freifiguren pflegte er so zur Gruppe zusammenzuballen, daß sie wie ein Bild wirken. Die Art, wie er seine Gestalten freischwebend an Kirchenwänden anbrachte, die verschiedenartigen und verschiedenfarbigen Materialien, die er dazu verwandte, die hastigen Bewegungen, die seine Gestalten vollführen, die wehenden Tücher und die flatternden Gewandzipfel, die sie umgeben, tragen das Übrige dazu bei, Berninis Skulpturen einen überaus bildmäßigen Anstrich zu verleihen. Seine Art und Kunst aber blieb maßgebend für die Plastik aller Länder bis auf Canovas Zeiten herab. Da ist es nun dessen unbestreitbares Verdienst, hier Wandel geschaffen, der Bildnerei wieder Ruhe und Besonnenheit verliehen, sie überhaupt auf ihre ureigentliche Aufgabe zurückgeführt zu haben.



Abb. 23. Hebe von Antonio Canova
Berlin, Museum (Nach Photographie
der Photograph. Gesellsch., Berlin)

Bernini komponierte plastische Bilder, Canova meißelte wieder plastische Figuren. In diesem Sinne erhebt sich die ganze nachmalige Plastik auf seinen Schultern. Ein Italiener war der Verführer gewesen, der Erretter sollte und konnte auch nur ein Italiener sein, der unter antiken Statuen aufgewachsen war und sich von ihrer Schönheit vollgesogen hatte. Die Bewunderung und die Nachahmung der Antike hatte ihn zu seiner Erretterrolle befähigt. Der Plastik hat also der Klassizismus unzweifelhaft zum Segen gereicht. Canova stand aber auch der Antike ganz anders gegenüber als Carstens, der die entscheidenden Jugendeindrücke vor Abgüssen erhalten hatte und daher nur die Komposition, die Linie und die Form nachzuempfinden vermochte. Canova dagegen konnte die herrlichen Meisterwerke des klassischen Altertums mit all dem Duft, den nur das Original ausströmt, in sich aufnehmen. Es ist bezeichnend, daß, als er 1815 in London ein Gutachten über die Parthenonfiguren abzugeben hatte, er gerade die gute Behandlung des Fleisches hervorhob. So ist auch an seiner eigenen Kunst die Marmorbehandlung hohen Lobes würdig, mag er sie auch bisweilen ins Weichliche übertrieben haben. Dementsprechend gelang ihm besonders das Liebliche und Zarte in der Wiedergabe edler Jünglings- und Jungfrauengestalten, die er nach dem Vorbild der sinnlich sentimental Venus von Medici bildete. So gab er verhältnismäßig sein Bestes in der „Hebe“ (Abb. 23) oder in den weltberühmt gewordenen „Drei Grazien“ (Abb. 24). Hier stellt er in gleich herrlicher Vorder-, Seiten- und Rückenansicht alle Reize des unbedeckten weiblichen Körpers zur Schau und vermag überdies die drei Akte zu einer fest geschlossenen und dabei dennoch in den

Linien und Maßen flüssigen Einheit zusammenzufassen. Heroischen Aufgaben gegenüber versagte dagegen seine Kraft, und er verfiel dann leicht ins Pathetische und in eine rein äußerliche Auffassung des Helden als Muskelmannes. Bezeichnend in dieser Beziehung ist die Kritik, die Napoleon über sein von Canova geschaffenes Bildnis fällt: „Glaubt denn dieser Mann, daß ich mit meinen Fäusten siege?! —“ Vollends ins Theatralische verfiel der Künstler bei Aufgaben wie den beiden Fechtern und dem Perseus in der Sammlung des Vatikan oder der Theseusgruppe im Hofmuseum zu Wien (Abb. 25).

