



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Skulpturengalerie der Joséphine de Beauharnais in
Schloss Malmaison“

Verfasserin

Mariana Scheu

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im April 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Forschungslage	7
2.1 Methodik	12
3. Die Skulpturengalerie in Schloss Malmaison.....	14
3.1 Zur Geschichte des Schlosses Malmaison	14
3.2 Die Errichtung der ‚Grande Galerie‘	16
3.2.1 Die Architektur der Galerie	16
3.2.2 Die Innenausstattung der Galerie	19
3.3 Die Sammlung	22
3.3.1 Joséphines Canovasammlung.....	23
3.3.1.a <i>Amor und Psyche</i>	23
3.3.1.b <i>Hebe</i>	26
3.3.1.c <i>Tänzerin</i>	30
3.3.1.d <i>Paris</i>	34
3.3.1.e <i>Die drei Grazien</i>	37
3.3.2 Pierre Cartellier – <i>La Pudeur</i>	41
3.3.3 François-Joseph Bosio – <i>Amor</i>	42
3.3.4 Antoine-Denis Chaudet – <i>Cyparissus</i>	45
3.4 Rekonstruktion der Sammlungsanstellung	48
3.4.1 Ästhetische Qualitäten der Sammlung.....	50
3.5 Malmaison nach dem Tod Joséphines	56
3.5.1 Der Verbleib der Sammlung	59
4. Die Künstler	63
4.1 Französische Bildhauer	64
4.1.1 Pierre Cartellier (1757-1831)	64
4.1.2 Denis-Antoine Chaudet (1763-1810)	65
4.1.3 François-Joseph Bosio (1768-1845).....	67

4.2 Die Verbindung Paris – Rom	69
4.2.1 Antonio Canova (1757-1822).....	70
5. Joséphine de Beauharnais als Sammlerin neoklassizistischer Skulptur.....	73
5.1 Zur Biographie Joséphine de Beauharnais.....	74
5.2 Joséphine und die Kunst	76
5.2.1 Der Salon des Jahres 1808	79
5.3 Neoklassizismus – ein europäisches Phänomen.....	82
5.3.1 Woburn Abbey	82
5.3.2 Die Sammlung Esterházy	85
6. Resümee	89
7. Bibliographie.....	92
8. Abbildungsnachweis	106
9. Abbildungsverzeichnis	113
10. Lebenslauf	138
11. Kurzfassung.....	139

1. Einleitung

Mit ‚Neoklassizismus‘ wird in der französischen Kunstgeschichtsschreibung jene Epoche bezeichnet, die auf das Rokoko folgt. Damit gemeint ist eine zeitliche Periode von etwa 1750 bis 1830, die in anderen europäischen Regionen meist als Klassizismus bezeichnet wird. Maßgeblich beeinflusst durch die Schriften Johann Joachim Winckelmanns (1717-1768) waren die Künstler überall bestrebt, sich durch die Orientierung am Klassischen Altertum vom Barock zu lösen. Ich beschäftige mich in der vorliegenden Arbeit mit einem typischen Phänomen des Klassizismus – einer Skulpturengalerie. Es handelt sich dabei um die Sammlung Joséphine de Beauharnais (1763-1814), Napoleon Bonapartes (1769-1821) erster Frau und Kaiserin von Frankreich, die Anfang des 19. Jahrhunderts zusammengetragen wurde und in Schloss Malmaison, nahe Paris, untergebracht war. Die Beschäftigung mit der Skulpturensammlung Joséphines hat sich im Rahmen eines Seminars im Wintersemester 2006 bei Ao. Prof. Dr. Ingeborg Schemper ergeben und wird im Folgenden einer gründlichen wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen. Das Thema im Rahmen einer Diplomarbeit ausführlicher zu bearbeiten, bot sich insofern an, als in den österreichischen Bibliotheken äußerst wenig Material dazu zur Verfügung steht und die Sammlung hierzulande weitgehend unbekannt ist. Außerdem hat sich bisher niemand eingehender mit der Sammlerpersönlichkeit Joséphine de Beauharnais befasst.

Die Skulpturengalerie in Malmaison beherbergte eine Sammlung zeitgenössischer Skulpturen, genauer gesagt Werke, die zwischen 1800 und 1814 entstanden sind. Waren die meisten Sammler von Skulpturen eher an antiker Plastik beziehungsweise an Kopien davon interessiert, war das Interesse an modernen Bildhauereiarbeiten eine Art Modeerscheinung des frühen 19. Jahrhunderts, die sich in England genauso nachweisen lässt wie in Österreich. Besonders interessant ist neben der Motivation, die einen Sammler veranlasste sein Interesse auf moderne Skulptur zu verlagern, die Art der Unterbringung der Sammlung. Für diese Zwecke wurden eigene Räumlichkeiten und Raumkonzepte geschaffen, die in die Wohnräumlichkeiten des Sammlers integriert waren oder aber separiert davon errichtet wurden. Vielmehr waren Bauten beliebt, die abseits vom Haupthaus lagen. In Malmaison gab es einen Anbau an den Hauptwohntrakt des Schlosses, der sowohl vom Ehrenhof als auch

vom Inneren des Schlosses betreten werden konnte. Heute existiert weder die Galerie selbst, noch sind die Skulpturen noch vor Ort. Die einzelnen Werke befinden sich sämtlich in Museen außerhalb Frankreichs. Nach Joséphines frühem Tod im Jahr 1814 wurde ihre Sammlung rasch aufgelöst und in weiterer Folge auch das Schloss verkauft.

Ziel der vorliegenden Arbeit soll sein, die Skulpturensammlung Joséphine de Beauharnais erstmals unter Berücksichtigung sämtlicher sie betreffender Aspekte vorzustellen. Dazu gehören Architektur und Ausstattung ebenso, wie die Besprechung der Skulpturen, deren Verbleib, die Auseinandersetzung mit den Künstlern und die Untersuchung der Motivation, die dazu führte sich mit zeitgenössischer Bildhauerei zu beschäftigen.

Mein Dank gilt Frau Ao. Prof. Dr. Ingeborg Schemper für die fachliche Unterstützung und die Übernahme der Betreuung meiner Arbeit, sowie meiner Familie, meinen Freunden und Studienkollegen für ihre Anregungen, ihre Geduld und Hilfestellung. Besonders herzlich möchte ich mich bei Herrn Georg Sebastian Hofer für die Durchsicht und Korrektur des Manuskriptes bedanken. Mein Dank gilt außerdem Frau Anne Bouin, Herrn Dr. Alain Pougetoux und Herrn Dr. Bernard Chevallier für ihre Hilfe und die freundliche Betreuung bei meiner Recherche in Malmaison, sowie Herrn Mag. Stefan Körner für die Möglichkeit in der Fürstlichen Bibliothek in Schloss Eisenstadt zu recherchieren.

Wien, im Jänner 2009

2. Forschungslage

Die Literatur zum Kernthema, also zur Skulpturengalerie selbst, ist wenig umfangreich. Ausgehend von einem Aufsatz Gérard Huberts, der 1977 im Kunstmagazin ‚Apollo‘ erschienen ist, sind bis in die jüngste Zeit Beiträge zur Skulpturensammlung Joséphines erschienen.¹ Allerdings werden in den genannten Abhandlungen nur die Werke, die sich in der Galerie befanden aufgezählt, ohne den Galeriebau, dessen Ausstattung oder das Konzept der Sammlung mit in die Betrachtung einzubeziehen. Die Errichtung und Ausstattung der Galerie wird in Bernard Chevalliers Publikation zu Schloss Malmaison am ausführlichsten behandelt.² In seiner Publikation sind Primärquellen, wie Briefe oder Zeitungsberichte, ausführlich recherchiert, sodass sein Buch als *das* Standardwerk für die Beschäftigung mit Malmaison zu gelten hat. Gleich eingangs muss darauf hingewiesen werden, dass von der Grande Galerie keine Pläne, Zeichnungen oder zeitgenössische Abbildungen erhalten sind. Auch sind nur äußerst wenige schriftliche Aufzeichnungen über Errichtung und Ausstattung des Baues verfügbar.

Literatur zu den französischen Bildhauern, die für Joséphine tätig waren, findet sich in erster Linie in Überblickswerken zur französischen Skulptur des 18. und 19. Jahrhunderts.³ Für die Beschäftigung mit der Kunstgattung Neoklassizismus selbst sind an erster Stelle die Beiträge im Ausstellungskatalog der Royal Academy und des Victoria und Albert Museums aus dem Jahr 1972 zu nennen.⁴ Speziell auf die Entwicklung in Frankreich beziehen sich Rudolf Zeitler im elften Band der ‚Propyläen Kunstgeschichte‘⁵, Werner Busch⁶, Albert Boime⁷, Werner Hofmann⁸, Bernd Roeck⁹, Norbert Wolf¹⁰ und Rolf Toman¹¹. Sylvain Lavassière bezeichnete im Jahr 1999 die Kunst der betreffenden Zeit als „[...] une des périodes les moins connues de l’art

¹ Hubert 1977, S. 34-43.

² Chevallier 1989, S. 117-120 und S. 157f.

³ Souchal 1977-1987; West 1993; Levey 1993; Zeitler 1954.

⁴ The Age of Neoclassicism, Katalog zur Ausstellung in der Royal Academy und im Victoria und Albert Museum London 9.9. bis 19.11.1972, London 1972. Folgende Beiträge sind von besonderem Interesse: Hugh Honour, *Neo-Classicism*, S. 21-29; Robert Herbert, *Neo-Classicism and the French Revolution*, S. 62-65 und ders., *Early neo-classical sculpture in France and Italy*, S. 66-72.

⁵ Zeitler 2008.

⁶ Busch 1993.

⁷ Boime 1990.

⁸ Hofmann 1995.

⁹ Roeck 2004.

¹⁰ Wolf 2002.

¹¹ Toman (Hg.) 2007.

français [...]".¹² Seiner Meinung nach sei die Entwicklung der Kunst am Übergang zum 19. Jahrhundert von der Forschung bislang stiefmütterlich behandelt worden. Inwieweit dies, fast zehn Jahre nach seiner Analyse, auf den Forschungsstand zutrifft, wird im Zuge dieser Arbeit zu klären sein. Keiner der französischen Bildhauer, die an der Ausstattung der Skulpturengalerie in Malmaison beteiligt waren, ist bis dato mit einer eigenen Werkmonographie gewürdigt worden. Von besonderer Wichtigkeit für die Auseinandersetzung mit ihrem Schaffen sind die Publikationen von Gérard Hubert aus dem Jahr 1964.¹³ Umfangreich, im Vergleich zu den Beiträgen über die restlichen Bildhauer, ist ein Aufsatz des selben Autors über Pierre Cartellier.¹⁴

Aufgrund der Fülle an Canovaliteratur ist es hier von Nöten eine auf das Thema bezogene Auswahl zu treffen. Deshalb sind die Publikationen von Christopher M. Johns¹⁵, Johannes Myssok¹⁶, sowie die Ausstellungskataloge von Timothy Clifford und Sergej Androsow¹⁷ und die Dissertation von Jan Woratschek¹⁸, über die mythologischen Skulpturen Canovas, hervorzuheben. Johns bietet nicht nur einen Überblick über die Förderer Canovas in Europa, sondern untersuchte auch die künstlerische Entwicklung des Bildhauers im Zusammenhang mit der politischen Lage des Kontinents nach der Revolution und unter der Herrschaft Napoleons. Insbesondere geht der Autor auf die Beziehung Canovas zu den Bonapartes ein. Dies geschieht vordergründig durch das Studium, der, von der Herrscherdynastie, in Auftrag gegebenen Werke. Johannes Myssoks Buch bietet einen leicht verständlichen Einblick in das Frühwerk Canovas. Hervorzuheben ist, dass sich der Autor in eingehender Weise mit den Malereien und Zeichnungen Canovas beschäftigt, die in vielen Fällen nicht nur als bloße Skizzen, sondern als Vorarbeiten zu seinen Plastiken zu werten sind.

Die Publikationstätigkeit zu Schloss Malmaison setzte in den 1980er Jahren, durch die Veröffentlichungen von Bernard Chevallier und Alain Pougetoux, die beide als Konservatoren im heutigen Schlossmuseum tätig sind, verstärkt ein. Sie lieferten wichtige Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Schlosses, zur Aufarbeitung des

¹² Laveissière 1999, S. 17.

¹³ Hubert 1964a und 1964b.

¹⁴ Hubert 1980, S. 1-44.

¹⁵ Johns 1998.

¹⁶ Myssok 2007.

¹⁷ Clifford (Hg.) 1995 und Androsow (Hg.) 2003.

¹⁸ Woratschek 2005.

Inventars und zur Persönlichkeit Joséphine de Beauharnais.¹⁹ Abgesehen von Chevallier haben sich weitere Autoren, mehr oder weniger umfangreich, mit dem ehemaligen kaiserlichen Wohnsitz beschäftigt. Im Ausstellungskatalog des Mead Art Museums in Amherst und in einer Publikation aus dem Jahr 2006 finden sich Beiträge zur Schlossgeschichte von Bernard Chevallier in zusammengefasster Form.²⁰ Im selben Jahr wurde im amerikanischen Kunstmagazin ‚Magazine antique‘ ein Artikel von Alfred Mayor über Schloss Malmaison veröffentlicht.²¹ Die Beiträge Mayors und DeLormes deuten darauf hin, dass sich die amerikanische Forschung in besonderem Maße mit der Geschichte Frankreichs und der Entwicklung der Kunst in diesem Land beschäftigt. Ein Umstand, der nochmals bei der Besprechung der Bildhauerei des beginnenden 19. Jahrhunderts zur Sprache kommen wird. Die aktuellsten Publikationen zu Malmaison wurden von der Vereinigung ‚Réunion des Musée Nationaux‘, kurz ‚Rmn‘, herausgegeben.²² Dieser dem französischen Kulturministerium unterstehenden Organisation gehören über dreißig französische Museen an, die über das ‚Rmn‘ die Möglichkeit haben, Publikationen zu ihren Sammlungen, sowie Ausstellungskataloge zu veröffentlichen.

Joséphines Rolle als Mäzenin des frühen 19. Jahrhunderts wurde in den bislang erschienen Beiträgen zu ihrer Person und ihren Kunstsammlungen weitgehend außer Acht gelassen. Der zweite Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit wird somit auf der ausführlichen Bearbeitung dieses Punktes liegen. Publikationen, die sich mit der Kunstförderung von Frauen auseinandersetzen, konzentrieren sich in erster Linie auf die Zeit zwischen dem 12. und dem 18. Jahrhundert. Es besteht allerdings noch großer Aufholbedarf, was die Aufdeckung der Motive oder Anreize betrifft, die für Frauen ausschlaggebend waren, Kunst zu sammeln. Generell ist die Rolle der Frau als Auftraggeberin und Kunstförderin wenig erforscht. Was Joséphine selbst betrifft, so sind einige Aufsätze greifbar, die sich mit den unterschiedlichen Interessen der Kaiserin auseinandersetzen.²³ Abgesehen von Kunst beschäftigte sie sich mit der Rosenzucht, hatte eine Vorliebe für Luxusgüter wie Schmuck, Kleidung, Porzellan und Möbel und beherbergte zahlreiche Tiere auf ihrem Anwesen. Alain Pougetoux

¹⁹ Chevallier 1989; ders. 1996; ders. 1999 und Pougetoux 2003.

