

# L'objet parlant. Der Verlust des Attributs um 1800 als Voraussetzung für die Allegorisierung der Gegenstände selbst. Das Beispiel Canova

Werner Busch



Abb. 1: Antonio Canova, Stele Giovanni Volpato, 1804–1807. Rom, SS. Apostoli.

Antonio Canovas Stele für Giovanni Volpato, bei der man zögert, sie eine Grabstele zu nennen, ist zwischen 1804 und 1807 entstanden (Abb. 1).<sup>1</sup> Giovanni Volpato, berühmter Kupferstecher, aber auch Besitzer einer Porzellanmanufaktur, war langjähriger Freund und Förderer von Canova. Er stammte, wie auch Canova, aus der Gegend von Bassano und traf ihn, nach gemeinsamer Zwischenstation in Venedig, in Rom wieder. Dort gehörte Volpato zum Kreis um einen Nepoten Papst Clemens XIV., der nach dessen Tod 1774 im Jahr 1782 eine größere Summe für ein Grabmal des Papstes zur Verfügung stellte. Volpato vermittelte den Auftrag an Canova, und der errichtete sein erstes Papstgrabmal zwischen 1783 und 1787 in SS. Apostoli in Rom. Volpato starb 1803. Die von Canova gefertigte Stele wurde nicht etwa über dem Grab Volpatos, das sich in einer abgelegenen Kirche Roms, und zwar in S. Pudentiana, befand, errichtet, sondern in der Vorhalle von SS. Apostoli aufgestellt. Das hat Konsequenzen für die Funktion.

Der Typus der antiken Grabstele, dem Canova durchaus noch verpflichtet ist, durchläuft verschiedene Stufen von der frühen zur späten Klassik. Grundsätzlich ist auf der antiken Stele der Verstorbene dargestellt, zuerst er allein, zwar nicht selten mit gesenktem Kopf auf einen Stab gestützt in ruhender Haltung, jedoch nicht in einem eigentlichen Trauergestus. Frauen tragen nicht

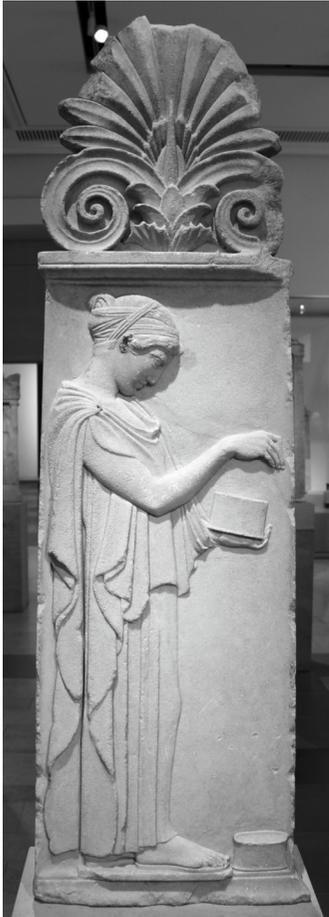


Abb. 2: Stele Giustiniani, um 460. Berlin, Staatliche Museen, Altes Museum.