Es kennzeichnet Canova und seine Zeit, daß ihm der Klassizismus sogar ins Porträtieren hineinspielte und er so Napoleons Bildniskopf einer antiken Idealstatue aufsetzte. Napoleon ließ sie im Louvre verbergen, aber Wellington führte sie später nach London. Eine Bronzereplik davon steht im Hofe der Brera zu Mailand. Die Kaiserin Marie Louise stellte Canova als Konkordia dar, wobei er wiederum nur den Kopf nach dem Leben meißelte, und Napoleons Schwester, die schöne

Paolina, gar im „Kostüm der Mediceischen Venus“ auf einem Ruhebett ausgestreckt liegend, wovon die Zeitgenossen so begeistert waren, daß die Statue bei Tag und Nacht ausgestellt und durch Schranken vor dem Ansturm des Publikums geschützt werden mußte (Rom, Villa Borghese. Abb. 27). Und sie ist schön, fürwahr, diese Paolina, in ihrer Mischung von Naturalismus und Stilisierung, von kühler, edler Antike und prickelnder Rokokopikanterie, in ihrem Reichtum von gleichwertiger Vorder- und Rückenansicht, in der vortrefflich zusammenschließenden Silhouette, im Fluß des Gewandes und in der strahlenden Pracht der enthüllten Glieder. Und dennoch, welcher Abstand trennt eine solche echt klassizistisch reflektierte Schöpfung von den bei aller Koketterie naïv lebenslustigen Gebilden des eigentlichen Rokoko oder gar von der Einfachheit, Hoheit und vollendeten Schönheit der Antike! Welche Geziertheit in der Haltung beider Hände, welch merkwürdiges Mißverhältnis zwischen den schlanken Armen, den noch schwächeren Beinen und dem kleinen Kopf auf der einen und der kräftigen Entfaltung der Brustpartie auf der anderen Seite, endlich welch übertriebene Drehung in der Hüfte; von dem Mangel an stofflicher Wahrheit in Kissen und Ruhebett ganz zu schweigen! — Diese Statue der Paolina Bonaparte ladet zu einem Vergleich mit dem Bilde der Mme. Récamier von David ein. Beide charakterisieren vortrefflich die ganze Zeit. Beide Male war ungefähr das gleiche Problem, nur dort in Stein, hier in Farben zu bewältigen: eine ruhend hingestreckte, leicht verhüllte Frauengestalt darzustellen.

In Canovas Schaffen nehmen die Grabdenkmäler eine besondere Stellung ein: am Grabmal der Erzherzogin Maria Christiana in der Augustinerkirche zu Wien (Abb. 26) bewundern wir die Figur der trauernden Tugend und zwei Mädchen gestalten, von denen ihr die eine vorausgeht, die andere folgt — alle drei in langschleppenden Gewändern, mit Aschurnen in den Händen, über die Blumenwinde tief herabhängend, — wie sie mit gesenkten Häuptern ins tiefe Dunkel des Grabgewölbes hineinschreiten. Von großer Wirkung ist der Gegensatz aller knospenden und voll erblühten weiblichen Anmut, die sich in vielen geschwungenen, gleichsam fließenden Linien vor uns auftut, zu den starren, einander im rechten Winkel schneidenden Geraden des Grabes mit der monumentalen Inschrift; schaurig das tiefe Dunkel des Gewölbes, wie der geöffnete Rachen eines