²⁰ Chevallier 2005, S. 87-91 und ders. 2006a, S. 8-10.

²¹ Mayor 2005, o.S.

²² Chevallier 2006a und ders. 2006b.

²³ Vgl. hierzu Jouanin 1977, S. 50-59; Ledoux-Lebard 1977, S. 16-24; Pougetoux 1993, S. 72-79 und ders., 2003.

behandelt in seinem Werk über die Gemäldesammlung Joséphines einige Fragestellungen, die ebenso für die Skulpturensammlung geltend gemacht werden können, beispielsweise was die Kontaktaufnahme mit Künstlern und die Abwicklung von Aufträgen betrifft. Bedauerlicherweise wurden die Forschungsergebnisse Huberts, Chevalliers und Pougetoux des Öfteren von anderen Autoren zusammengefasst beziehungsweise für ihre Zwecke in eine andere Sprache übersetzt, ohne die jeweiligen Stellen dementsprechend zu kennzeichnen. Ein Beispiel hierfür ist der Ausstellungskatalog des Mead Art Museums, in dem französische Originaltexte zu Schloss Malmaison einfach ins Englische übertragen wurden.²⁴ Dieses, leider nicht sehr wissenschaftliche Prinzip, begegnet wieder – nämlich bei den Biographien zu Joséphine de Beauharnais. Seit dem 19. Jahrhundert sind zahlreiche Lebensbeschreibungen der ehemaligen französischen Kaiserin erschienen, aber nur wenigen haften nicht romanhafte Züge an. Besonders in jüngster Zeit taucht Joséphine in historischen Romanen auf, die sich momentan großer Beliebtheit erfreuen. Ein negativer Aspekt ihrer Biographen ist, dass sich keiner von Napoleon lösen konnte. Natürlich spielte er eine zentrale Rolle in ihrem Leben, doch bei vielen Autoren verstärkt sich der Eindruck, dass die Person Joséphine in den Hintergrund geraten ist. Für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung scheint, wegen der genannten Gründe, keine Publikation empfehlenswert. Mit Vorbehalt ist auf Chevallier/Pincemalle²⁵, Knapton²⁶ und DeLorme²⁷ zu verweisen.

Zur Korrespondenz von Kaiserin Joséphine erschien 1996 ein Sammelband von, dem bereits öfter erwähnten, Bernard Chevallier.²⁸ Bedauerlicherweise ist ein großer Teil der Briefe Joséphines nicht mehr greifbar, wie aus dem Vorwort des Autors hervorgeht. Viele der Briefe sind in der ganzen Welt verstreut und aus diesem Grund nicht mehr verfügbar, oder sie sind im Lauf der Zeit verloren gegangen. Chevallier meint, dass die erhaltenen 650 Briefe und Mitteilungen Joséphines nur etwa ein Drittel der ursprünglichen Gesamtmenge ausmachen.²⁹ Der Großteil dieser Briefe ist an Familienmitglieder, Freunde und Bekannte adressiert, nur wenige richten sich an

²⁴ Kiefer 2005.

²⁵ Chevallier/Pincemalle 1991.

²⁶ Knapton 1964.

²⁷ DeLorme 2002a.

²⁸ Chevallier 1996.

²⁹ Ebd., S. 1.

Personen der Öffentlichkeit. Bedauerlicherweise sind nur vereinzelt Briefe an Künstler auffindbar. Anhaltspunkte für den Briefverkehr mit diesen finden sich in den Publikationen zur Korrespondenz Antonio Canovas³⁰ beziehungsweise Dominique Vivant-Denons.³¹

Um der Frage des Verbleibes der Kunstwerke nachzugehen, ist es notwendig mehrere Publikationen heranzuziehen. Serge Grandjean, ehemals Konservator im Louvre, hat 1964 das, wenige Monate nach Joséphines Tod verfasste, Inventar von Schloss Malmaison veröffentlicht.³² Bernard Chevallier berichtet in seiner sehr umfassenden Publikation zu Schloss Malmaison ebenso über die Jahre nach Joséphines Tod.³³ Informationen zum Transport von Objekten aus der Sammlung in Malmaison nach Russland lieferte Andrej Somoff.³⁴ Obwohl dieser sich im Grunde auf Gemälde konzentrierte, findet sich in der Einleitung zum ersten Band eine kurze Abhandlung zur Geschichte der Eremitage, in der auch die Ankäufe von Werken aus Joséphines Sammlungen erwähnt werden.³⁵ Auch in den Ausstellungskataloge von Androsov³⁶ und Argan³⁷ wird der Ankauf von Skulpturen aus Malmaison für die St. Petersburger Eremitage behandelt. Im Zuge einer Ausstellung im Musée des Beaux-Arts Dijon, über die Sammlungen Katharinas II., hat Alain Pougetoux einen Aufsatz verfasst, der sich mit Gemälden und Skulpturen in der Eremitage beschäftigt, die aus dem Besitz Joséphine de Beauharnais stammen.³⁸

Um verstehen zu können, wodurch sich die Skulpturensammlung in Malmaison auszeichnete und von anderen Sammlungen unterschied, ist es von Nöten sich mit der Entwicklung des Sammelns in Frankreich auseinanderzusetzen, gleichzeitig aber auch die Kunstliteratur und –kritik des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts zu studieren. Der Vergleich mit anderen europäischen Sammlungen ist insofern wichtig, um den Stellenwert der Sammlung im europäischen Kontext untersuchen zu können. Als Beispiele hierfür sollen die Skulpturensammlung der Herzöge von Bedford auf Woburn Abbey in Buckinghamshire und die ehemalige

³⁰ Luiso (Hg.) 2005.

³¹ Dupuy (Hg.) 1999b.

³² Grandjean 1964.

³³ Chevallier 1989, insbesondere S. 179-192.

³⁴ Somoff 1909.

³⁵ Vgl. ebd., S. 16f. und S. 19.

³⁶ Androsov 2003.

³⁷ Argan 1991.

³⁸ Pougetoux 1993, S. 72-79.

Esterházy-Sammlung in Mariahilf herangezogen werden. Die Sammlung auf dem englischen Adelssitz Woburn Abbey wurde in mehreren Aufsätzen von John Kenworthy-Brown bearbeitet.³⁹ Elizabeth Angelicoussis veröffentlichte im Jahr 1992 eine Monographie über die Antikensammlung der Bedfords.⁴⁰ In erster Linie verfolgte sie das Ziel, einen Katalog der antiken Skulpturen, die sich im Besitz der Herzöge befanden, zu erstellen. Zeitgenössische Bildhauer, deren Werke und der ursprüngliche Präsentationsort derselben, finden nur kurz Erwähnung. Für die Wiener Sammlung sind die Beiträge von Ingeborg Schemper-Sparholz von besonderer Bedeutung, weil diese bislang in der Forschung wenig beachtet blieb.⁴¹

2.1 Methodik

In der vorliegenden Diplomarbeit soll es in erster Linie darum gehen, die ehemalige Skulpturensammlung in Malmaison einer umfassenden Untersuchung zu unterziehen. Das bedeutet, dass nicht nur die einzelnen Werke der Sammlung eingehend beschrieben und anhand von Vergleichsbeispielen erläutert werden sollen, sondern, dass durch die Auseinandersetzung mit der Sammlung in Malmaison die Bedeutung der Skulptur im französischen Neoklassizismus in die Betrachtung miteinbezogen werden soll.

Der erste Punkt dieser Arbeit wird sich mit der Architektur und der Ausstattung der Grande Galerie befassen, wobei kurz auf die Geschichte des Schlosses eingegangen werden soll. Darauf folgend werden die Werke einzeln vorgestellt. Anschließend sollen der Verbleib der Skulpturen nach dem Tod Joséphines und ein Versuch zur Rekonstruktion der Sammlungspräsentation unternommen werden. Eine kurze Lebensbeschreibung der einzelnen Bildhauer, die Joséphine gefördert hat, darf nicht fehlen, da besonders die französischen Künstler weitgehend in Vergessenheit geraten sind. Im Zusammenhang damit sollen die künstlerischen Beziehungen zwischen Paris und Rom um 1800 erläutert werden.

³⁹ Kenworthy-Brown 1995, S. 61-72 und ders. 1980, S. 334-353.

⁴⁰ Angelicoussis 1992.

⁴¹ Schemper-Sparholz 1999, S. 295-244.; dies. 2002, S. 447-450 und dies. 2005, S. 70-75. In naher Zukunft erscheint eine Dissertation über die Sammeltätigkeit Fürst Nikolaus II. von Stefan Körner.

Das abschließende Kapitel wird sich vordergründig mit der Ausarbeitung der Frage nach der Begeisterung für Skulptur im Neoklassizismus und damit in Zusammenhang stehend, mit Joséphine de Beauharnais als Mäzenin im frühen 19. Jahrhundert beschäftigen. Im Zuge dessen wird auf ihre Biographie und auf ihre Beziehung zur Kunst einzugehen sein. Mögliche Nachwirkungen ihrer Skulpturensammlung auf Kunstinteressierte ihrer Zeit werden den Abschluss dieser Ausführungen bilden.

3. Die Skulpturengalerie in Schloss Malmaison

Bevor die Sammlung selbst besprochen wird, sollen der Erwerb und die architektonischen Veränderungen des Schlosses durch Joséphine de Beauharnais und Napoleon Bonaparte beschrieben werden. Ausführlich über diese Unternehmungen zu berichten, würde zu sehr vom Thema abweichen. Gleiches gilt für die wechselvolle Geschichte des Schlosses. Es sollen nur jene Ereignisse zur Sprache kommen, die unmittelbar mit der Skulpturengalerie in Verbindung stehen.⁴² Unverzichtbar für die Beschäftigung mit Malmaison ist Chevalliers Monographie aus dem Jahr 1989, die mit Abstand den umfangreichsten Kenntnisstand vermittelt.⁴³ In besonderer Weise setzte sich der Autor mit der Raumausstattung und den Raumfunktionen des Schlosses auseinander. Seine Ausführungen diesbezüglich werden für die anschließende Beschreibung von Architektur und Ausstattung der Grande Galerie von Interesse sein. Dieser vorangestellt sei eine kurze Einführung zum Schloss selbst.

3.1 Zur Geschichte des Schlosses Malmaison

Im April 1799 erwarb Joséphine de Beauharnais Schloss Malmaison, das sich nahe Paris, in der heutigen Kleinstadt Rueil-Malmaison, befindet. Sie konnte das, ursprünglich im Besitz der Abtei von Saint Denis befindliche, Anwesen vom Bankier Jacques-Jean Le Couteux du Molay (1740-1823), der es zu Beginn der 1770er Jahre erworben hatte, aber sich nach den Wirren der Französischen Revolution davon zu trennen beabsichtigte, kaufen.⁴⁴ Zuerst war Napoleon auf das Schloss aufmerksam geworden. Nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahr 1798 besichtigte er Malmaison, fand das renovierungsbedürftige Schloss jedoch zu klein und den geforderten Preis zu hoch.⁴⁵ Den Kauf entschied Joséphine allein, während Napoleon bereits zu seinem Ägyptenfeldzug aufgebrochen war.⁴⁶ Noch im selben Jahr, 1799, begannen die Planungen für den Umbau des Schlosses im klassizistischen Stil. Er wurde von Charles Percier (1764-1838) und Pierre François Léonard Fontaine (1762-1853) durchgeführt. Die beiden waren die gefragtesten Architekten der Zeit und besonders

⁴² Weitere Informationen hierzu bei: Chevallier 1989; ders. 2006a und ders. 2006b.

⁴³ Chevallier 1989.

⁴⁴ Vgl. Chevallier 2005, S. 87.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 87.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 87.

für ihre Innenraumgestaltungen berühmt.⁴⁷ Napoleon wollte das Schloss aus Kostengründen nur renovieren lassen. Ein Brief Fontaines deutet darauf hin, dass ein Neubau wahrscheinlich nicht falsch gewesen wäre:

„Le pavillon du nord du château de Malmaison est dans les plus mauvais état. [...] M. Le Couteulx qui possédait le château avant Madame Bonaparte y a fait des changements de caprice sans consulter les hommes du metier. [...].“⁴⁸

Der Architekt spricht vom nördlichen Pavillon, in dem das Musikzimmer eingerichtet wurde, an welches in weiterer Folge die Skulpturengalerie angebaut wurde. Jedenfalls ist auf die Arbeiten von Percier und Fontaine das gegenwärtige Erscheinungsbild des Schlosses zurückzuführen, das sich folgendermaßen präsentiert: das Schloss besteht aus einem dreigeschossigen zentralen Baukörper, der zu einer U-Form erweitert ist. (Abb. 1) Zu beiden Seiten ist das rechteckige Gebäude durch jeweils einen Turm und einen in die Tiefe führenden Pavillon ausgezeichnet. (Abb. 2) Das Schloss wurde komplett renoviert, sodass vom ursprünglichen Bau nur die Grundmauern erhalten blieben. Auf Einzelheiten der Umgestaltung durch Percier und Fontaine soll hier nicht näher eingegangen werden. Auch hier sei der Leser auf die angegebene Literatur verwiesen.

Bereits im Jahr 1800 richtete Napoleon in Malmaison seinen Regierungssitz ein, wodurch zahlreiche Personen aus Politik und Gesellschaft in Malmaison verkehrten.⁴⁹ Allerdings geschah dies zu einem Zeitpunkt, als er noch nicht Kaiser war und die Skulpturengalerie noch nicht existierte. Ein Plan aus dem 19. Jahrhundert zeigt die Ausdehnung der Schlossanlage zur Zeit Joséphines. (Abb. 3) Sukzessive hat sie Jahr für Jahr Land zugekauft und das Grundstück auf eine Größe von 726 ha ausgedehnt.⁵⁰ Dies geschah vordergründig zu dem Zweck, um eine weitläufige, repräsentative Parkanlage anlegen und um die Tiergehege und Pflanzenhäuser unterbringen zu können. Heute präsentiert sich die Anlage in reduzierterer Form. Malmaison bot dem späteren Kaiserpaar nicht nur die Möglichkeit dem hektischen Treiben der Großstadt Paris zu entfliehen, sondern wurde bald zum bevorzugten Wohnsitz, besonders von Joséphine. Obwohl sie als Kaiserin im Besitz mehrerer Schlösser und Paläste war, verbrachte sie hier den Großteil ihrer Zeit und widmete

⁴⁷ Für nähere Informationen zu den Arbeiten von Percier und Fontaine siehe Szechenyi 2008.

⁴⁸ Notiz des Architekten Fontaine vom 3. März 1800. Zitiert nach Chevallier 1989, S. 83.

⁴⁹ Vgl. Chevallier 2005, S. 87 und DeLorme 2002a, S. 2.

⁵⁰ Vgl. Chevallier 2005, S. 88.

sich in Malmaison ihren Lieblingsbeschäftigungen. Nach der Scheidung von Napoleon im Jahr 1809 durfte Joséphine Malmaison behalten.⁵¹ Damit soll bereits zum nächsten Punkt, dem Bau der Skulpturengalerie, übergegangen werden.