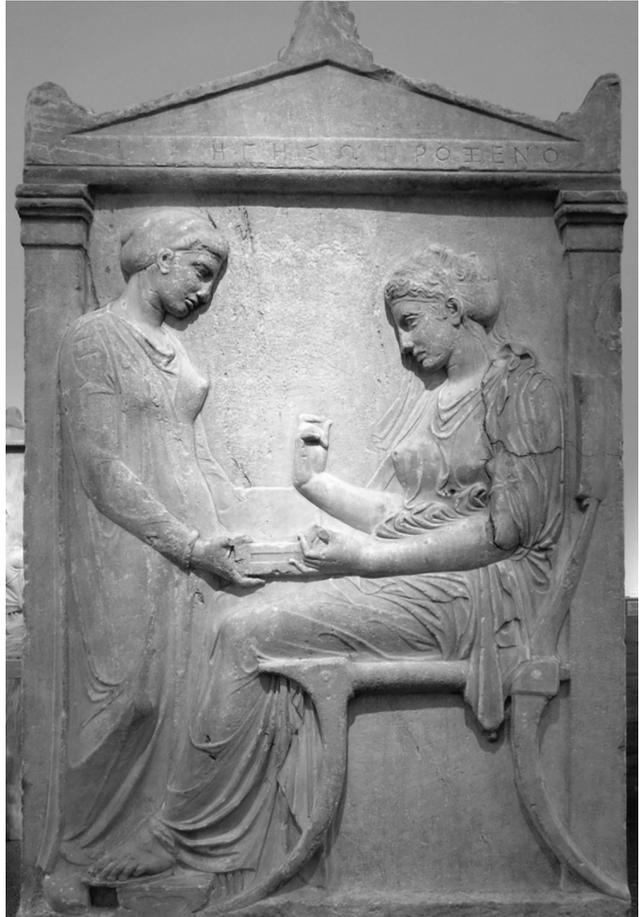


Abb. 3: Stele der Hegeso, Ende 5. Jahrhundert. Athen, Nationalmuseum.

selten ein Kästchen, wohl ein Schmuckkästchen mit bräutlichem Schmuck, offenbar wurden sie als Bräute des Hades verstanden (Abb. 2).<sup>2</sup> Sie sind nicht selten mit den Namen der Verstorbenen auf dem Architrav des architektonischen Rahmens beschriftet. Im fortgeschrittenen 5. Jahrhundert wird der oder die Verstorbene häufiger von einer weiteren Person begleitet, im Falle der weiblichen Verstorbenen von einer Dienerin, bei den männlichen von einem Sklavenknaben. Auch Ehepaare oder Freundespaare, etwa im Kampf gefallene Krieger, können zusammen auf der Stele auftauchen. Bei der berühmten Grabstele der Hegeso, der Tochter des Proxenos – so die Beschriftung – reicht die Dienerin der Dargestellten ein Kästchen, auch sie dürfte sich für Hades schmücken, dennoch ist sie – und dies gilt für alle auf antiken Stelen Verewigten – nicht als tot oder im Jenseits dargestellt, sondern als Lebende, allenfalls könnte man sagen, im Angesicht des Todes (Abb. 3).<sup>3</sup> Zunehmend und ausgeprägt im 4. Jahrhundert vor Christus scheint die begleitende Person Trauer auszudrücken. Im Wortsinn ein Grenzfall ist das um 400 entstandene Grabmal des Ehepaars Ktesileos und Theano.<sup>4</sup> Es scheint so, ganz sicher kann man nicht sein, als würde er trauernd auf sie herabschauen. Bei einem Grabmal aus Piräus von um 380 scheint die Herrin, also die Verstorbene selbst, in Trauer versunken, nimmt die Dienerin kaum wahr, die wie das Echo der

Trauernden erscheint.<sup>5</sup> Jeweils bleibt der Reliefcharakter gewahrt, es gibt nur geringfügige Überschneidungen oder räumlich-perspektivische Entfaltung.

Den Typus behält Canova bei – und doch ist alles anders. Seine Stele ist nicht Grabstele oder Grabmal, denn weder steht sie in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Grab noch befindet sie sich im eigentlichen geweihten Kirchenraum, zudem ist sie nicht von einem unmittelbaren Hinterbliebenen gestiftet. Canova hat sie vielmehr auf eigene Kosten und aus eigenem Antrieb gefertigt. Sie ist sein Freundschafts- bzw. Erinnerungsmonument. Wobei es zu betonen gilt, so offensichtlich es ist, dass er nicht als Betruernder auf der Stele dargestellt ist, allerdings hält er seine Stiftung auf der Inschrift des Sockels des Büstenmonumentes von Volpato fest: Seine Kunst habe den besten der Freunde für die Erinnerung verewigt. So fromm Canova war, dies ist ein säkularer Vorgang. Schon die Tatsache, dass auf einem Monument ein Monument in Gestalt einer Porträtbüste dargestellt wird, und geradezu riesig am Fuß des Monumentes das Datum der Vollendung des Werkes, 1807, vermerkt ist, macht den Kunstwerkcharakter des Gebildes unhintergebar. Gesteigert wird dies noch in verschiedener Hinsicht durch die Trauernde, die geneigten Hauptes zu Füßen der Porträtbüste sich die Tränen wischt. Sie ist Canovas Stellvertreterin, denn um seine Trauer geht es hier, nicht primär um den zu Betruernden. Doch was verkörpert sie genau? Sie ist weder Dienerin, noch Gattin, somit keine Begleiterin des Verstorbenen. Schaut man sehr genau hin, so erkennt man, dass sich neben ihr Schrift befindet. Vor ihr auf dem Grund des Reliefs in schräger, auf die Sockelinschrift verweisender Richtung steht in Antiquamajuskeln „Amicitia“, sie ist die Verkörperung der Freundschaft. Hätten wir dies ohne die Beschriftung erschließen können? Nein, zumal es sich um eine Dopplung handelt, denn in der Inschrift ist die Rede von „Amico optimo“.

