BODE-MUSEUM

Canova und der Tanz

21. Oktober 2016 bis 22. Januar 2017

Als Antonio Canova 1802 nach Paris kam, um »Napoleon als Mars« zu porträtieren – ein monumentaler Marmorakt, der den Kriegsgott als siegreichen Friedensstifter zeigt –, genoss der in Possagno geborene Canova (1757–1822) bereits den Ruf, einer der größten neoklassizistischen Bildhauer seiner Zeit zu sein. Er hatte für einflussreiche Politiker und den Papst gearbeitet und Tizians Grabmal für die Frari-Basilika in Venedig entworfen (das allerdings nie errichtet, aber von Canova in seinem Monument für die Erzherzogin Maria Christina von Österreich in der Wiener Augustinerkirche verarbeitet wurde). Den 1790 vollendeten »Perseus« nach dem »Apoll von Belvedere« erwarb Papst Pius VII., nachdem Napoleon das antike Vorbild aus dem Vatikan nach Paris verbracht hatte. Canovas Skulptur sollte dessen Stelle einnehmen. Als moderner Phidias wurde der Bildhauer gefeiert, der auch durch seine mythologischen Sujets in ganz Europa Bekanntheit erlangte.

Die 1796 entstandene »Hebe« wurde so berühmt, dass Canova sie in mehreren Exemplaren fertigte. Die erste Fassung wurde bereits 1825 für den preußischen König Friedrich Wilhelm III. erworben (sie befindet sich heute in der Alten Nationalgalerie). Die Göttin der Jugend und Mundschenkin der Götter hebt einen goldenen Kelch und eine Schale, um die Hüften ist nur locker ein feiner Stoff gebunden, der sich zart an ihre Beine schmiegt. Ähnlich konzipiert ist auch die »Tänzerin« (1809–12), die mit erhobenen Armen die Zimbeln spielt, den Kopf leicht auf die Schulter legt und auf der rechten Fußspitze balanciert. Die 1982 erworbene Skulptur wird erstmals gemeinsam mit der »Hebe« gezeigt, und was sich dort andeutet, wird bei der Tänzerin zu einem raffinierten Akkord von spielerisch gestaffelten Wellenbewegungen, deren Präzision der tief eingeschnittenen Falten und frei gearbeiteten Troddeln dem Marmor eine Leichtigkeit verleihen, die fast schon malerisch wirkt.

Antonio Canova, Tänzerin mit Zimbeln, 1809–12. Marmor, Höhe: 206 cm. Skulpturensammlung. © bpk/Skulpturensammlung SMB. Foto: Antje Vogt

Canovas lebenslangem Interesse am Tanz kann man sich aus verschiedenen Perspektiven nähern: Es verbinden sich darin das antiquarische Interesse des 18. Jahrhunderts an der Antike mit einer sinnlichen Vorstellung von idealisierter Schönheit, die man in der Kunst des Altertums sah und die über Studium und Nachschöpfung des ästhetischen Ideals in den bildenden Künsten hinaus auch das Erlebte prägen sollte. Die Aufführungen der Lady Hamilton (1765–1815), die mit ihren Tableaux vivants antiker Tragödien und Mythologien häufig die Gesellschaften des englischen Botschafters in Neapel erfreute, waren auch Canova vertraut, der während seiner Reisen 1780 und 1786 häufiger Gast des Hauses Hamilton war. Auch die Fresken von Herkulaneum und Pompeji, die sich nicht zuletzt durch Winckelmanns überschwängliches Lob einer besonderen Popularität erfreuten und in Druckgrafik und Malerei reproduziert wurden, konnte der Künstler dort studieren. In einem Brief an seinen Freund Quatremère de Quincy schrieb Canova 1806, welch fundamentale Bedeutung das Studium antiker Bildwerke für die Ausbildung seiner künstlerischen Fertigkeiten besäße, denn nach seiner Vorstellung wirkten in der griechischen Kunst die gleichen Regeln wie in der Natur, die jeder Bildhauer beherrschen sollte. Diese Grundvorstellung von Natürlichkeit und Schönheit in der griechischen Kunst als nicht allein ästhetisches, sondern auch moralisches Vorbild kann als prägendes Merkmal der klassizistischen Kunsttheorie gelten. So wird auch der Tanz als Verkörperung der Grazie in Canovas Werk oft als ein Topos der Suche des Künstlers nach dem klassischen Ideal gedeutet.