3.2 Die Errichtung der Grande Galerie

Für die Unterbringung von Joséphines Skulpturensammlung wurde ab 1806 das Erdgeschoss des Nordpavillons des Schlosses, durch einen rechteckigen, tonnengewölbten Anbau erweitert. Dieser erhielt die Bezeichnung ‚Grande Galerie‘. Das Gegenstück, die ‚Petit Galerie‘, beherbergte die Gemäldesammlung Joséphine de Beauharnais. Sie war im Musikzimmer untergebracht. Dieses bildet den letzten Raum des nördlichen Schlossflügels. Die Skulpturengalerie wurde direkt daran angeschlossen, worauf weiter unten näher eingegangen wird. Zunächst sollen die Architektur und die Ausstattung der Galerie besprochen werden.

3.2.1 Die Architektur der Galerie

1805 trat Louis-Martin Berthault (1771-1823) seinen Dienst als Architekt der Bonapartes an und verblieb bis 1814 in dieser Position.⁵² Ein Jahr nach Berthaults Einstellung kam der Entschluss für den Bau einer Galerie zustande.⁵³ Chevallier berichtet, dass Personen aus dem Umfeld Joséphines den Bau einer solchen angeregt hätten, um ihre Kunstgegenstände repräsentabel unterbringen zu können.⁵⁴ Mit den angesprochenen Personen sind wohl in erster Linie Dominique-Vivant Denon (1747-1825) und Alexandre Lenoir (1761-1839) gemeint, die für die Kaiserin als Kunstberater tätig waren. Denon war seit 1802 Generaldirektor der französischen Museen.⁵⁵ Er war auf dem Gebiet der Kunst genauso einflussreich, wie es Napoleon in der Politik des anbrechenden 19. Jahrhunderts war. Lenoir war Direktor des Musée des monuments français und außerdem mit der Konzeption der Gartenanlage von Malmaison betraut.⁵⁶ Betont werden muss, dass sich zum Zeitpunkt des Baues und der Einrichtung der Galerie noch keine der Skulpturen, die später dort untergebracht

⁵¹ Vgl. Chevallier 2005, S. 88.

⁵² Vgl. Chevallier 1989, S. 116.

⁵³ Vgl. ebd., S. 117.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 117.

⁵⁵ Vgl. Wolff 2005, S. 36.

⁵⁶ Vgl. Hubert 1977, S. 35.

werden sollte, in Malmaison befunden hat. Der Großteil der Aufträge war bereits an die Künstler ergangen, sodass davon auszugehen ist, dass die Galerie ausdrücklich für die Unterbringung der zeitgenössischen Skulpturen errichtet wurde. Ende des Jahres 1806, als Berthault die Arbeiten an der Galerie aufnahm, befand sich Joséphine in Mainz.⁵⁷ Das heißt, es war für sie nicht unbedingt von Nöten bei der Errichtung vor Ort zu sein und den Fortgang der Arbeiten zu überwachen. Vielmehr konnte sie auf ihren Architekten vertrauen, der für einen reibungslosen Ablauf derselben zu sorgen hatte.

Die einzigen Ansichten, die es von der Galerie gibt, sind zwei Wasserfarbenzeichnungen von Victor-Jean Nicolle (1754-1826), die um das Jahr 1810 entstanden sind, sowie ein Gemälde von Auguste Garneray (1785-1824), auf dem das Musikzimmers dargestellt ist. (Abb. 4 bis 6) Allerdings erlauben beide nur einen eingeschränkten und wenig detailreichen Blick auf den Galerienbau. Weiter unten wird auf alle drei Abbildungen noch ausführlicher einzugehen sein.

Nach einjähriger Bauzeit dürften die Arbeiten an der Grande Galerie im Großen und Ganzen abgeschlossen gewesen sein, sodass bis zum Sommer 1808 bereits an der Innenausstattung gearbeitet wurde.⁵⁸ Ein Zeitungsartikel vom 11. August 1808 liefert eine Beschreibung des Galerieinnenraumes und gibt gleichzeitig Auskunft über die Situierung des Baus innerhalb des Schlosskomplexes:

„La galerie que S.M. l'Imperatrice a donné ordre de construire dans son palais de Malmaison, est presque achevée. Elle consiste en un rez-de-chaussée attenant à la gauche du bâtiment principal, du côté de la cour. L'entrée principale est ornée d'un peristyle que forment quatre colonnes de marbre vert, supportant un entablement et un fronton. L'intérieur est éclairé par des chassies à tabatière pratiqués dans le plafond, qui est décoré de caissons peints en relief. On pose actuellement le parquet, et toute la galerie sera entièrement terminée pour le retour de LL. MM.”⁵⁹

Der Beschreibung zu Folge war die Galerie ein, an die linke Seite des Hauptgebäudes anschließender Bau, dessen Haupteingang im Ehrenhof lag. Dieser Eingang bestand aus einer Vorhalle, die von vier Säulen aus grünem Marmor

⁵⁷ Eleonore DeLormes Ausführungen zufolge brach sie, zusammen mit Bonaparte, im September 1806 nach Deutschland auf und kehrte Anfang des Jahres 1807 nach Paris zurück. Vgl. DeLorme 2002a, S. 137-140.

⁵⁸ Vgl. Chevallier 1989, S. 117.

⁵⁹ Artikel aus der Zeitschrift ‚Affiches, annonces et avis divers‘ vom 11. August 1808. Zitiert nach Chevallier 1989, S. 117f.

getragen wurde. Darüber befand sich ein, wohl ungeschmücktes, Giebelfeld. Das erstaunlichste Ausstattungsdetail sind allerdings die Dachfenster, die zur Belichtung des Raumes dienten. Als einer der ersten Ausstellungsräume verfügte die Grande Galerie somit über Oberlicht, das nicht nur eine optimale Belichtung für die Kunstwerke bot, sondern auch ermöglichte den Raum selbst besser zu nutzen, weil kein Platz für Fensterflächen aufgewendet werden musste.⁶⁰ Diese technischen Feinheiten der Ausstattung sind wohl auf die Beratung Denons zurückzuführen. Das graue Schieferdach der Galerie war von mächtigen Glasfenstern durchbrochen, die den besten Lichteinfall für die Präsentation der Skulpturen ermöglichten. Im oben angeführten Zeitungsartikel heißt es weiter, dass die verbleibende Wandfläche der Decke mit einer gemalten Kassettendecke geschmückt war. Angesichts weiterer Beispiele, die ebenso mit einer solchen Decke ausgestattet wurden – beispielsweise einige Säle im Louvre oder die Decke des Theseustempels in Wien, der etwa zwölf Jahre nach der Grande Galerie errichtet worden war – ist anzunehmen, dass eine derartige Deckengestaltung zu Beginn des 19. Jahrhunderts äußerst beliebt war. Ob dies auf ein konkretes Vorbild zurückzuführen ist, muss allerdings offen bleiben.

Der Galerieraum selbst dürfte zwischen 20 und 35 Meter breit und etwa 10 Meter lang gewesen sein.⁶¹ Zweimal war die Galerie in Malmaison Schauplatz eines Balles: anlässlich der Einweihung des Baus am 19. März 1809 und am 1. Dezember desselben Jahres zu Ehren Friedrich August III., Kurfürst von Sachsen (1750-1827).⁶² Aufgrund der Größe dürfte sich die Galerie gut für Veranstaltungen geeignet haben. Hinweise darauf, dass sie später für ähnliche Zwecke genutzt worden wäre, gibt es allerdings nicht. Grund dafür ist sicher, dass der Raum ab 1808 in seine eigentliche Funktion übergeführt wurde und eine andere Nutzung, als die eines Galerieraumes, nicht mehr zuließ. In Berthaults geschäftlichen Aufzeichnungen betreffend die Arbeiten, die er im Jahr 1812 in Malmaison durchgeführt hat, ist ein Honorar von 1020 Franc ausgewiesen.⁶³ Insgesamt dürften sich die Baukosten auf 64 000 Franc

⁶⁰ Die Grande Galerie im Louvre ist etwa zehn Jahre davor mit Oberlichtbeleuchtung ausgestattet worden. Vgl. Chevallier 1989, S. 118.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 118. Chevallier zitiert zwei Quellen, in denen die Länge einmal mit 20,4 m und einmal mit 34,5 m angegeben ist. In der Breite weichen die Angaben nur minimal voneinander ab, sodass eine Breite von 10 m als gesichert gelten kann. Moderne Grabungen, die der Autor erwähnt, haben offensichtlich keine genauen Maße zu Tage fördern können.

⁶² Vgl. Chevallier 1989, S. 119.

⁶³ Ebd., S. 128.

belaufen haben.⁶⁴ Interessanterweise trat Joséphine nach Fertigstellung der Galerie an ihren früheren Architekten Fontaine mit der Bitte heran, die Statik des Baues zu überprüfen. Offensichtlich bestand die Befürchtung, das Gewölbe wäre zu flach konzipiert worden und könnte einstürzen. Obwohl Fontaine keinerlei Mängel feststellen konnte, wurden 1812 zehn Pfeiler als zusätzliche Stützen für das Gewölbe eingezogen.⁶⁵ Auf der weiter oben angesprochenen Zeichnung von Victor-Jean Nicolle ist die Galerie von außen zu sehen. (Abb. 4) Absicht des Künstlers war es allerdings, den Ehrenhof und den Hauptbau des Schlosses wiederzugeben, sodass nur die, dem Hof zugewandte Seite, der Galerie zu sehen ist. Bedauerlicherweise ist diese großteils durch Bäume, welche in großen Pflanzenkübeln beide Seiten des Ehrenhofes zieren, verdeckt. Trotzdem lassen sich einige Details erkennen, besonders unter Berücksichtigung einer weiteren, ähnlichen Ansicht des Schlosses von Nicolle, die etwas mehr von der ehemaligen Galerie zeigt. (Abb. 5) Demzufolge war die, dem Ehrenhof zugewandte, Längsseite der Galerie vollkommen vermauert und wies keine Fensterflächen auf. Weil der Raum mit Oberlicht ausgestattet war, ist für die gegenüberliegende Längsseite eine identische Gestaltung anzunehmen. Auf Abbildung 5 ist ein Teil des Haupteinganges zur Grande Galerie zu sehen. Eine, allem Anschein nach weiße, Holztür die von quadratischen Glasflächen durchbrochen war, wurde von zwei mächtigen Pilastern, die einen Segmentgiebel trugen, eingerahmt. Den einzigen Schmuck der Wandgestaltung bilden die Kerben am Übergang zum Bogen und in der Sockelzone des Pilasters. Ein Portikus, wie er in dem, weiter oben angeführten, Zeitungsartikel bezüglich der Ausstattung der Galerie beschrieben wird, ist nicht zu erkennen. Soviel zur Beschreibung der Architektur des Außenbaues. Im nächsten Punkt soll die Gestaltung des Innenraumes besprochen werden. Auch diese lässt sich, trotz fehlender bildlicher Quellen, sehr gut rekonstruieren.

3.2.2 Die Innenausstattung der Galerie

Ein erster Anhaltspunkt für das Aussehen des Galerieraumes ist ein Aquarell von Auguste Garneray, das heute im Schlossmuseum Malmaison ausgestellt ist. (Abb. 6) Einer Inschrift zufolge wurde das Bild 1812 begonnen, aber erst 1831 von der

⁶⁴ Chevallier 1989, S. 118.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 118f.

Schwester des Künstlers fertig gestellt.⁶⁶ Der Maler war um 1810 damit beschäftigt das Schloss und die Gartenanlagen von Malmaison in einem Zyklus darzustellen.⁶⁷ Zwölf Aquarelle sind bis zum Tod Joséphines gefertigt worden. Dieses Ereignis markierte mit Sicherheit das Ende von Garnerays Arbeiten, sodass davon auszugehen ist, dass noch weitere Bilder geplant waren. Die Darstellung des Musikzimmers ist die einzige, die einen Innenraum des Schlosses zeigt. Das Aquarell erlaubt einen Durchblick zu der, an den Raum anschließenden, Skulpturengalerie. Im Vergleich mit einer aktuellen Aufnahme des Musikzimmers, sind kaum Unterschiede zu erkennen. (Abb. 7) Dies ist darauf zurückzuführen, dass Garnerays Aquarell als Vorlage bei der, von Napoleon III. veranlassten, Restaurierung des Schlosses, Ende der 1860er Jahre herangezogen wurde.⁶⁸ Durch den Abriss der Galerie sind nur marginale Veränderungen im Musikzimmer vorgenommen worden. In erster Linie sind diese darauf zurückzuführen, dass der Raum nunmehr den Abschluss zum Garten bildete.

Im hinteren Bereich des Musikzimmers erkennt man im Grunde noch heute den ehemaligen Zugang zur Galerie. Diesen bildete eine zentrale Flügeltür, die sich zu beiden Seiten, durch eine offenbar fixierte Glasscheibe, über die gesamte Breite des Raumes erstreckte. Gegenwärtig sind die seitlichen Glasscheiben durch Spiegelflächen ersetzt und an der Außenseite vermauert. (Abb. 8) Hinter dem Musikzimmer ist ein gewölbter Raum zu erkennen, in dem Gemälde und Skulpturen gleichermaßen auszumachen sind. Leider vermittelt das Bild keinen Eindruck von der Größe des Raumes, auch Einzelheiten sind nicht zu erkennen. Details zur Ausstattung lassen sich aber durch Berichte von Besuchern rekonstruieren. Einer von ihnen, ein wohl englischer Reisender, namens William Dorset Fellowes, beschreibt in seinen Aufzeichnungen aus dem Jahr 1815 den Fußboden der Galerie: *"le sol de la galerie est entièrement incrusté de différentes espèces de bois américain."*⁶⁹ Der Parkettboden war demzufolge aus kostbaren Edelhölzern gefertigt. In regelmäßigen Abständen waren Intarsien in Form von Sternen aus Ahornholz eingelassen, deren Umrisse mit Ebenholz zusätzlich betont waren.⁷⁰ Als Fellowes sich in Malmaison

⁶⁶ Vgl. Chevallier 2006b, S. 41. Die Inschrift am Bild lautet: *commencé en 1812 par A^{te} Garneray / terminé en 1831 par sa sœur.*

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 76.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 41.

⁶⁹ Notiz William Dorset Fellowes, 1815. Zitiert nach Chevallier 1989, S. 119.

⁷⁰ Vgl. Chevallier 1989, S. 119.

aufhielt, stand die Grande Galerie bereits leer. Der Besucher hatte zu diesem Zeitpunkt nicht mehr die Möglichkeit, die Skulpturensammlung zu sehen.