Nun hat die Verkörperung der Freundschaft durchaus eine längere ikonographische Tradition.<sup>6</sup> Hier sei allein auf Cesare Ripa rekurriert, und zwar die erste illustrierte Ausgabe von 1603 (Abb. 4) und die holländische Ausgabe von 1644 (Abb. 5).<sup>7</sup> Liest man den Ripaschen Text, so wird schnell deutlich, dass er natürlich über die klassischen Texte zur Freundschaft von Aristoteles, den er namentlich zitiert, und Cicero verfügt. Das färbt sein Verständnis der Personifikation der Freundschaft. Für einmal kann man, wie mir scheint, liest man die Texte im Angesicht von Ripas Illustration der Allegorie der Freundschaft, die Entstehung eines Attributes verfolgen. Denn die weißgekleidete Personifikation der Freundschaft trägt als zentrales Attribut ein Herz in ihrer Rechten, aus dem sich ein Schriftband windet, in der italienischen Ausgabe mit der lateinischen Inschrift „Longe et prope“, und „Procul – Prope“ in der holländischen Ausgabe, was man mit „fern und nah“ übersetzen sollte. In Ciceros *De amicitia* heißt es im 26. Kapitel: „Du kannst ja dem Freund, wie man sagt, nicht ins Herz schauen, während du dein eigenes offen zeigst.“<sup>8</sup> Von daher hat die Herz tragende Personifikation, wie auch der Text fordert, die linke Schulter und Brust vom Gewand befreit, um das davor gehaltene Herz freizulegen. Ob der Freund auch nah oder fern ist, er ist immer im Herzen. Mit dem Arm, dessen Hand das Herz hält, hat die Personifikation zudem den verdorrten Stamm einer Ulme, um den sich eine Trauben tragende Weinranke windet, umfasst. Freundschaft, in Zeiten des Wohlergehens entstanden, hat auch in dünnen Zeiten Bestand, gerade da bewährt sie sich – wie wiederum Cicero im 17. Kapitel betont.<sup>9</sup> Der Gedanke, dass Freundschaft die Extreme des Lebens überwindet und überdauert, wird in den verschiedensten Formen berufen, von Aristoteles



Abb. 4: Cesare Ripa, *Iconologia*, Freundschaft, Rom 1603, S. 16.



Abb. 5: Cesare Ripa, *Iconologia*, Freundschaft, Amsterdam 1644, S. 575.

und Cicero, aber eben auch von Ripa und seiner Illustration. Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik*: Freunde teilen Freud und Leid, geteiltes Leid ist halbes Leid,<sup>10</sup> von daher weist die Ripasche Personifikation am unteren Saum des Kleides die Inschrift „Mors“ und „Vita“, „Tod“ und „Leben“, auf, denn für den Freund ist man bereit zu leben und zu sterben (Cicero, 6. und 7. Kapitel),<sup>11</sup> was wiederum Ripa ohne Quellenangabe wörtlich zitiert. Damit verbindet sich ein weiterer Gedanke und zwar derjenige von der Ewigkeit der Freundschaft, die auch den Tod überdauert, ja, sie wird noch durch die Erinnerung verstärkt (Cicero 7. und 27. Kapitel).<sup>12</sup> Die niederländische Ausgabe vermehrt die Attribute noch, indem sie der Freundschaftsfigur einen Myrtenkranz, der seitlich von Granatäpfeln verziert ist, beigesellt. Daneben findet sich die Beischrift „Hyems“ und „Aestas“, „Winter“ und „Sommer“, was insofern Sinn ergibt, als die Myrte als Immergrün auch im Winter existiert, während der Granatapfel durch Sommerblüte ausgezeichnet ist. Auch damit wird auf die immerwährende Freundschaft verwiesen.