Antonio Canova, Tänzerin mit einem Tuch, nach rechts gewendet, 1799. Tempera auf Papier, 29 × 29 cm. Museo Canova, Possagno. © Museo Canova

Um 1799, als sich der Bildhauer kurzzeitig nach Possagno zurückzog, entstand eine Serie von Temperamalereien, die Canova laut seines Freundes und ersten Biografen Leopoldo Cicognara allein zum Studium und der eigenen Freude gestaltet habe. Nahezu schwebend tanzen die Frauen vor schwarzem Grund, finden sich mit erhobenen Kränzen und flatternden Tüchern zu Reigen in fast unhaltbaren Posen, umspielt von kleinen Amoretten, begleitet von arkadischen Musikantinnen oder eingebettet in mythologische Szenerien. Was Canova in den drei großen Tänzerinnen aus Marmor auf verschiedene Weise zu verwirklichen suchte, ist hier bereits entwickelt: ein Spiel aus Bewegung, Form und Schönheit der Komposition, das zu den lebendigsten Interpretationen der pompejanischen Fresken überhaupt gehört. Von Canova selbst wissen wir, dass er seine Figuren mit farbigen Tönungen überzog, um dem weißen Marmor den Anschein einer lebendigen Färbung zu verleihen. Sie gefielen nicht allen Kritikern, und spätere Restaurierungen haben die Tönungen entfernt; die Temperablätter aber könnten erahnen lassen, wie sich Canova die porzellanen Inkarnate der rosigen Wangen und geröteten Lippen vorgestellt haben mag.

Auch die Zeichnungen waren zu Lebzeiten Canovas nicht für den Blick der Öffentlichkeit bestimmt. Seine zahlreich erhaltenen Skizzen und Studien sind geprägt von einer bemerkenswerten Lebendigkeit und Spontaneität, die man selten mit dem Meister der perfektionierten Oberflächen verbindet: Rasche Linien formen die elegant gestreckten Figuren seiner auf Zehenspitzen balancierenden Tänzerinnen; kurz, fast nervös gezackt umspielen sie die Körper und meinen damit sowohl den leichten Stoff der Peploi als auch die darin geformte Idealisierung der Bewegung. Der Einblick in das eher wenig bekannte grafische Werk Canovas bietet den Rahmen für Canovas drei Tänzerinnen, die erstmals gemeinsam gezeigt werden. »Die Tänzerin mit den Händen in den Hüften« (1807–12), die 1815 von Zar Alexander I. erworben wurde (heute in der Eremitage in St. Petersburg), ist die einzige, die Canova selbst mit einem klassischen Motiv verband: Erato, die Muse des Tanzes und der Liebe sollte sie anfangs sein. Aus dem Museo Canova in Possagno wird das Originalmodell in Gips der »Tänzerin mit dem Finger am Kinn« (1809–14) zu sehen sein.

Einem Besucher, der bemerkte, dass Canovas Figuren wie Pygmalions Skulpturen einzig der Lebenshauch fehle, soll der Bildhauer entgegnet haben: *»Sie liegen falsch.* [...] *Ich bin zufrieden, wenn ich das störrische Material durch meine Kunst so weit geformt habe, dass es dem Leben näher kommt. Wenn man aber mein Werk tatsächlich mit dem Leben verwechselt, so würde es nicht länger als Kunstwerk betrachtet und das Können des Künstlers bliebe unbemerkt.«* Mit Blick auf Canovas Tänzerinnen – von dynamischen Bewegungsstudien und Skizzen über Gips und Marmor, der in drei ganz unterschiedlich beschwingten Temperamenten jede Schwere des Materials zu verlieren scheint – liegt der eigentliche Reiz in der mit den unwirklichsten Mitteln erzeugten Wirklichkeit, die darin nicht nur das klassische Vorbild, sondern die Natur selbst durch die schöpferische Meisterschaft des Künstlers übertreffen will.

Christine Seidel

Die Autorin ist wissenschaftliche Museumsassistentin in Fortbildung an der Skulpturensammlung SMB.

Die Ausstellung ist ein Kooperationsprojekt mit dem Museo Canova in Possagno und dem Museo Civico in Bassano del Grappa.

Ein umfangreicher Ausstellungskatalog mit zahlreichen Farbabbildungen erscheint zum Preis vom 25 € beim Verlag Terra Ferma.