Chevalliers Recherchen haben ergeben, dass für die Einrichtung der Galerie ein Budget von 20 000 Franc vorgesehen war.⁷¹ Der Großteil davon war für Möbel aufgewendet worden. Für die Ausstattung wurden fünfzehn Tischplatten aus Granit, Alabaster und Marmor und zwölf granitene Säulenschäfte nach Malmaison gebracht, die Alexandre Lenoir aus den Depots der ihm unterstehenden Museen beschaffte.⁷² Es ist anzunehmen, dass es sich dabei um Einrichtungsgegenstände handelte, die während der Revolution aus Adels- und Königspalästen entfernt worden waren.⁷³ François-Honoré Jacob (1770-1841), der meist gefragte und zugleich teuerste Kunstschreiner des Empires, fertigte kunstvoll verzierte Tischfüße, zwei große Armstühle und dazu passende Hocker, die mit grüner Seide bespannt und mit goldenen Borten verziert waren, sowie dreißig weitere Stühle in dazu passender, aber einfacherer Gestaltung.⁷⁴ Diese wurden wohl für die weiter oben schon erwähnten Festivitäten verwendet. Noch einmal muss darauf hingewiesen werden, dass wahrscheinlich keine weiteren Feste in der Galerie veranstaltet wurden, nachdem die Skulpturen dort untergebracht worden waren, denn die Aufstellung derselben machte derlei Aktivitäten unmöglich. Außerdem gibt es keine weiteren Berichte, die über Veranstaltungen in der Grande Galerie Auskunft geben. Als Beleuchtungsmittel dienten üppige Kristalluster, an denen jeweils zwölf Kerzen entzündet werden konnten.⁷⁵ Ferner weiß man, dass die Wände der Galerie mit grünen Stofftapeten bespannt gewesen sind.⁷⁶

Die vorangegangenen Ausführungen zum äußeren und inneren Erscheinungsbild der Galerie in Malmaison haben gezeigt, dass sich deren Aussehen, obwohl so gut wie kein Bildmaterial erhalten ist, sehr gut rekonstruieren lässt. Die vorhandenen Quellen führen die Gestaltung des Raumes gut vorstellbar vor Augen. Kennzeichnend ist,

⁷¹ Vgl. Chevallier 1989, S. 157.

⁷² Vgl. ebd., S. 157.

⁷³ Lenoir war um den Erhalt der zahlreichen Kunstgegenstände, die während der Revolution aus französischen Palästen und Kirchen entwendet worden waren, bemüht. Aufgrund der Platznot, die wohl bald in seinen Depots geherrscht haben muss, nahm er keinen Anstoß daran, die Stücke für verschiedenste Zwecke wieder zu verwenden. Hinweise darauf finden sich mehrmals bei Courajod 1878.

⁷⁴ Vgl. Chevallier 1989, S. 157.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 157f.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 158.

dass bei der Ausstattung des Innenraumes auf Einheitlichkeit Wert gelegt wurde. Darauf deuten beispielsweise die Möbel, die im Einklang mit den Wänden in grün gehalten waren. Die bemalte Decke und der Holzfußboden gaben dem Raum wohl einen sehr prächtigen Eindruck. Der Außenbau hingegen war allem Anschein nach sehr schlicht gestaltet. Anschließend sollen die Kunstwerke, die für die Grande Galerie gefertigt wurden, vorgestellt werden. Dabei wird es nicht nur wichtig sein, auf die Skulpturen im Einzelnen einzugehen, sondern gleichsam zu versuchen, die ursprüngliche Präsentation derselben wieder vor Augen zu führen. Da die Skulpturen kurz nach dem Tod der Sammlerin aus der Galerie entfernt wurden, wird zu klären sein, wo sie verblieben sind und was in weiterer Folge mit der Galerie geschah.

3.3 Die Sammlung

Joséphines Sammlung zeitgenössischer Skulpturen umfasste Werke der bedeutendsten Künstler ihrer Zeit. Dementsprechend exklusiv muss die Zusammenstellung der Galerie auf den Betrachter gewirkt haben. Dass sich bislang niemand in einem größeren Umfang mit der Skulpturensammlung auseinandergesetzt hat, mag sicherlich auch damit zusammenhängen, dass die Sammlung in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr existiert und wenige Quellen vorhanden sind, um diese rekonstruieren zu können. Außerdem wurden die vorhandenen Dokumente erst 1989 durch Bernard Chevallier sorgfältig recherchiert und wissenschaftlich aufgearbeitet, obwohl Gérard Huberts Beiträge zur Skulpturensammlung Joséphine de Beauharnais bereits in den späten 1960er Jahren veröffentlicht worden waren.

Nachfolgend sollen die der Sammlung zugehörigen Skulpturen im Einzelnen vorgestellt werden. Dabei werden vor allem folgende Kriterien zu berücksichtigen sein: Anschaffungszeitpunkt, Vorgang der Auftragsvergabe, Vergleich mit zeitgenössischen und/oder älteren beziehungsweise jüngeren Werken und das Eintreffen der Skulpturen in Malmaison. Auf Inhalt und ästhetische Qualitäten ist besonderes Augenmerk zu legen, da auf diese Punkte bei der Betrachtung von Joséphines Kunstverständnis und der Bedeutung ihrer Sammlung im europäischen Vergleich noch einmal zurückzukommen sein wird. Da die Anschaffungen der Werke in sehr kurzen zeitlichen Abständen erfolgten und manche Aufträge sogar zeitgleich ausgeführt wurden, lässt sich keine chronologische Reihenfolge festlegen, sodass

sich keine exakte Reihung ergeben kann. Ich werde mit den Canovaskulpturen beginnen und mit jenen der französischen Bildhauer schließen. Den Abschluss des Kapitels soll eine kurze Besprechung der Künstler bilden. Vor allem der Werdegang der französischen soll dem Leser vor Augen geführt werden. Weil diese heute weitgehend unbekannt sind, ist es wichtig, ihre künstlerische Entwicklung darzustellen.

3.3.1 Joséphines Canovasammlung

Zunächst sollen jene Skulpturen besprochen werden, die der italienische Bildhauer Antonio Canova für Malmaison gefertigt hat. Insgesamt waren es fünf, wobei bis auf die *Tänzerin*, die Gruppe der *Drei Grazien* und der Parisskulptur, alle übrigen in mindestens einer Ausführung bereits für andere Auftraggeber gefertigt worden waren. Der Großteil von Canovas Skulpturen wurde in mehreren Versionen ausgeführt. Die Arbeiten unterscheiden sich nur geringfügig voneinander.⁷⁷ Allerdings wird darauf später nicht im Detail eingegangen. Die Skulpturen sollen nachfolgend einer formalen und einer stilistischen Beschreibung unterzogen werden. Allerdings wird das Gesamtensemble der Skulpturengalerie in Malmaison erst an späterer Stelle besprochen werden, nachdem Werke und Künstler für sich vorgestellt worden sind.

3.3.1.a *Amor und Psyche*

Der erste Auftrag Joséphines an Antonio Canova erging im Jahr 1802.⁷⁸ Es handelte sich dabei um eine Replik der stehenden Amor und Psyche-Gruppe, die Canova bereits in den 1780er Jahren für den Engländer John Campbell gefertigt hatte.⁷⁹ (Abb. 9) Campbells Skulptur, die sich heute im Louvre befindet, gelangte in weiterer Folge in Besitz Joachim Murats, dem Schwager Napoleons, der sie in sein Schloss in Villiers-la-Garenne bringen ließ.⁸⁰ Dort sah Joséphine die Skulptur im Frühsommer 1802, anlässlich eines Festes, das die Murats zu Ehren des Ersten Konsuls gaben.⁸¹ Nicht unerwähnt bleiben soll, dass Joséphine während des Italienfeldzuges

⁷⁷ Zur Arbeits- und Werkstattpraxis Antonio Canovas vgl. Honour 1972b und 1972c.

⁷⁸ Vgl. Hubert 1977, S. 41 und DeLorme 2005, S. 48.

⁷⁹ Vgl. Praz/Pavanello 1976, S. 98.

⁸⁰ Vgl. ebd. 1976, S. 98.

⁸¹ Vgl. Hubert 1977, S. 41 und DeLorme 2005, S. 48.

Napoleons bereits Werke des italienischen Bildhauers gesehen hatte.⁸² Canova hatte ungefähr zur selben Zeit mit seiner Dädalus und Ikarus-Gruppe für Furore gesorgt, sodass Joséphine wohl auch diese Arbeit kannte. Kurz nach dem Besuch in Schloss Villiers, muss der Auftrag an Canova ergangen sein. Der römische Archäologe Ennio Quirino Visconti (1751-1818), der sicherlich in engem Kontakt mit Dominique Vivant-Denon stand vermittelte den Auftrag an den Bildhauer, sodass Ende September desselben Jahres die Verhandlungen abgeschlossen und ein Preis von 1.000 louis d'or vereinbart worden war.⁸³

Die Geschichte von Amor und Psyche ist im Grunde eine Märchenerzählung, die in die Erzählungen vom Goldenen Esel des römischen Schriftstellers Lucius Apuleius Eingang gefunden hat, obwohl dieser die Geschichte von einem anderen Autor übernommen hat.⁸⁴ Seit dem 16. Jahrhundert finden sich vermehrt Darstellungen einzelner Szenen der Geschichte, insbesondere in der Malerei.⁸⁵ Aus der Bildhauerei sind Einzelfiguren Psyches, sowie Zweifigurengruppen von Amor und Psyche bekannt. Charakteristisch sind die Attribute Schmetterling und Flügel für die weibliche Gestalt, als Symbole für die Seele. Christel Steinmetz, die sich in ihrer Dissertation mit der Amor und Psyche-Erzählung beschäftigt hat, deutet die Zweifigurengruppe als eine über die Geschichte hinausgehende Darstellung, weil die endgültige Zweisamkeit des Liebespaares bei Apuleius nicht mehr geschildert wird.⁸⁶ Besonders in der Zeit um 1800 entstanden zahlreiche Einzelskulpturen Psyches.

Joséphines Amor und Psyche-Gruppe orientiert sich aufgrund der Tatsache, dass die Figuren stehen, eher am antiken Vorbild aus dem Museo Capitolini. (Abb. 10) Dabei handelt es sich um die römische Kopie eines griechischen Originals aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. Der Bildhauer gestaltete zwei barfüßige, bis auf die Scham nackte Figuren. Amor ist zwar etwas kleiner als Psyche, aber als älterer Knabe dargestellt und nicht als Putto, wie es das 18. Jahrhundert gerne tat. Im Vergleich zu Canovas liegender Version von *Amor und Psyche* ist die Bewegtheit stark reduziert beziehungsweise ganz weggenommen. Die Figuren sind in sich versunken. Ihre ganze Aufmerksamkeit richtet sich auf den Schmetterling, den Psyche ihrem

⁸² Vgl. Clifford 1995, S. 19.

⁸³ Vgl. Boyer 1969, S. 128.

⁸⁴ Vgl. Steinmetz 1989, S. 18.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 232f.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 136.

Geliebten in die linke Hand gesetzt hat und der als Symbol für die Auferstehung zu deuten ist.⁸⁷ Etwa zeitgleich mit Canovas Skulptur entstanden Einzelfiguren Psyches, die beispielsweise bei den beiden Bildhauern Dannecker und Pajou als verlassene Psychen bezeichnet wurden. (Abb. 11 und 12) Besonders der württembergische Bildhauer Johann Heinrich Dannecker (1758-1841) hat sich mit den Figuren Amor und Psyche auseinandergesetzt, wie die Anzahl, der von ihm geschaffenen Skulpturen, beweist. Zwischen den späten 1780er Jahren und 1820 hat er insgesamt vierzehn Einzelfiguren und Skulpturengruppen zu dieser Thematik geschaffen.⁸⁸ Auch Canova hat eine Einzelfigur Psyches geschaffen, die den Schmetterling selbst in ihrer linken Hand hält. (Abb. 13) Danneckers Psyche ist allein durch die Bezeichnung des Künstlers als solche zu deuten, da der Bildhauer sie mit keinerlei kennzeichnenden Attributen versehen hat. Bertel Thorvaldsen (1770-1844) hat ebenfalls zahlreiche Skulpturen und Reliefs geschaffen, die sich mit der Amor und Psyche-Erzählung beschäftigen. Hervorgehoben werden sollen eine Zweiergruppe des mythologischen Liebespaares, sowie eine Einzelfigur Psyches. (Abb. 14 und 15) Bei Thorvaldsen konzentriert sich das Figurenpar zwar auch auf einen Gegenstand, allerdings handelt es sich hier um eine Schale. Thorvaldsens Einzelfigur hingegen hält eine Büchse in den Händen. Bei beiden Skulpturen ist wiederum das Nach-Innen-Gekehrt-Sein der Figuren feststellbar. Die Skulpturengruppe *Amor und Psyche* kam 1808 nach Malmaison, obwohl Canova die Arbeiten bereits zwei Jahre zuvor abgeschlossen hatte.⁸⁹ Lange Wartezeiten bis zum Eintreffen eines Werkes an seinem Bestimmungsort werden sich bei den übrigen Canovawerken ebenso zeigen. Wodurch diese zustande gekommen sind, lässt sich aus heutiger Sicht oft nicht mehr nachvollziehen. In manchen Fällen ist es sicherlich auf ausbleibende Zahlungen zurückzuführen, die Joséphine nicht im Stande war zu begleichen oder auf die gute Arbeitsauslastung des Bildhauers, der sich zwar auf eine gut funktionierende Werkstatt verlassen konnte, in der betreffenden Zeit zwischen 1800 und 1814 allerdings mit zahlreichen Aufträgen eingedeckt war.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 167.

⁸⁸ Die einzelnen Abbildungen hierzu finden sich bei Holst 1987, S. 37, 38, 82, 84, 107, 222, 224, 318, 360, 362 und 387. Im Jahr 1783 reiste der Künstler erstmals nach Paris. Während seines Aufenthaltes war Dannecker beim Bildhauer Augustin Pajou (1730-1809) untergebracht.

⁸⁹ Vgl. Praz/Pavanello 1976, S. 103.

3.3.1.b Hebe

Noch im selben Jahr 1802 kam der Auftrag für die erste weibliche Einzelfigur in Joséphines Sammlung zustande. *Hebe* wurde, ebenso wie *Amor und Psyche*, in zweiter Version für Joséphine ausgeführt.⁹⁰ (Abb. 16) Gérard Hubert erwähnt, dass Joséphine eine Serie von Kleinplastiken, welche die Götter des Olymp oder die Jahreszeiten darstellen hätten sollen und als Fassadenschmuck für Malmaison verwendet worden wären, bei Canova in Auftrag geben wollte.⁹¹ Weiters schreibt er, Canova habe diese Anfrage mit der Begründung, er habe eine solche Ikonographie nicht in seinem Programm, zurückgewiesen und als Ersatz die *Hebe* vorgeschlagen.⁹² Allerdings führt Hubert nicht an, woher er diese Informationen bezogen hat. Es gibt allerdings einen Brief von Ennio Quirino Visconti an Giovanni Gherardo de Rossi (1754-1827), in dem darüber berichtet wird:

„[...] Madama desidererebbe per una sua galleria aver dodici figure dell'altezza di 3 piedi parigini ciascuna. Il Sig.[nora] Canova potrebbe farle a suo comodo e mandarle due per due. I soggetti potrebbero essere i Mesi o i 12 Dei o altro che si proponesse.“⁹³

Hier wird zwar von zwölf Skulpturen gesprochen, allerdings nicht über deren Verwendung als Fassadenschmuck. Dass Canovas *Hebe* nicht unbedingt als Ersatz für diese Skulpturen angesehen werden muss, belegen folgende Aufzeichnungen Viscontis für Joséphine:

*„Notes de Visconti pour Madame Bonaparte
[...]*

*II. Le sculpteur Canova a écrit au soussigné avec beaucoup de détail au sujet des ouvrages qu'il a dans son atelier, ou qu'il pourra entreprendre pour satisfaire à la commission dont il vient d'être honoré par Madame.
Voilà les articles dont il parle particulièrement:*

1. Statue d'Hébé.

Il ne cesse d'offrir cette intéressante statue qui, à l'avenue des connaisseurs, peut être regardée comme son chef d'œuvre. Il paraît désirer que le choix de Madame se fixât sur cet objet-là à l'égard duquel il attend sa volonté définitive.