Was sagt uns all dieses? Erstens: Ohne Textkenntnisse, in diesem Fall von Aristoteles und Cicero, wäre die Allegorie nicht recht verständlich. Zweitens: Die Darstellung ist auf Beischriften angewiesen. Drittens: Da Freundschaft, sowohl für die genannten Quellen wie auch in der weiteren Geschichte, eine auf Moral angewiesene Tugend darstellt, worauf auch ausdrücklich das weiße Kleid hinweist, das für die schlichte Aufrichtigkeit des Gemütes steht, kann sich Vieles an ihre Konzeption anschließen. Das hat viertens Konsequenzen für ihre Attribute, ihnen haftet etwas Willkürliches an. Es ist das alte Problem der Allegorie, sie betreibt Setzungen, die immanenter Logik entbehren oder zumindest entbehren können. Verbindlichkeit können sie nur durch Konvention

und Traditionseinübung gewinnen. Die Attribute der Personifikationen sind, wie es Watelet am Ende des 18. Jahrhunderts in seinem *Dictionnaire* definiert, nicht natürliche, sondern willkürliche Zeichen.<sup>13</sup> Wenn es am Ende des 18. Jahrhundert vor allem durch die Französische Revolution zu einem Traditionsbruch kommt, der auch als ein solcher empfunden wird, dann gerät das tradierte Zeichen in die Krise und, um es so zu sagen, der Myrtenkranz, verziert mit Granatäpfeln als Attribut der Freundschaft, kann schlicht als absurd erscheinen. Was aber tritt an die Stelle der Attribute, wenn man eine Figur der Verkörperung der Freundschaft dennoch erkennbar machen möchte? Canova gelangt zu einer doppelten Antwort. Im Grunde genommen muss er, salopp gesagt, der Figur ein Schild um den Hals hängen, auf dem steht, was die Figur bezeichnen soll. Das ist entschieden unbefriedigend. Wie kann Canova die Beischrift dennoch rechtfertigen? Ich denke, indem er den Typus der Beischrift Zitat sein lässt. Schon Fred Licht hat vermutet, dass diese Form des Verweises eine Paraphrasierung der Beischriften der antiken Vasenmalerei sein könnte.<sup>14</sup> In der Tat finden sich dort neben den Figuren auf dem leeren Grund des Vasenkörpers Inschriften, auch dort geradezu willkürlich und schräg auf die freie Fläche gesetzt. In erster Linie handelt es sich um Signaturen mit dem allgegenwärtigen „epoiesen“, dieser oder jener hat es gemacht. Sollte Canova, wovon durchaus auszugehen ist, diese Signierpraxis geläufig sein, so wäre der Verweis durchaus subtil. Realisieren sie auch der Betrachter und die Betrachterin von Canovas Relief, so könnten sie begreifen, dass der Verweis auf die Freundschaft Canovas ausdrückliche Beglaubigung seiner Freundschaft zu Volpato darstellt. Zugleich aber eignet diesem Zitat eines Beischrifttypus auch eine historistische Dimension. Es ist der Verweis auf eine antike Praxis, die in der Gegenwart nur zu rechtfertigen ist, wenn sie als historischer Verweis auch erkannt wird. Dahinter taucht die gesamte Tradition des antiken Freundschaftsdiskurses auf, dessen Realisierung und Berechtigung allerdings der Reflexion von Betrachter und Betrachterin anheimgegeben ist. Das ist das, was Schiller in den 1790er Jahren als ein sentimentalisiertes Verhältnis zur Vergangenheit bezeichnet.<sup>15</sup> Nun hat der Begriff des Sentimentalischen bei Schiller noch eine zweite Dimension, wie sie unser Begriff des Sentimentalen beruft. Und in ihm dürften wir Canovas zweite Antwort auf die Infragestellung des Attributes sehen. Man kann es kurz und knapp formulieren: Der Verlust des Attributs soll kompensiert werden durch ein ausgeprägtes, gar überstarkes Sentiment der Figuren. Indem die Figur in der Erinnerung an den Verblichenen zu Tränen gerührt wird und auch uns, den Betrachtenden, auf diese Weise die Größe des Verlustes vor Augen geführt wird, wir uns von dem vorgeführten Sentiment auch ergreifen lassen, soll die Tiefe der Freundschaft Canovas zu Volpato anschaulich werden. Die Zeitgenossen waren von diesem neuen Trauerkonzept offensichtlich beeindruckt, denn eine Fülle von Aufträgen für entsprechende Stelen erging in der Folge an Canova.<sup>16</sup> Ganz offensichtlich hatte Canova den Zeitgeist getroffen, denn an die Stelle der Verherrlichung des Verstorbenen, trat die von Sentiment getragene Erinnerung der Nachgeborenen. Ihr Sentiment war das Thema des Bildwerkes.