Abb. 24 Die drei Grazien von Antonio Canova-Rom

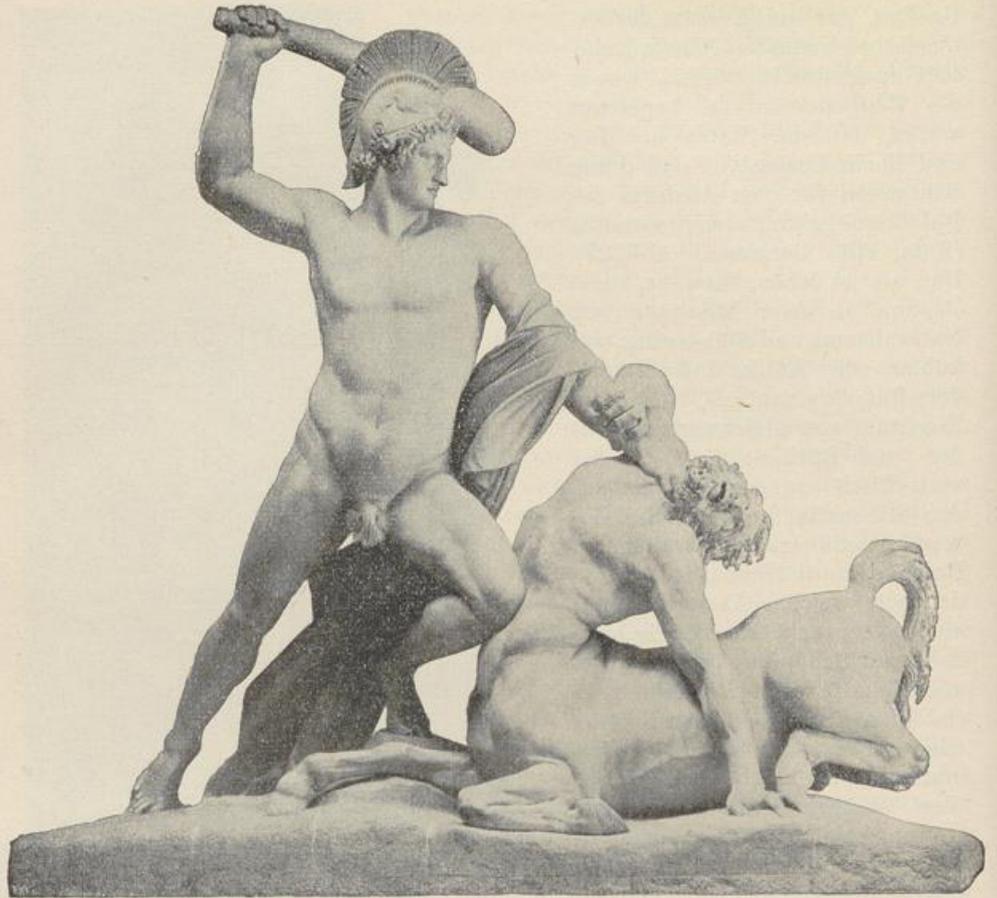


Abb. 25 Theseus von Antonio Canova — Wien, Museum (Zu Seite 48)

alles verschlingenden Ungeheuers; schön im einzelnen die Umrißlinie des zum Schreiten erhobenen linken Beines der vorangehenden Gestalt; von einwandfreier Vollendung überhaupt das Ganze — im kleinen Format unserer Abbildung. Aber im großen Maßstab macht sich z. B. in der Profilfigur der Erwachsenen und besonders in den scharf gebrochenen Gewandpartien unterhalb ihres linken Armes die Kleinlichkeit des Epigonen störend bemerkbar, der unerreichbaren Vorbildern nachstrebt. — Bedeutend war Antonio Canovas Einfluß auf die Zeitgenossen, wenige Bildhauer seiner Epoche blieben davon unberührt. Ganz besonders beherrschte seine Richtung die Bildnerei seines Heimatlandes Italien³⁵⁾.

Dänemark

Canova hatte nur mit einem Fuß das Neuland des Klassizismus betreten, mit dem anderen war er im Rokoko stecken geblieben. Den weiteren Schritt zu tun, sich ganz und gar, fest und sicher auf den Boden der neuen Kunst emporzuschwingen, blieb einem Manne germanischer Abkunft vorbehalten. Canova selbst beugte sich im Jahre 1803 mit den anerkennenden Worten „un stilo nuovo e grandioso“ vor dem „Jason“, dem ersten bedeutenden Werk *Bertel Thorwaldsens*, in dem er,