2. Groupe debout d'Amour et Psyché.

⁹⁰ Die erste Version wurde ab 1795 für Giuseppe Giacomo Albrizzi ausgeführt. Vgl. Praz/Pavanello 1976, S. 102,

⁹¹ Vgl. Hubert 1977, S. 41.

⁹² Vgl. ebd., S. 41.

⁹³ Brief Ennio Quirino Viscontis an Giovanni Gherardo Rossi, verfasst im September 1802. Zitiert nach Boyer 1969, S. 129.

L'artiste s'occupe d'achever ce groupe et, en même temps, de le délivrer d'un premier engagement qu'il avait contracté avec le Colonel Campbell anglais. Il attend la réponse de celui-ci; et il a lieu de croire qu'il sera libre d'en disposer aussitôt qu'il y aura mis la dernière main.

3. Groupe d'Amour et Psyché, dans lequel la Psyché est couchée. Il en entreprendra la répétition exprès pour Madame avec le changement de sujet et tous les autres changements qu'on y désirera. Il demande quatre années pour l'achever. Les prix sont toujours mille sequins pour l'Hébé, deux mille pour les groupes. Petites statues: Ce n'est pas là son genre; il se fait excuser de la Commission par son ami [Giovanni Gherardo] de Rossi.⁹⁴

Visconti listet jene Werke auf, die Canova zu diesem Zeitpunkt in seinem Atelier zur Ausführung bereit hatte. Gleichzeitig schreibt er, der Künstler würde keine Kleinplastiken ausführen. Somit stellte er Joséphine die genannten Skulpturen zur Auswahl. Außerdem belegt die oben zitierte Textpassage, dass die Aufträge für *Amor und Psyche* und die Hebeskulptur gleichzeitig erfolgten. Die erste Version der *Hebe* für Albrizzi war kurz zuvor fertig geworden und dürfte vom Auftraggeber begeistert aufgenommen worden sein. Huberts Annahme, die Kleinplastiken sollten als Fassadenschmuck dienen, ist durchaus zulässig, denn Vasen und kleine Statuen schmücken noch heute die Fassade von Malmaison.

Hebe, die griechische Göttin der Jugend, ist von Canova in ihrer Funktion als Mundschenkin der Götter dargestellt worden. Darauf weisen Krug und Kelch in ihren Händen, wobei diese im Gegensatz zur ersten Version weiter vom Körper weggestreckt sind und somit nicht mehr direkt die Ausführung einer Tätigkeit zeigen. Der Krug in der rechten Hand befindet sich nicht mehr in Schräglage, wodurch das Ausschütten von Flüssigkeit angedeutet werden würde, sondern hängt senkrecht in der Hand nach unten. Beibehalten hat der Bildhauer die Gestaltung der Attribute mit vergoldeter Bronze. Eine Praxis, die im Œuvre des Bildhauers zwar Ausnahme blieb, mit der er allerdings auf heftige Ablehnung bei der zeitgenössischen Kunstkritik stieß. Besonders Winckelmann forderte die ‚Reinheit‘ der plastischen Form und des Materials. Dies ist allerdings vordergründig darauf zurückzuführen, dass er selbst nur farblose Marmorfiguren und Bronzen kannte und man allgemein daran gewöhnt war, dass Marmorskulpturen rein weiß sind.⁹⁵ Das beste Argument dafür, Farbe oder farbige Materialien in der Bildhauerei abzulehnen ist jenes, dass der weiße Marmor aufgrund der hohen Lichtabsorption eine Skulptur am besten zur Geltung bringen

⁹⁴ Brief Ennio Quirino Visconti an Madame Bonaparte aus dem Jahr 1802 (6 vendémiaire an XI). Zitiert nach Boyer, 1969, S. 128.

⁹⁵ Über Farbigeit in der Skulptur des 19. Jahrhunderts vgl. Blühm 1996, S. 11-60.

konnte. Aussagen, wie jene von Johann Gottfried Herder (1744-1803), dass „Farbe nicht Form“ sei und die „schöne Form“ eines Werkes vereitle⁹⁶, sind viel eher als Kritik an der Barockkunst zu verstehen, da farbige Marmorskulpturen in jener Zeit äußerst beliebt waren. Andererseits war der Bildhauer Etienne-Maurice Falconet (1716-1791) in seinen *Reflexions sur la sculpture* der Ansicht, dass gegen Bronze, Gold oder die Verwendung verschiedenfarbiger Marmorarten als Dekorationselemente für eine Skulptur nichts einzuwenden wäre, da sie die wahre Form eines Werkes nicht zu stören vermögen.⁹⁷ Erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts konnte die Debatte um die Farbe in der Skulptur langsam beendet werden, als immer mehr antike Bildwerke zu Tage kamen, die Spuren von Bemalung aufwiesen und die Annahme, dass antike Marmorskulpturen wohl ursprünglich bemalt waren, unumstößlich machten.

Ebenso belassen hat Canova, im Vergleich mit der ersten Hebeversion, die Haltung der Figur, die die Göttin auf den Betrachter zuschweben lässt. Bereits in der Vorzeichnung war dies festgelegt.⁹⁸ (Abb. 17) Während die beiden jüngeren Fassungen an einen Baumstamm gestützt sind, stehen die ersten beiden Heben auf einer Wolke, die sich an der Rückseite mit dem Saum des Gewandes vermischt. Noch mehr als für die Verwendung von farbigem Material wurde Canova dafür kritisiert.⁹⁹ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) schrieb in seinem 1834 erschienen Werk über Canova, dass er dem Künstler die Neugestaltung der Draperie seiner *Hebe* nahe gelegt habe und dieser seinen Rat erfreulicherweise befolgt habe.¹⁰⁰ Abschließend soll die Frage geklärt werden, wie die Idee eine Hebe zu gestalten zustande gekommen ist. Überliefert ist die Geschichte der Göttin bei Pausanias, für dessen Erzählungen Canova eine besondere Vorliebe hatte.¹⁰¹ Allgemein erfreute sich der Stoff im 18. Jahrhundert, ähnlich wie Amor und Psyche, großer Beliebtheit, wie Beispiele aus der französischen Malerei zeigen. Um 1750

⁹⁶ Johann Gottfried Herder, *Plastik*, 1778. Zitiert nach Blühm 1996, S. 241, Anmerkung 20.

⁹⁷ Etienne-Maurice Falconet, *Reflexions sur la sculpture*, 1768. Übersetzt von Levitine 1972, S. 66f.

⁹⁸ Ein auf 1796 datiertes Gipsmodell dürfte für die Albrizziversion und für Joséphines Skulptur verwendet worden sein. Für zwei weitere Versionen der Hebe, ab 1808 für den VI. Herzog von Devonshire und 1816 für die Gräfin Veronica Guarini, gelangte ein weiteres Modell zur Ausführung. Den größten Unterschied zwischen den Figuren stellt die Gestaltung des unteren Abschlusses der Skulptur dar.

⁹⁹ Vgl. Myssok 2007, S. 269, Anmerkung 155 und 156.

¹⁰⁰ Vgl. Quatremère de Quincy 1834, S. 57-59.

¹⁰¹ Vgl. Myssok 2007, S. 243-250. Der Autor konnte in seiner Untersuchung plausible Zusammenhänge für die Entstehung und Gestaltung einiger Werke des Bildhauers durch die Lektüre von Pausanias Erzählungen geltend machen.

haben Barockmaler wie Jean-Marc Nattier (1685-1766) oder François-Hubert Drouais (1727-1775) Porträts adeliger Damen geschaffen, in welchen die Abgebildeten mit den Attributen Hebes zu sehen sind. (Abb. 18 und 19) Kleidung, Frisur und Stil der Gemälde sind in zeitgenössischer, barocker Manier gestaltet. Einzig Kelch und Krug, sowie der Adler deuten auf die mythologische Figur. Etwa zeitgleich mit Canova haben sich Angelika Kauffmann (1741-1807) und John Flaxman (1755-1826) mit der Hebeikonographie beschäftigt. Besonders bei Flaxmans Darstellung der Göttin in dessen Ilias-Illustrationen könnte Canova Anleihen für die Haltung seiner Figur gefunden haben.¹⁰² (Abb. 20) Ludwig Michael Schwanthaler (1802-1848) hat sich bei der Gestaltung der Wandmalereien für die Münchner Residenz offensichtlich ebenfalls an Flaxman orientiert, zumal er nicht nur eine ähnlich schwebende Hebe entwarf, sondern sich generell stark an Flaxmans Götterillustrationen hielt. (Abb. 21) Allerdings vermittelt bereits eine antike Hebeskulptur aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. diese schwebende Haltung. (Abb. 22) Gerade der Eindruck des Schwebens der Skulptur bildet den größten Unterschied zu zeitgenössischen Skulpturen mit der gleichen Thematik. Thorvaldsens *Hebe* steht nachdenklich, mit gesenktem Kopf und gesenktem Krug auf ihrem Sockel. (Abb. 23) Möglicherweise wollte der Bildhauer damit jenen Moment zum Ausdruck bringen, in dem die Göttin ihren Posten als Mundschenkin an Ganymed verlor. Jacques Salys (1717-1776) *Hebe* ist ebenso ein Beispiel für die Begeisterung an der Thematik im 18. Jahrhundert. (Abb. 24) Vergleichbar mit Thorvaldsens Skulptur ist Salys Figur in Gedanken versunken, wendet aber ihren Kopf gänzlich zur Seite. Canovas *Hebe* wurde 1808, zusammen mit *Amor und Psyche*, nach Frankreich gebracht.¹⁰³ Nachdem Joséphine nunmehr zwei Repliken bei Canova in Auftrag gegeben hatte, wünschte sie sich eine Arbeit, die eigens für sie konzipiert werden sollte. Das Thema dürfte sie dem Künstler überlassen haben. Soweit die Vorarbeit für das nächste Werk, die *Tänzerin mit den Händen in der Hüfte*, das nachfolgend besprochen werden soll.

¹⁰² Myssok beschränkte sich nicht nur auf die Annahme, dass Canova Flaxmans Illustrationen gekannt hat, sondern bringt die Möglichkeit zur Sprache, dass Canova an den Illustrationen mitgearbeitet hat. Ob er tatsächlich selbst gezeichnet hat oder nur Anregungen einbrachte, lässt Myssok jedoch offen. Vgl. Myssok 2007, S. 261.

¹⁰³ Vgl. Praz/Pavanello 1976, S. 103.

3.3.1.c Tänzerin mit den Händen in der Hüfte

Das Thema Tanz, eines der ältesten Themen der bildenden Kunst, scheint Canova in besonderem Maße interessiert zu haben. Neben zahlreichen Zeichnungen in seinen Skizzenbüchern gibt es eine Reihe von Bildern und Reliefs, welche die Auseinandersetzung des Künstlers mit Musik und Tanz verdeutlichen. Es handelt sich bei den Malereien um eigenständige Kunstwerke, die in jedem Fall die Idee, eine Tänzerin als Skulptur auszuführen vorbereitet haben.¹⁰⁴ (Abb. 25) Für die *Tänzerin mit den Händen in der Hüfte* finden sich sogar konkrete Vorarbeiten unter den genannten Zeichen- und Malstudien. (Abb. 26) Darunter sind sogar Beispiele, in denen schon die Schrittstellung der *Tänzerin* vorgebildet ist. (Abb. 27) Da Canova eine sehr umfangreiche Skizzensammlung hinterlassen hat und sich darunter auch Studien für die, in dieser Arbeit besprochenen Werke finden, soll eine kurze Bemerkung dazu erfolgen. In erster Linie fällt auf, dass die Zeichnungen Canovas extrem skizzenhaft sind, obwohl seine Öl- und Temperamalereien bewiesen haben, dass er kein schlechter Maler war. Sämtliche Vorstudien für Skulpturen sind zweidimensional, wodurch es oft schwer fällt, sich die fertige Skulptur vorzustellen. Hans von Ost, der sich mit den Zeichnungen Canovas näher beschäftigt hat, erklärt dies damit, dass Canova selbst erst dann im Stande war die Plastizität des entstehenden Werkes nachzuspüren, wenn er begann, es in Stein zu hauen.¹⁰⁵ Allem Anschein nach genügte es ihm aber auch, nur grob vorzuskizzieren; die endgültige Gestaltung des Werkes hatte er im Kopf.

Wann genau der Auftrag für die *Tänzerin* erfolgte, ist nicht bekannt. Allerdings dürfte der Zeitpunkt in unmittelbarer Nähe zum Auftrag für die Hebeskulptur liegen. 1802 war Canova in Paris.¹⁰⁶ Der Künstler sollte Studien für eine Porträtbüste Napoleons anfertigen. Es ist nicht auszuschließen, dass bei dieser Gelegenheit ein Gespräch zwischen Canova und Joséphine stattgefunden hat, in dem sie auch von ihrem Vorhaben, eine Skulpturensammlung in Malmaison aufzubauen, berichtete. Canova war an den Aktivitäten seiner Auftraggeber, besonders wenn es um solche Sachverhalte ging, äußerst interessiert. Die Abwicklung des Auftrages übernahm

¹⁰⁴ Canova hat sowohl Einzelfiguren als auch Figurenreihen zum Thema geschaffen. Sämtliche Werke sind bei Praz/Pavanello 1976 zu finden.

¹⁰⁵ Vgl. Ost 1970, S. 29.

¹⁰⁶ Vgl. Johns 1998, S. 91.