Dass das Attribut, im Wortsinne abgelegt, zu einem mit der Personifikation unverbundenen Gegenstand wird, kann, wenige Schritte von der Volpato-Stele entfernt, Canovas Papstgrabmal für Clemens XIV. in SS. Apostoli belegen. In weiterem Sinne war Canova auf den Typus der Papstgrabmäler in St. Peter angewiesen, die den verewigten Papst in einer Nische thronend oder kniend auf hohem Sockel vorführten, zu seinen Füßen, den Katafalk rahmend, die Verkörperungen seiner Tugenden. Den grundsätzlichen Aufbau behält Canova bei, und doch wird wieder alles



Abb. 6: Antonio Canova, Grabmal für Papst Clemens XIV., *Mansuetudo*, 1783–1787. Rom, SS. Apostoli.



Abb. 7: Gianlorenzo Bernini, Heilige Bibiana, 1624–1626. Rom, Santa Bibiana.

anders. Während im barocken Grabmal eine Aufgipfelung zu konstatieren ist, die Tugenden entweder motivisch oder formal auf den Papst ausgerichtet sind, gehen Bewegungsimpulse von unten nach oben und auch von oben nach unten. Die Monumente scheinen in Schwingung, die personifizierten Tugenden haben ihre klassischen Attribute, entwerfen in ihrer Kombination das Konzept einer tugendhaften Person. Bei Canova haben wir unverbundene kubische Architekturkörper, wie aus dem Baukasten möbliert. Und die Figuren haben nichts miteinander zu tun, sind hermetisch in sich verschlossen, kein Bewegungsimpuls ist auszumachen, die Teile sind autark, die Figuren geradezu autistisch. Und was verkörpern die weiblichen Begleitfiguren? Offiziell: *Temperantia* und *Mansuetudo*, Mäßigkeit und Sanftmut. *Mansuetudo* ist ihr klassisches Attribut, das Lamm, beigezelt, doch was ist dem armen Tier geschehen, es ist in die Ecke geschoben worden, Sanftmut hat nichts mit dem Lamm zu tun, man könnte es wegnehmen, niemand würde es merken, schon gar nicht seine Besitzerin (Abb. 6). Nähme man einer barocken Figur das Attribut, so würde man sie verstümmeln, ein Loch entstünde, denn das Attribut ist in den Bewegungsablauf der Figur eingebunden, ist Teil von ihr (Abb. 7). Im barocken Monument sind Attribut, Figur und Gesamtfiguration unter das eine Gesetz einer organischen Formentwicklung gestellt. Canovas hermetische Figuren sind allein mit sich beschäftigt. Sie tragen ihren Ausdruck in sich und für sich. Und insofern sind auch nicht eigentlich *Temperantia* und *Mansuetudo* dargestellt, handelt es sich nicht eigentlich um Tugenden des Papstes, vielmehr geben die Figuren in ihrer Selbstvertiefung

den Rezeptionsmodus für den Betrachter oder die Betrachterin vor. Beide sind der Trauer hingegeben, sinnieren im Diesseits ihren Erinnerungen an den Verstorbenen nach. Es sind nicht abstrakte Allegorien, vielmehr gehören sie unserer Sphäre als Trauernde an und können schon von daher den einer anderen Sphäre zugeordneten Papst nicht wahrnehmen. Doch auch er ist nur noch ein erinnertes Bild, er soll nicht als in jenseitige Sphären entschwebend gedacht sein.<sup>17</sup>

Abschließend ein kurzer Blick auf ein drittes Monument von Canova, wobei nur eine Figur betrachtet werden soll, selbst wenn es möglich wäre, das ganze Werk in Hinblick auf unsere Fragestellung zu untersuchen. Das Christinengrabmal in der Wiener Augustinerkirche (Abb. 8) wurde 1798 in Auftrag gegeben und war 1805 vollendet.<sup>18</sup> Wenn schon die Tatsache, dass die verschiedensten, gänzlich unterschiedlichen Funktionen dienenden Aufstellungsorte vorgeschlagen wurden, man im Grunde genommen nicht wusste, wohin damit, aufschlussreich genug ist, so ist die Debatte darüber, was eine der zur Grabpyramide strebenden Figuren verkörpern soll, geradezu verräterisch für einen radikalen Wandel in der Auffassung des allegorischen Apparates. Die weibliche Figur ganz links, die einen am Stock gehenden Greis die Stufen hinauf zum Tor der Grabpyramide führt, hat im Laufe der Entwurfs- und Ausführungsgeschichte die verschiedensten Benennungen erfahren. Der Auftraggeber Albert von Sachsen-Teschen, der Gemahl der verstorbenen Erzherzogin Maria Christina, Tochter Maria Theresias, hat mit Canova nicht nur Aufstellungsort und Funktionswandel des Monumentes diskutiert. Zuerst sollte die den Alten geleitende Figur eine Verkörperung der Barmherzigkeit sein mit einem in der ikonographischen Tradition vorgesehenen Flämmchen auf dem Kopf, damit sollte auf einen besonderen Charakterzug Maria Christinas hingewiesen werden. Albert stellt sich dann vor, der Alte solle einen bestimmten Unglücklichen darstellen, um den sich seine Gattin besonders gekümmert habe. In seiner Führerin sieht er nun eine Verkörperung der ehelichen Zärtlichkeit, die Weihrauch und andere Gaben im Pyramidengrab niederlegen solle. Ferner wünschte er eine Verkörperung der Wohltätigkeit oder des Mitleides. Canova antwortete diplomatisch. Die Wohltätigkeit der Erzherzogin wolle er durch eine Verkörperung der Güte zum Ausdruck bringen, sie zeige sich in der Figur, die den Alten geleite. Es ist offensichtlich, dass dem Monument kein eigentliches *conceitto* zugrunde liegt. Albert scheint keine rechten Vorstellungen von dem gehabt zu haben, was er eigentlich dargestellt haben möchte, und Canova unterläuft geradezu eine programmatische Festlegung. Letztlich findet Albert sich damit ab.<sup>19</sup>

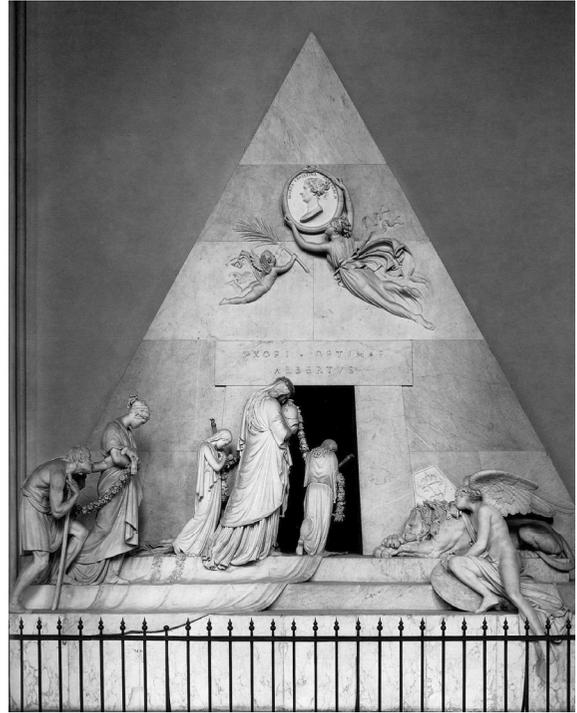


Abb. 8: Antonio Canova, Grabmonument für Maria Christina, 1798–1805. Wien, Augustinerkirche.

Warum? Offensichtlich, weil es auch ihm weniger um ein dynastisches, Ansprüche verkörperndes, thematisch eindeutiges, vor der Öffentlichkeit Position beziehendes Monument geht; vielmehr möchte er die individuellen Eigenschaften seiner geliebten Gattin für seine Erinnerung festhalten. Ob nun Güte, Barmherzigkeit oder Mitleid veranschaulicht werden sollen, spielt gegenüber dem Alles durchwaltenden Ausdruck verinnerlichter Trauer, die den ganzen Zug zum Grab umfängt, keine eigentliche Rolle. Alberts Trauergefühle sind Bild geworden. Die Grabpyramide ist ein Kenotaph, insofern ist das Monument nicht zwingend an einen kirchlichen Zusammenhang gebunden, es wäre auch, wie Albert vorgeschlagen hatte, als ein Gartenmonument in einem englischen Garten sinnvoll gewesen. Denn der englische Garten, so der Gartentheoretiker Whately 1770, soll nicht emblematisch, sondern expressiv ausgerichtet sein.<sup>20</sup> D. h. eine vorgängige Programmatik geht auf in einer bildhaft gesteuerten Ausdruckserfahrung des individuellen Gartenwanderers. Ihn, der die Trauer nachempfinden kann, womöglich verstärkt durch beigeisellte Trauerweiden, dürfte sich Albert als idealen Rezipienten vorgestellt haben. Schon die Tatsache, dass keine Person des Trauerzuges sich uns zuwendet, ja geradezu uns ausdrücklich durch Abwendung ausschließt, ermöglicht es uns, durch die dadurch erzielte Sogwirkung, die Vorstellung zu entwickeln, als sollten wir uns dem Zug anschließen.