Kardinal Fesch (1763-1839), der als Gesandter am päpstlichen Hof in Rom tätig war.¹⁰⁷ Fest steht ferner, dass Canova das Modell für die Skulptur im Dezember 1806 fertig gestellt hatte.¹⁰⁸ Trotzdem sollte es noch weitere fünf Jahre dauern, bis die *Tänzerin* in Paris eintraf und im Salon der Akademie 1812 ausgestellt wurde.¹⁰⁹ Inzwischen war Canova ein weiteres Mal in Paris gewesen.¹¹⁰ Im Sommer 1810 kam der Bildhauer erneut auf Einladung Napoleons in die französische Hauptstadt. Diesmal sollte er Studien für eine Skulptur der neuen Kaiserin Marie-Louise anfertigen. Im Zuge dieses Aufenthaltes besuchte er Joséphine in Malmaison. In einem Brief an Quatremère de Quincy berichtet Canova von diesem bevorstehenden Besuch:

„[Parigi], rue d'Angoulême, venerdì mattina, 9 november 1810. C[arissimo] a[mico], Voi forse saprete che siamo ritornati da Fontainebleau da due giorni, ma, caro amico, nè meno oggi, che dobbiamo andara a Malmaison, posso avere il bene di vedervi, quantunque ne arda di voglia. Il Salone, ieri e ier l'altro, mi tenne occupato, con qualche impiccio che indispensabilmente dovevo fare. Spero però domani o dopo domani che vi vedro. Intanto vi prevengo che sono libero di andarmene quando mi piace, che S. M. mi ha accordato dei beni per le arti a Roma, e che è stato contento del Ritrattino. Addio, addio, con tutta l'anima, anche per parte del fratello. Il vostro CANOVA.“¹¹¹

Canova hat, dem Text zufolge, im Zuge seines Parisaufenthaltes die Salonausstellung von 1810 gesehen. Abgesehen davon, dass der Brief Canovas Besuch in Malmaison belegt, ist er ein Zeugnis für das äußerst gute Verhältnis zwischen dem Künstler und Quatremère de Quincy. Zum Zeitpunkt des Besuches war die Grande Galerie bereits voll ausgestattet und es befanden sich sogar schon vier Skulpturen darin. Das heißt, Canova hat seine Werke vor Ort gesehen und es ist anzunehmen, dass er sich Joséphine gegenüber über die Gestaltung der Galerie, sowie die Präsentation der Skulpturen geäußert hat.¹¹² Dieser Besuch verdeutlicht einmal mehr das gute Verhältnis zwischen Canova und Joséphine. Der Künstler kam aus freien Stücken zu der seit der Scheidung von Bonaparte sehr zurückgezogen lebenden Ex-Kaiserin.

¹⁰⁷ Vgl. Hubert 1986, S. 76.

¹⁰⁸ Vgl. Praz/Pavanello 1976, S. 113. Am Sockel des Modells befindet sich die Inschrift „in Xbre 1806“, die sich auf die Fertigstellung desselben bezieht.

¹⁰⁹ Vgl. Hubert 1969, S. 343.

¹¹⁰ Vgl. Johns 1998, S. 108.

¹¹¹ Brief Antonio Canovas an Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy vom 9. November 1810. Zitiert nach Luiso (Hg.) 2005, S. 130, Nr. LXXXIV.

¹¹² Dass den Künstler die Frage der Präsentation seiner Skulpturen sehr interessierte, beweist die Korrespondenz zwischen Canova und dem Architekten Pietro Nobile bezüglich der Errichtung des Theseustempels in Wien. Vgl. dazu Bösel/Krasa (Hg.) 1994, S. 164-169.

Im Februar, vor Canovas Besuch, erhielt Joséphine einen Brief von Camille de Tournon (1778-1833), der als oberster Verwaltungsbeamter in Rom tätig war und von Joséphine den Auftrag erhalten hatte, Canova im Atelier zu besuchen, um ihr über den Stand der Arbeiten an ihren Bestellungen zu berichten. Bezüglich der *Tänzerin* schreibt Tournon folgendes:

„D'après les ordres de Votre Majesté Impériale et Royale, je me suis informé auprès de M.[onsieur] Canova de la Danseuse qu'il est actuellement occupé à terminer. Il en demande 2.000 sequins [environ 24.000 francs (Anmerkung vom Herausgeber.)] A part une tache dans le bas de la jambe et dans les plis de la draperie, le marbre de cette statue est extrêmement beau. Peu d'ouvrages de M.[onsieur] Canova sont d'ailleurs d'un style plus gracieux et plus aimable. Ses soins à perfectionner cette charmante figure s'accroîtraient encore par la pensée qu'un jour elle se trouverait placée sous les yeux de Votre Majesté.“¹¹³

Tournon berichtet über die baldige Fertigstellung der Skulptur und den Preis, den Canova dafür verlangt. Außerdem bemüht er sich die künstlerischen Vorzüge der Skulptur zu beschreiben, auch wenn er seiner Kaiserin zweifelsohne schmeicheln will, wenn er schreibt, Canova hätte bislang kaum ein schöneres Werk als die *Tänzerin* geschaffen. Die formale Gestaltung der Skulptur steht den übrigen Frauenfiguren Canovas sehr nahe. (Abb. 28) Bezeichnend dafür sind das extrem durchsichtige, in zahlreichen Falten auslaufende Gewand und eine, bei allen Figuren ähnliche, liebliche Gestaltung des Kopfes und der antikisierenden Haartracht. Im Unterschied zu anderen Frauenfiguren ist das Haupt der *Tänzerin* mit einem Blütenkranz umgeben.¹¹⁴ Im Gegensatz zu den beiden anderen *Tänzerinnen* Canovas, der *Tänzerin mit dem Finger am Kinn*¹¹⁵ und der *Tänzerin mit Zimbeln*¹¹⁶, trägt die *Tänzerin mit den Händen in der Hüfte* keine Musikinstrumente bei sich, wodurch sie leichter als Tänzerin zu identifizieren wäre.¹¹⁷ Allein die Benennung der Skulptur durch den Bildhauer weist sie als solche aus. Silja Weißer führt in ihrer Untersuchung von Canovas *Tänzerinnen* weitere schlüssige Argumente an. Anzeichen, die auf eine Tänzerin hinweisen, sind ihr zufolge der Stand auf einem Bein und die

¹¹³ Brief Camille de Tournons an Kaiserin Joséphine vom 24. Februar 1810. Zitiert nach Moulard 1914, S. 18. Die Briefe Tournons an Joséphine sind im Archiv des Schlosses G nelard, in Saône-et-Loire, verwahrt. Moulard hat in seiner Publikation nur einen Brief veröffentlicht, was nicht zwangsweise heißen muss, dass es keine weiteren gegeben hat.

¹¹⁴ Den Kopf der *Tänzerin mit den Händen in der Hüfte* hat Canova in seiner Serie der *Testa ideale* noch einmal nachgebildet. Vgl. Praz/Pavanello 1976, S. 126, Abb. 285. Die Büste ging als Geschenk an Lord Wellington nach Apsley House in London.

¹¹⁵ 1809-14 für den Grafen Domenico da Forl  ausgeführt. Vgl. Licht 1983, S. 196f.

¹¹⁶ Um 1811/1812 für den Grafen Rasumofsky ausgeführt. Vgl. Praz/Pavanello 1976, S. 121.

¹¹⁷ Bei der *Tänzerin mit der Finger am Kinn* verhält es sich ähnlich. Allerdings werden in der Rückansicht der Skulptur Zimbeln sichtbar.

Gewandgestaltung, da sich durch den Faltenwurf eine bestimmte Bewegung nachvollziehen lässt.¹¹⁸ Weiters führt sie aus, dass „das Hochraffen der Kleidung“ beziehungsweise das „Halten der Gewandzipfel zu beiden Seiten“ als Merkmale für den Tanz gelten.¹¹⁹ Die Autorin versuchte vordergründig die Beeinflussung der Bildhauerei durch das Ballett und umgekehrt aufzuzeigen. Demgemäß untersuchte sie die Beinstellung der Skulpturen eingehender, nämlich im Hinblick darauf, ob sie sich mit realen Ballettschritten vergleichen lassen. Sie kommt zu dem Schluss, dass Canova tatsächlich versuchte, echte Tanzschritte nachzuahmen. Alle drei Tänzerinnenfiguren stehen im Hohenballenstand, das heißt, das gesamte Gewicht des Körpers lastet auf den Fußballen, wodurch die Skulptur dem Boden entrückt und schwerelos erscheint.¹²⁰

Oben wurde bereits der Blumenschmuck im Haar der Figur angesprochen. Weißer fand auch hierfür Argumente, diesen mit dem Tanz in Verbindung zu bringen, denn bei zeitgenössischen Bühnentänzerinnen des 19. Jahrhunderts, wie Fanny Elbler (1810-1884) oder Maria Taglioni (1804-1884), war das Einflechten von Blüten ins Haar äußerst beliebt. Interessant ist eine Skulptur Jean-Auguste Barres (1811-1896), die die Tänzerin Taglioni nicht nur mit einem Blütenkranz zeigt, sondern auch in einer Joséphines *Tänzerin* ähnlichen Beinstellung. (Abb. 29) Dies bestätigt nicht nur die Annahme, dass Canova sich mit dem zeitgenössischen Tanz beschäftigte, sondern verdeutlicht außerdem den Einfluss seiner Tänzerinnenskulpturen auf zeitgenössische Bildhauer. Tatsächlich lässt sich nachweisen, dass Canova Ballett- und Tanzveranstaltungen besuchte.¹²¹ Durch die Bekanntschaft mit Johann Gottfried Schadow (1764-1850), der 1797 seine Eindrücke der Tanzaufführungen von Maria und Salvatore Vigano, die 1801 auch in Wien gastierten, in Radierungen festhielt, dürften weitere Impulse an Canova übertragen worden sein.¹²² Die Resonanz auf Canovas Skulptur nach der Präsentation im Salon war durchwegs positiv. Besonders gefiel die Thematik. So schrieb Quatremère de Quincy in einem Brief an den Künstler: *„J'ai vu votre Danseuse. Elle affole tout le monde. En vérité je ne crois pas qu'on*

¹¹⁸ Vgl. Weißer 2000, S. 242f.

¹¹⁹ Ebd., S. 31.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 54.

¹²¹ Vgl. Pavanello 1992, S. 186 und Zeitler 1954, S. 103.

¹²² Vgl. Weißer 2000, S. 75. Canova dürfte die Radierungen gekannt haben, da er 1798 Schadows Atelier besuchte. Vgl. Maaz 1994, S. 254.

*puisse imaginer un motif plus simple et plus neuf à la fois [...].*¹²³ Die *Tänzerin* ist keine mythologische Figur. Dies verdeutlicht, dass Joséphine nicht ausschließlich an der Umsetzung mythologischer Themen interessiert war, sondern die Umsetzung eines beliebten modernen Themas ebenso einen besonderen Reiz hatte. Der Tanz an sich gehört zwar zu den ältesten Themen der Kunst und es gibt Darstellungsbeispiele aus der antiken Bildhauerei (Borghesischen Tänzerinnen, Bacchantinnen), allerdings zeigen Canovas Tänzerinnenskulpturen eine Umsetzung moderner Tänze (Ballett). Nicht außer Acht gelassen werden darf ferner, dass das Ballett zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen Aufschwung erfuhr und Tänzerinnen zu gefeierten Persönlichkeiten wurden.

3.3.1.d *Paris*

Die einzige männliche Einzelfigur, die sich in der Grande Galerie befand war *Paris*. (Abb. 30) Wiederum eine Skulptur, die in erster Ausführung für Joséphines Sammlung gefertigt wurde. Wie bei der *Tänzerin* lässt sich auch hier nicht mehr genau sagen, wann Joséphine den Auftrag erteilen ließ. Ungefähr zeitgleich mit dem Modell der *Tänzerin* entstand jenes für den *Paris*.¹²⁴ Canova hat das Modell allem Anschein nach ohne konkreten Auftrag begonnen, da sich Fesch erst im Dezember 1808 wegen einer Marmorausführung für Joséphine beim Künstler erkundigte.¹²⁵ Ein Jahr später teilt der Bildhauer Fesch mit, dass „[...] *il lavore del Paride in marmo giornalmente procedendo verso il suo termine. [...]*“¹²⁶

Canova rechnete demzufolge mit der baldigen Vollendung der Skulptur. Tatsächlich aber war er noch bis 1812 mit der Ausführung derselben beschäftigt, bevor sie Anfang des Jahres 1813 nach Malmaison gebracht werden konnte.¹²⁷ Über den Fortgang der Arbeiten am *Paris* berichtet der Comte de Tournon in dem, weiter oben bereits erwähnten, Brief an Joséphine folgendes:

¹²³ Brief Quatremère de Quincy an Canova vom 30. Januar 1813. Zitiert nach Hubert 1969, S. 343.

¹²⁴ Das Modell trägt die Inschrift „*maggio 1807*“. Dies ist wiederum als Datum der Fertigstellung zu betrachten. Vgl. Praz/Pavanello 1976, S. 118.

¹²⁵ Vgl. Woratschek 2005, S. 37. 1811 erging bereits der Auftrag von Ludwig I. an Canova, eine weitere Version des *Paris* in Marmor auszuführen.

¹²⁶ Brief Antonio Canovas an Kardinal Fesch vom 9. Dezember 1809. Zitiert nach Honour 1972c, S. 225, Anmerkung 81.

¹²⁷ Vgl. Praz/Pavanello 1976, S. 118.

„Le Pâris plus grand que nature, dont Votre Majesté me parla à la Malmaison, est une des plus belles conceptions de notre habile sculpteur. Il sera, ainsi que la Danseuse, terminé vers l'automne. M.[onsieur] Canova désirerait recevoir pour ces deux statues [Tänzerin und Paris] les derniers ordres de Votre Majesté, afin de s'occuper avec plus d'activité et un plus grand soin à les terminer.“¹²⁸

Bereits zwei Jahre bevor das Werk schlussendlich zum Transport bereit stand, bittet Canova bereits darum, Vorkehrungen für die Lieferung nach Frankreich zu treffen. Die Rede ist von der *Tänzerin* und *Paris*, die geliefert werden sollen. Schlussendlich trafen beide Skulpturen zu unterschiedlichen Zeiten in Malmaison ein. Die gleichzeitige Überstellung beider Skulpturen wurde in der Literatur übernommen¹²⁹, während Praz und Pavanello angeben, dass die Parisskulptur erst 1813 nach Paris kam.¹³⁰ Fest steht, dass die Skulptur nicht im Salon ausgestellt wurde. Aufgrund der unterschiedlichen Annahmen bezüglich des Lieferdatums ergeben sich dafür zwei mögliche Gründe. Angenommen die Lieferung erfolgte erst 1813, wäre es für die Salonausstellung 1812 zu spät gewesen. Die nächste Möglichkeit der Präsentation hätte sich erst 1814 ergeben, allerdings starb Joséphine in diesem Jahr, sodass eine Ausstellung aufgrund dessen nicht zustande hätte kommen können. Hugh Honour nennt als Grund dafür, dass die Skulptur nicht ausgestellt wurde, die Nacktheit der männlichen Figur. Seine Annahme ist nicht abwegig, da es in einem Brief Feschs heißt, Joséphine hätte eine Skulptur „*non sia totalmente nuda*“ gewünscht.¹³¹ Ausgeführt hat Canova allerdings eine nackte Jünglingsfigur, deren Scham nur durch ein Blatt bedeckt ist und deren Kleidung über den Baumstamm geworfen ist, auf den sich der linke Arm des Jünglings aufstützt. Nackte Figuren waren in der Kunst zwar zugelassen, allerdings nur in bestimmten Formen und für bestimmte Figurentypen, in erster Linie nämlich für biblische, heroische und mythologische Gestalten.¹³² Für die französische Öffentlichkeit stellte Nacktheit offenbar ein besonderes Problem dar, das heiß diskutiert und großteils nicht gut geheißen wurde.¹³³ Wo auch immer die Gründe für das Nichtausstellen der Skulptur im Akademiesalon liegen mögen, tat es der Bewunderung für Canovas *Paris* keinen Abbruch, wie folgender Brief Quatremère de Quincy an den Bildhauer beweist:

¹²⁸ Brief Camille de Tournons an Kaiserin Joséphine vom 24. Februar 1810. Zitiert nach Moulard 1914, S. 18.

¹²⁹ Vgl. Hubert 1986, S. 74 und ders. 1977, S. 41.