Wenn die Kunst um 1800 Ausdrucksfiguren bevorzugt, die der Sinnbeimessung durch den Betrachter oder die Betrachterin Raum lassen, dann muss eine derartige Kunst tendenziell auf ikonographische Festlegung verzichten, und auch die Begriffe Allegorie und Allegorisierung bedeuten von nun an etwas Neues, und zwar zielen sie nicht mehr auf Bedeutungssetzung, sondern auf die Möglichkeit individueller Bedeutungsgenerierung auf der Basis bloß andeutender Vorgaben.

Dass die konventionelle Bildersprache geschwächt wird, erhellt aus einer Bemerkung Melchior Missirinis, Canovas erstem Biographen, der gleich nach Canovas Tod in seiner Biographie von 1824 zum Christinengrabmal und in Sonderheit zu der von uns zuvor betrachteten Figur anmerkt, Canova sei es darum gegangen, ihre Bedeutung ohne Erklärung oder Beischrift klar zu machen. Die junge Frau, die einen armen alten Bettler führe, sei aus sich heraus verständlich. Ihre trauernde Haltung und die alles verbindende Blumengirlande würden Gewissheit verschaffen, dass es sich um eine *Pietà*, *Benficenza*, *Gratitudine*, *Amore* oder Ähnliches handele.<sup>21</sup> Diese paradoxe Bemerkung ist insofern besonders interessant, als sie die Entschlüsselung der sich in den verschiedenen Benennungen der Figur niederschlagenden Bedeutungsnuancen gleichermaßen den Rezipienten überlässt. Nicht eine bestimmte Bedeutung ist zeichenhaft festgehalten, vielmehr ist ein Bedeutungsfeld markiert, das je nach individueller Verfassung in Anspruch genommen werden kann. Die Bildersprache hat sich grundsätzlich verändert.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Praz / Pavanello 1976, Kat. Nr. 179; Licht / Finn, 1983, S. 83–87.
- <sup>2</sup> Fuchs 1969, zur Entwicklung der Grabreliefs: S. 468–500; Stele mit jungem Mädchen, sog. Stele Giustiniani: Abb. 562, S. 479.
- <sup>3</sup> Fuchs 1969, Stele der Hegeso: Abb. 574, S. 491.
- <sup>4</sup> Fuchs 1969, Stele des Ktesileos und der Theano: Abb. 575, S. 493.
- <sup>5</sup> Fuchs 1969, Stele einer Unbekannten mit ihrer Dienerin: Abb. 576, S. 494.
- <sup>6</sup> Licht 1981, S. 559–568; Busch 2015.
- <sup>7</sup> Ripa 1603, S. 15–18; Ripa 1644, S. 575–577.
- <sup>8</sup> Cicero 2014, S. 54–55.
- <sup>9</sup> Cicero 2014, S. 39.
- <sup>10</sup> Aristoteles 1969, S. 267–268 (9. Buch, 11. Kapitel).
- <sup>11</sup> Aristoteles 1969, S. 16–19.
- <sup>12</sup> Aristoteles 1969, S. 18 und 58–59.
- <sup>13</sup> Dazu ausführlicher: Sheriff 1987, S. 29–46.
- <sup>14</sup> Licht / Finn 1983, S. 87.
- <sup>15</sup> Schillers 1962, S. 413–503; Szondi 1973, S. 47–99.
- <sup>16</sup> Praz / Pavanello 1976, Kat. Nr. 81, 82, 95, 97, 183, 184, 187, 188, 263, 265, 292, 293, 315, 400 (?).
- <sup>17</sup> Zu Canovas Papstgrabmal für Clemens XIV. in SS. Apostoli: Busch 1993, S. 211–219; zu seinem Papstgrabmal für Clemens XIII. in St. Peter, ders., in: ebenda, S. 219–225.
- <sup>18</sup> Gause-Reinhold 1990; Busch 1993, S. 225–235.
- <sup>19</sup> Busch 1993, bes. S. 228–229.
- <sup>20</sup> Whately 1771 (zuerst 1770), S. 154–155; Paulson 1975, S. 53, 82f–83; Busch 2003, S. 114–119.
- <sup>21</sup> Missirini 1824, S. 207; Busch 1993, S. 232.