¹³⁰ Vgl. Praz/Pavanello 1976, S. 118.

¹³¹ Zitiert nach Honour 1968, o. S. Das Originaldokument befindet sich in Bassano.

¹³² Zum Problem der Nacktheit in der Skulptur vgl. West 1998, S. 36-37; Janson 1967, S. 198-206 und Weißer 2000, insbesondere S. 166-168.

¹³³ Vgl. West 1998, S. 37. Diese Einstellung änderte sich bis weit ins 19. Jahrhundert hinein nicht, denkt man an Kunstwerke wie Manets *Olympia* oder das *Frühstück im Freien*.

„Votre Pâris est un morceau digne de se placer côté du plus bel antique [...] Je l'ai considéré trois heures durant, et mon admiration n'a pu se lasser... Simplicité et variété de composition, grandeur du style, vérité de nature, caractère proper au sujet, et qui est l'idéal d'un Pâris, justesse du dessins dans le tout et ses détails, harmonie dans les contours, fermeté mêlée de suavité dans les formes, beauté sous tous les aspects et dans le mouvement general, agrément et expression enchanteresse de la tête, heureux ajustement des accessoires, correction parfaite dans toutes les parties, et charme de la vie répandu sur le tout, sans aucune trace de travail [...] Il faut finir de louer parce que les expressions manquent à la louange [...]“¹³⁴

Quatremère de Quincy's Urteil mag pathetisch, stellenweise sogar übertrieben klingen, es reflektiert aber eine positive Meinung über das Werk, die sich bis heute gehalten hat. Christopher Johns bezeichnet die Parisskulptur als den wichtigsten Auftrag neben den *Drei Grazien*, den Joséphine an Canova vergeben hat.¹³⁵

Abschließend soll näher auf die Gestaltung der Skulptur eingegangen werden. Canovas Konzeption ist zwar verblüffend leger, findet sich, Jan Woratschek zufolge, aber schon in ähnlicher Weise in antiken Beispielen.¹³⁶ Nicht nur die Nacktheit, sondern auch die Haltung – Arm in die Hüfte gestützt und das Anlehnen an einen Baumstamm – sind vergleichbar. Bei Flaxman findet sich wiederum ein eventuelles Vorbild für Canovas Skulptur (Abb. 31), während Georges Jacquots (1794-1874) Parisdarstellung auf einem Relief aus dem Jahr 1819 auf Canovas Skulptur referiert. (Abb. 32) Bei beiden erkennt man eine vergleichbare Körperhaltung: die Figur ist bei Jacquot nackt, beide stützen sich auf einen Stab und tragen eine ähnliche Mütze, unter der lockiges Haar hervorlugt. Bei Jacquot lehnt sich an die rechte Schulter der Figur die weinende Helena. Hirtenmütze und –stab sind die Attribute des Paris, sie verweisen auf die Kindheit des trojanischen Königssohnes unter den Hirten. Eindeutiges Erkennungszeichen für Paris ist der Apfel. Dieser, ein Symbol der Schönheit, wird, wie die Musikinstrumente bei den *Tänzerinnen* erst in der Rückansicht sichtbar. (Abb. 33) Innerhalb der Skulpturensammlung in Malmaison verkörperte er das Ideal männlicher Schönheit. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass der Körper, und insbesondere das Gesicht, mit sehr weichen Zügen ausgestattet wurden, eine Entdeckung, die bei Canova nicht unbedingt überrascht, da seine Werke, besonders jene, die dem Themenkreis Schönheit zuzuordnen sind, oft auf romantische Gestaltungsprinzipien vorausweisen. Dazu später mehr.

¹³⁴ Brief Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy an Antonio Canova, im Februar 1813. Zitiert nach Hubert 1969, S. 344.

¹³⁵ Vgl. Johns 1998, S. 117.

¹³⁶ Vgl. Woratschek 2005, S. 49.

Der letzte Auftrag, den Joséphine an Canova vergab, war die Skulpturengruppe der *Drei Grazien*. Obwohl das Werk überhaupt den letzten Auftrag für die Skulpturengalerie in Malmaison darstellte, soll sie, der besseren Übersicht wegen, vorgezogen und in den Kanon der Canovaskulpturen einbezogen werden. Das Werk ist in mehrerer Hinsicht bedeutend. Nicht nur, dass es zu den hervorragendsten Arbeiten des Bildhauers zählt, es können ganz besondere Umstände für die Bestellung Joséphines geltend gemacht werden, die nachfolgend konkretisiert werden sollen.

3.3.1.e *Die drei Grazien*

Verhielt es sich bei den vorangegangenen Aufträgen so, dass es im Grunde dem Künstler überlassen blieb, welches Thema zur Ausführung kam, trat nun die Auftraggeberin mit einem konkreten Sujetvorschlag, nämlich die *Drei Grazien* als Skulpturengruppe auszuführen, an den Bildhauer heran. Besser als bei den übrigen Aufträgen lässt sich in diesem Fall das Zustandekommen des Werkes nachvollziehen. So ist der Brief, den Joséphine von ihrem Sekretär Jean-Marie Deschamps (1750-1826) aufsetzen ließ, erhalten und lautet wie folgt:

„Monsieur, [...]

Sa Majesté, m'a charge de vous soumettre une idée qui pourrait, peut être, vous offrir le sujet d'un ouvrage d'autant plus précieux qu'Elle ne croit pas qu'il ait été traité par les anciens, si ce n'est en bas relief, ni par aucun autre moderne que Germain Pilon. Ce sujet serai des trois Graces.

Sa Majesté pense que ce groupe est susceptible de présenter à la fois trois expression différents, et surtout traité par vous, ne pourrait qu'être infiniment agréable et avoir beaucoup de succès. Si vous en portez le même jugement, et si vous vous chargiez de l'exécuter, Sa Majesté vous demande cet ouvrage pour Elle, et dans ce cas vous voudriéz bien, avant de commencer, lui envoyer un aperçu de frais. [...]"¹³⁷

Erstaunlicherweise heißt es in dem Brief, dass die Bildhauer der Antike dieses Thema nur im Relief ausgeführt hätten und bei den modernen sich einzig Germaine Pilon mit der Thematik beschäftigt habe.¹³⁸ Tatsächlich befand sich bis 1808 eine antike Graziengruppe aus der Borghesesammlung im Louvre, die Canova mit Sicherheit

¹³⁷ Brief von Jean-Marie Deschamps an Canova vom 13. Juni 1812. Zitiert nach Ericani 2003, S. 34.

¹³⁸ Das im Brief angesprochene Werk, entstanden zwischen 1561 und 1566, von Germain Pilon befindet sich heute im Louvre. Es handelt sich dabei um das Behältnis für das Herz des Valoiskönigs Heinrichs II. Die Grazien stehen Rücken an Rücken zueinander und sind durch ein loses Verschränken der Hände miteinander verbunden. Als der Brief bezüglich des Auftrages für die *Drei Grazien* abgefasst wurde, befand sich Pilon's Skulptur im Musée des Monuments français. Vgl. Honour 1995, S. 23.

bekannt war.¹³⁹ (Abb. 34) Auch Joséphine wird die Gruppe im Louvre gesehen haben. Glücklicherweise ist auch die Antwort Canovas auf Deschamps Brief erhalten. Der Künstler schreibt:

„Monsieur, [...] Au sujet de la gracieuse commission, dont Sa majesté voudrait bien m'honore, je vous prie, Monsieur, de lui témoigner les sentiments de ma profonde reconnaissance; et épineuse, il me faut des réflexions, et des méditations avant de m'y livrer. Je m'en accuserai cependant et je jamais il m'en resultera quelque composition favorable, et qui parvienne à me satisfaire, je empresserai de la soumettre au jugement exquis et éclairé de Sa Majesté, à laquelle je vous conjure d'offrir l'hommage de mon haute admiration et de vouement. Après l'assurance de ma parfaite consideration. [...] Rome 24, juin 1812.“¹⁴⁰

Obwohl es den Anschein hat, Canova hadere ein wenig mit dem Vorschlag Joséphines – er beschreibt ihn als interessant, aber schwer umsetzbar – dürfte er nur kurze Zeit später mit Entwürfen für die *Drei Grazien* begonnen haben.¹⁴¹ Bereits vor 1800 hat Canova die Grazien in Bildern und Zeichnungen dargestellt. (Abb. 35 und 36) Die Grazien sind zwar als Figurengruppe abgebildet, aber, im Unterschied zur Skulptur, von Begleitfiguren umgeben und einmal sogar im Halbfigurenporträt zu sehen. (Abb. 37) Ob auch diese Bilder als Vorarbeiten für die Skulptur gelten können, lässt sich nicht eindeutig sagen. Aufgrund der völlig unterschiedlichen Umsetzung der Marmorskulptur ist wohl nicht davon auszugehen. In der griechischen Mythologie sind die Grazien als Charitinnen¹⁴², die Töchter von Zeus und Eurygone, bekannt.¹⁴³ Ursprünglich als zwei Fruchtbarkeitsgöttinnen verehrt, fügte Hesiod nicht nur eine dritte Göttin hinzu, sondern stattete diese mit folgenden Namen aus: Aglaia (Glanz der Freude), Euphrosyne (Frohsinn) und Thalia (Pracht der Blüte).¹⁴⁴ Die deutsche Bezeichnung ‚Grazien‘ und die entsprechenden Begriffe im Englischen und Französischen leiten sich von der lateinischen Bezeichnung ‚gratiae‘ ab und gehen auf Winckelmann zurück.¹⁴⁵ Besonders die renaissancezeitliche und die barocke Malerei (Sandro Botticelli, Hans Baldung Grien, Correggio, Raffael, Peter Paul Rubens) haben das Motiv der Grazien häufig aufgegriffen. Ikonographische Vorlage

¹³⁹ Vgl. Honour 1995, S. 22.

¹⁴⁰ Ericani 2003, S. 34.

¹⁴¹ Das Gipsmodell war bereits ein Jahr später vollendet. Vgl. Praz/Pavanello 1976, S. 124.

¹⁴² Übersetzt als „Göttinnen der Anmut“ bei Deichgräber 1971, S. 7. Weiters schreibt Deichgräber: „Charis bedeutet auch alles Liebliche, Hübsche, Feine, Zierliche (auch was äußere Gestalt betrifft, wie ein niedlicher, kleiner Fuß, zarte Finger etc.), also alles, was ‚Venus und Cupido‘ weckt.“ Deichgräber 1971, S. 44.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 26.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 15 und S. 27.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 62.

dafür waren die Beschreibungen des griechischen Reiseschriftstellers Pausanias, aber vor allem die Ausführungen Cesare Ripas (1555-1622) in dessen *Iconologia*.¹⁴⁶ Bei Ripa finden sich folgende Angaben zur Grazienikonographie:

„Tre sanciulette coparte di sottilissimo velo sotto il quale appariscano ignude, cosi le figurorno gl'antichiti Greci perche le Gratie tanto sono più belle et si stimono, in gran parte in esse la decenza, et la purità; Però gl'Antichi figurauano in esse l'amicitia vera, come si vede al suo loco.“¹⁴⁷

Ihm zufolge sind die Grazien drei, nur mit einem dünnen Schleier bekleidete Frauengestalten. Auch Ripa spricht vom Sinnbild der Freundschaft, das die Figuren verkörpern. Dieser Freundschaftsgedanke findet sich schon bei Aristoteles und Chrysipp. Ersterer äußert sich dazu folgendermaßen:

„[...] denn das ist Charis (Dankbarkeit): dem, der uns gefällig war (Charis erwies), einen Gegendienst leisten und ihm das nächste Mal mit einer Gefälligkeit (Chariserweis) zuvorzukommen.“¹⁴⁸

Chrysipp griff die Gedanken Hesiods auf und schreibt, die Chariten seien durch jugendliche Schönheit gekennzeichnet und dem Gefolge Aphrodites zuzuordnen. Von besonderem Interesse sind seine Äußerungen über die Darstellung der Grazien in der Kunst, wobei er vor allem die Bildhauerei hervorhebt. Die Grazien seien ihm zufolge *„drei Schwestern mit verschlungenen Armen und Händen, lächelnd, jugendlich, jungfräulich, in gelöstem, durchsichtigem Gewand.“¹⁴⁹* Auch er deutet den Verband der Dreiergruppe durch Geben, Nehmen und erneutes Erweisen einer Wohltat (beneficam).¹⁵⁰ Das Weiterreichen und Zurückbekommen lässt sich durch das Verschlungensein der Hände und Arme besonders gut zum Ausdruck bringen. Die angeführten Zitate haben gezeigt, dass die Vorlagen für das Umsetzen des Grazienmotivs in der Bildkunst stark mit den literarischen Vorlagen antiker Schriftsteller in Verbindung stehen, dass sich Künstler streng daran gehalten haben und dass die Thematik offenbar seit jeher bedeutend war. Zum Teil, wie bei Chrysipp ersichtlich war, suchten die Literaten die Verbindung zur Bildkunst. Trotzdem finden

¹⁴⁶ Cesare Ripa, *Iconologia. Ove di discrezione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Hildesheim 1970 (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Rom 1603). Die ‚editio princeps‘ von Ripas Werk erschien 1593 in Rom. Darin beschrieb der Autor einhundert allegorische Themen, jedoch ohne Illustrationen.

¹⁴⁷ Ebd., S. 196.

¹⁴⁸ Aristoteles, *Nikomachische Ethik*. Übersetzt von Deichgräber 1971, S. 53.

¹⁴⁹ Chrysipp, *Über die Chariten*. Zitiert nach Deichgräber 1971, S. 56.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 56.

sich leichte Abwandlungen. Während antike Beispiele die Grazien derart zeigen, dass die mittlere Figur in Rückenansicht wiedergegeben ist (Abb. 34 und 38), sind bei Canova alle drei Gestalten in Vorderansicht zu sehen. Zeitgenössische Bildhauerkollegen Canovas haben die Konzentration auf eine Schauseite aufgenommen. (Abb. 39 und 40)

Obwohl Canova zügig mit den Arbeiten an der Skulptur vorankam, wurde sie doch erst 1816 fertig gestellt. (Abb. 41) Die Verzögerungen hängen mit Sicherheit mit dem Tod Joséphines zusammen, durch welchen die Arbeit zum Erliegen kam, bis Canova die Zusicherung Eugène de Beauharnais (1781-1824) bekam, den Künstler auszubezahlen. Die *Grazien* kamen nie nach Malmaison, sondern wurden in die Leuchtenbergsammlung nach München gebracht. Anlässlich der Hochzeit von Maximilian de Beauharnais (1817-1852) und der Großfürstin Maria Nikolajewna Romanowa (1819-1876) gelangte die Skulptur als Geschenk an das Paar 1839 nach Russland und wurde 1901 von der Eremitage angekauft.¹⁵¹ 1815-1817 arbeitete Canova an einer zweiten Version der *Grazien*, die für John Russell (1766-1839), den VI. Herzog von Bedford bestimmt war. Dieser war schon, nach dem Tod Joséphines, am Ankauf der für sie bestimmten Skulptur interessiert. In Woburn Abbey, dem Familiensitz der Bedfords, ließ John Russell den Tempel der Grazien errichten, der im letzten Kapitel, beim Vergleich der Sammlung Joséphines mit anderen europäischen Sammlungen, ausführlicher zur Sprache kommen wird. Die Frage, was nach dem Tod Joséphines mit den Skulpturen geschah, wird, ebenso wie das Gesamtkonzept der Sammlung in der Grande Galerie, weiter unten ausführlicher bearbeitet werden. Zunächst soll dieser Punkt mit der Erörterung der Arbeiten der französischen Bildhauer abgeschlossen werden.