## Literatur

**Aristoteles 1969** – Aristoteles, *Nikomachische Ethik*. Übersetzung und Nachwort von Franz Dirlmeier, Stuttgart 1969.

**Cicero 2014** – Marcus Tullius Cicero, *Laelius über die Freundschaft*. Aus dem Lateinischen übersetzt und hg. v. Marion Giebel, Stuttgart 2014.

**Busch 1993** – Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

**Busch 2003** – Werner Busch, Emblematisch oder expressiv? Die Bedeutung der Gartendebatte für die Malerei des späteren 18. Jahrhunderts, in: *Historische Gärten heute. Zum 80. Geburtstag von Professor Dr. Dieter Hennebo*, hg. v. Michael Rohde / Rainer Schomann, Leipzig 2003, S. 114–119.

**Busch 2015** – Werner Busch, Facetten der Freundschaft in Bildern des 18. Jahrhunderts, in: *Freundschaft. Das Buch*, hg. für das Deutsche Hygiene-Museum v. Daniel Tyradellis, Berlin 2015, S. 122–154.

**Fuchs 1969** – Werner Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, München 1969.

**Gause-Reinhold 1990** – Angelika Gause-Reinhold, *Das Christinen-Denkmal von Antonio Canova und der Wandel in der Todesauffassung um 1800*, Frankfurt am Main 1990.

**Licht 1981** – Fred Licht, Friendship, in: *Art the Ape of Nature. Studies in Honour of H. W. Janson*, hg. v. Moshe Barasch / Lucy Freeman Sandler, New York 1981, S. 559–568.

**Licht / Finn 1983** – Fred Licht / David Finn, *Antonio Canova*, München 1983.

**Missirini 1824** – Melchior Missirini, *Della vita di Antonio Canova*, Prato 1824.

**Paulson 1975** – Ronald Paulson, *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, London 1975.

**Praz / Pavanello 1976** – Mario Praz / Giuseppe Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Mailand 1976.

**Ripa 1603** – Cesare Ripa, *Iconologia*, Rom 1603.

**Ripa 1644** – Cesare Ripa, *Iconologia*, Amsterdam 1644.

**Schiller 1962** – Schillers Werke, Nationalausgabe, 20. Band, Philosophische Schriften, 1. Teil, Weimar 1962, S. 413–503.

**Sheriff 1987** – Mary D. Sheriff, On Fragonard's Enthusiasm, in: *The Eighteenth Century. Theory and Interpretation* 28, 1987, S. 29–46.

**Szondi 1973** – Peter Szondi, Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung, in: Peter Szondi, *Lektüren und Lektionen*, Frankfurt am Main 1973, S. 47–99.

**Whately 1771** – Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening*, London 3. Aufl. 1771 (zuerst 1770).

## Bildnachweise

Abb. 1: in: *L'opera completa del Canova*, hg. v. Mario Praz, Mailand 1976, Bd. 1, Tafel XLI · Abb. 2: © Sailko, commons.wikimedia.org/wiki/File:Stele\_giustiniani\_con\_rilievo\_funebre\_di\_una\_fanciulla\_forse\_da\_paro,\_460\_ac\_ca.JPG [aufgerufen 29.4.2021] · Abb. 3: © Paolo Villa, commons.wikimedia.org/wiki/File:02\_2020\_Grecia\_photo\_Paolo\_Villa\_F0190094\_(Museo\_archeologico\_di\_Atene)\_Stele\_funeraria\_di\_Hegeso-bassorilievo-Arte\_Classica\_Greca-marmo\_pentelico-cimitero\_Kerameikos\_Atene-NAMA\_3624-forse\_Callimaco-fine\_V\_secolo\_aC-no\_gimp.jpg [aufgerufen 29.4.2021] · Abb. 4: © Universitätsbibliothek Heidelberg, <https://doi.org/10.11588/diglit.3396#0041> · Abb. 5: URL: [https://archive.org/details/iconologiaofuytb00ripa\\_0/page/574/mode/2up](https://archive.org/details/iconologiaofuytb00ripa_0/page/574/mode/2up) [aufgerufen 29.4.2021] · Abb. 6: in: *L'opera completa del Canova*, hg. v. Mario Praz, Mailand 1976, Bd. 1, Tafel VII · Abb. 7: in: Marder, Tod A.: *Bernini and the art of architecture*, New York 1998, S. 50 · Abb. 8: © ETH Zürich, Institut gta