¹⁵¹ Das Ankaufsdatum findet sich auf der Homepage des Museums unter: http://www.hermitagemuseum.org/fcgibin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=SCULPTURE_EN&PID=N.SK.506&numView=1&ID_NUM=5&thumbFile=%2Ftmplobs%2FVWV DTEY_23EQFWQJ8O6.jpg&embViewVer=last&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=12&tmCond=canova&searchIndex=TAGFILEN&author=Canova%2C%26%2332%3BAntonio.

3.3.2 Pierre Cartellier – *La Pudeur*

Das Gipsmodell zu Cartelliers Skulptur, einer Allegorie der Bescheidenheit, wurde bereits 1801 im Salon ausgestellt.¹⁵² Sieben Jahre später stellte der Künstler die Marmorversion im Salon aus.¹⁵³ (Abb. 42) Dadurch ergeben sich zwei Möglichkeiten, wann der Auftrag für die Ausführung von Joséphine zustande gekommen ist. In der Literatur hat dies jedenfalls zu unterschiedlichen Auffassungen geführt. Entweder hat Joséphine bereits 1801 die Ausführung des Gipsmodells in Marmor bestellt, oder sie hat 1808 die fertige Skulptur von Cartellier gekauft. Dies würde bedeuten, der Künstler hätte sein Modell ohne konkreten Auftrag in Stein gehauen. Isabelle Lemaistre gibt in ihrer Besprechung der Skulptur an, dass diese sich 1808 bereits in Malmaison befunden habe und für den Salon als Leihgabe nach Paris gebracht worden war.¹⁵⁴ Für die Anschaffung im Jahr 1801 sprechen einige Argumente. Dies würde bedeuten, dass Cartelliers Skulptur das erste Werk gewesen ist, das für die Grande Galerie in Auftrag gegeben wurde. Obwohl es einleuchtender wäre, dass ein angehender Sammler eher nach Arbeiten von einem Künstler wie Canova strebt, denen bereits ein gewisser Ruf vorausseilt – Canovas Arbeiten hatten bereits vor 1800 für Aufsehen gesorgt und begeisterte Aufnahme bei Kritikern und Sammlern gefunden – wird die Argumentation für 1801 durch folgendes Dokument untermauert. Es handelt sich um einen Brief Dominique Vivant-Denons an einen gewissen Monsieur Ballu – einen Tischlermeister – aus dem Jahr 1809, in dem Folgendes berichtet wird:

„J'ai l'honneur de vous prévenir, Monsieur, que Sa Majesté l'Impératrice redemande une statue en marbre représentant La Pudeur qui décorait le palais de la Malmaison; je vous prie en conséquence de vous occuper le plutôt possible de ce transport.“¹⁵⁵

Der Brief Denons ist an einen Handwerker gerichtet, der mit dem Rücktransport der Skulptur betraut worden war. Denon spricht von einer Skulptur, die Joséphine zurückverlangt. In der Regel dürften die Salonausstellungen im Februar zu Ende gegangen sein. Dies alles spricht dafür, dass sich Cartelliers Skulptur 1808 bereits in

¹⁵² Hubert 1977, S. 40 und Lemaistre 1999b, S. 387. Dieses, und ein weiteres Modell, das der Künstler im Salon 1814 präsentierte sind nicht mehr erhalten. Vgl. Hubert 1980, S. 10.

¹⁵³ Vgl. Lemaistre 1999b, S. 387.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 387.

¹⁵⁵ Brief Dominique Vivant-Denons an Monsieur Ballu vom 15. Februar 1809. Zitiert nach Dupuy 1999b, Bd.1, S. 562, Brief Nr. 1574².

der Skulpturengalerie in Malmaison befunden hat. *La Pudeur* war die erste moderne Skulptur, die von Joséphine gekauft wurde, auch wenn zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht die Absicht bestanden haben muss, eine Sammlung aufzubauen. Zunächst war die Skulptur wohl an einem anderen Ort im Schloss untergebracht. Wo genau, lässt sich aus heutiger Sicht nicht mehr sagen. Dass sie später in der Grande Galerie stand, beweist das Inventar aus dem Jahr 1814. Ein weiterer Umstand, der für die Anschaffung im Jahr 1801 spricht, ist dass die *Kapitolinische Venus* im Triumphzug des Jahres 1798, bei dem in Italien geraubte Kunstwerke der Öffentlichkeit vorgeführt wurden, nach Paris gebracht worden ist.¹⁵⁶ (Abb. 43) Sie hat nicht nur Eindruck auf den Künstler gemacht, der offensichtlich Anleihen an ihrer Gestaltung für seine Skulptur nahm, sondern war mit Sicherheit auch von Joséphine bewundert worden. Anzunehmen ist, dass sie die Präsentation des Modells von *La Pudeur* 1801 und dessen Ähnlichkeit mit dem antiken Kunstwerk so beeindruckt haben, dass sie eine Marmorversion in Auftrag gegeben hat. Denon dürfte den Auftrag vermittelt haben, da er mit dem Akademiekünstler Cartellier bestens bekannt war. Die Skulptur unterscheidet sich vom antiken Vorbild und den übrigen Werken in Joséphines Sammlung insofern, als die Figur extrem gelängt ist und dadurch Bewegung suggeriert. Dieser Eindruck wird durch das elegant zu Boden fallende Gewand verstärkt. Diese Gestaltungsprinzipien sind vielmehr Falconets Figurenstil (*La Baigneuse*, 1757) verpflichtet als sie eine Auseinandersetzung mit Canova verraten.¹⁵⁷

3.3.3 François-Joseph Bosio - *Amor*

Das Gipsmodell des *Amor* war ebenfalls in der Salonausstellung des Jahres 1808 zu sehen.¹⁵⁸ Die Entscheidung, die Skulptur für Malmaison zu erwerben, fiel nach einer Nachtführung im Louvre, bei der Bosios Modell Joséphine besonders beeindruckt haben dürfte.¹⁵⁹ Außerdem stand Bosio in der Gunst Dominique Vivant-Denons, dem

¹⁵⁶ Vgl. DeLorme 2005, S. 44.

¹⁵⁷ ¹⁵⁷ Canovas *Venus Italica* (Modell 1804 fertig gestellt) zeigt eine ähnliche Drehung des Kopfes (abweichend vom antiken Vorbild) wie Cartelliers *La Pudeur*. Die Raffung des Gewandes und das Entblößen der Brust sind ebenfalls vergleichbar. Dies lässt die Frage aufkommen, ob Canova Cartelliers Skulptur gekannt hat. Beantworten lässt sich diese nur schwer, eine Beziehung der Künstler zueinander ist jedenfalls nicht nachweisbar.

¹⁵⁸ Vgl. Hubert 1977, S. 42.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 42. Skulpturen bei Fackelschein zu betrachten war in Frankreich um 1800 noch keine gängige Methode, sondern aus Italien bekannt. Die Fackel warf das beste Licht auf die Skulptur und suggerierte durch das Zucken der Flamme Bewegung.

sehr daran gelegen war, den Bildhauer zu fördern. Dies dürfte ein Übriges dazu beigetragen haben, um Joséphine für den Auftrag zu gewinnen. Im November 1808 erging folgende Weisung Denons an den Innenminister:

*„Excellence,
Sa Majesté l'Impératrice a ordonné l'exécution en marbre de l'Amour lançant ses traits, exposé au Salon de cette année par M.[onsieur] Bosio, et m'a chargé d'avoir l'honneur de vous écrire pour vous prier de faire délivrer à cet artiste, dont elle desire encourager le beau talent, un bloc de marbre de 5 pieds de haut sur le pieds quarrés sur toutes faces.*

Je vous prie, Monsieur, de donner des orders en consequences à M. Hersent, conservateur des marbres, et d'avoir la bonté de me faire parvenir du jour où M.[onsieur] Bossio [sic!] pourra se presenter au magasin pour choisir le bloc qui lui sera nécessaire.“¹⁶⁰

Denon ordnete demzufolge an, Bosio in das Lager zu den Marmorvorräten einzulassen, damit sich der Künstler das nötige Material für die Skulptur besorgen könne. Durch den Brief ist es möglich nachzuvollziehen, wie die Auftragsvergaben – zumindest an die französischen Bildhauer – von Statten gingen. Wie bei den Canovaaufträgen delegierte Joséphine ihre Wünsche, in diesem Fall an Denon, der wiederum an die entsprechenden Stellen herantrat, um alle notwendigen Schritte, die bis zur Lieferung des Werkes nach Malmaison nötig waren, in die Wege zu leiten.

Vier Jahre war Bosio mit dem *Amor* beschäftigt. Die Skulptur wurde in der Salonausstellung 1812 präsentiert und anschließend nach Malmaison gebracht.¹⁶¹ Dort wurde das Werk jedoch nicht in der Grande Galerie untergebracht, sondern im Salon des Gewächshauses aufgestellt.¹⁶² Im Gewächshaus sollten zwar Skulpturen aufgestellt werden, allerdings darf es nicht als eine Art Erweiterung der Grande

¹⁶⁰ Brief Dominique Vivant-Denons an den Innenminister vom 14. November 1808. Zitiert nach Dupuy 1999b, Bd. 1, S. 551, Nr. 1517.

¹⁶¹ Vgl. Hubert 1977, S. 42.

¹⁶² Das Gewächshaus wurde ab 1803 vom Architekten Jean-Marie Morel (1728-1810) errichtet. Fertig gestellt wurde der Bau unter den, ab 1804 für Joséphine tätigen, Architekten Jean-Thomas Thibault (1757-1826) und Barthélémy Vignon (1762-1846). Das Gebäude war 49,20 m lang und 6,50 m breit und an beiden Enden mit einer halbrunden Rotunde abgeschlossen. In erster Linie waren im Gewächshaus, seinem Zweck entsprechend, Pflanzen untergebracht. Bis 1807 arbeitete Louis-Martin Berthault an der Ausstattung eines großen Salons, in dem schließlich auch Bosios Skulptur aufgestellt fand. Vgl. Chevallier 1989, S. 112-114. 1827 wurde das Gewächshaus zu einem Palais umgebaut und trägt heute die Bezeichnung ‚Petit Malmaison‘. Decke und Wände des Salons waren mit aufwändigen Stuckarbeiten verziert. Die Decke war in drei rechteckige Felder eingeteilt, wobei das zentrale Rechteck nicht nur am größten, sondern auch am reichsten dekoriert war. Im Zentrum desselben befand sich eine weibliche Büste auf einer Mondsichel, möglicherweise eine Darstellung der Göttin Diana. Diese war von einem Kreis umgeben, in dem die zwölf Tierkreiszeichen dargestellt waren. Außerhalb des Kreises befanden sich Laubwerkgirlanden mit Darstellungen von Leier und Äskulapstab. Insgesamt war die Decke von einer Lorbeerkranzgirlande umfasst. Die Seitenwände des Raumes zierte ein türkisblaues Mäanderband. Vgl. Chevallier 1989, S. 135.

Galerie angesehen werden. Abgesehen von *Bosios Amor* befand sich keine weitere zeitgenössische Plastik im Gewächshaus.¹⁶³ Erfreulicherweise gibt es eine Ansicht des Gewächshaussalons, auf welcher die Skulptur an ihrem ursprünglichen Präsentationsort zu sehen ist. Es handelt sich dabei um ein Aquarell aus dem Garneray'schen Zyklus zu Schloss Malmaison, von dem weiter oben schon die Rede war. (Abb. 44) Der Maler hat nicht nur den Salon und dessen Ausstattung verewigt, sondern gleichzeitig eine Begebenheit, die für das Schicksal der Skulpturensammlung Joséphines von erheblicher Bedeutung wurde. Auf dem Bild ist der Besuch des Zaren Alexander I. zu sehen, der sich im Jahr 1814 in Paris aufhielt und bei dieser Gelegenheit, zusammen mit seinem Bruder Nikolaus I. nach Malmaison kam.¹⁶⁴ Dieser Besuch fand nur wenige Tage vor Joséphines Tod statt.

Garnerays Gemälde zeigt *Bosios Amor* im Zentrum des Raumes. Ein, sich über die gesamte Raumhöhe erstreckendes, Doppelfenster, welches auf der linken Seite des Bildes zu sehen ist, diente der Skulptur als Lichtquelle. Vor der Fensterfläche befinden sich zwei Buntmarmorsäulen, die mit goldenen Basen und ebenso gestalteten ionischen Kapitellabschlüssen versehen sind. Zwischen diesen Säulen ist eine Hermaphroditenskulptur erkennbar, die zwar im Inventar von 1814 verzeichnet ist, zu der allerdings keine näheren Angaben gemacht wurden. Gegenüber dem Fenster befindet sich eine halbrunde Nische in der Wand, die mit einer Bank mit goldenem Polsterbezug, ausgestattet ist. Sie lädt zum Verweilen ein und ist außerdem genau auf die Skulptur ausgerichtet. Der Blick des Ruhesuchenden wird zusätzlich durch das großzügige Fenster hinaus auf die Parkanlagen, die sich vor dem Gewächshaus erstrecken, erweitert. Im Vergleich mit Werken anderer Bildhauer zeigt sich, dass sich Bosio bei der formalen Gestaltung seines *Amors* in den Kanon einfügte. Wir sehen eine kleine, männliche Gestalt mit Flügeln und lockigem Haar, die gerade im Begriff ist einen seiner Pfeile abzuschließen, wobei Pfeil und Bogensehne (die ursprünglich wohl vorhanden waren) vom Betrachter hinzugedacht werden müssen. Durch die angestrebte Tätigkeit ergeben sich Drehung und Bewegtheit des Körpers. Eine Figur in ähnlicher Bewegung und von gleicher Thematik befand sich bereits im Besitz Joséphines. Es handelt sich dabei um eine, samt Sockel etwa 1,30

¹⁶³ Im Inventar sind vier weitere Skulpturen vermerkt: zwei Venusfiguren, ein Satyr und ein Hermaphrodit. Die letzten beiden stammten aus dem 16. Jahrhundert. Zu den Venusfiguren sind diesbezüglich keine Angaben gemacht worden. Außerdem sind weder Künstler, noch Herkunft der Skulpturen angegeben. Vgl. Grandjean 1964, S. 203.

¹⁶⁴ Vgl. DeLorme 2005, S. 43.

m große, Skulptur des flämischen Bildhauers Jean Pierre Antoine Tassaert (1727-1788), einem Künstler, der am Übergang vom Rokoko zum Klassizismus steht. (Abb. 45) Im Gegensatz zu Bosios *Amor* zeigt Tassaerts Skulptur noch weit mehr dekoratives Beiwerk.¹⁶⁵ Die Skulptur war im Garten von Malmaison, und zwar in der Nachbildung eines dorischen Tempels, aufgestellt.¹⁶⁶ Andere Beispiele aus der Zeit zeigen den römischen Liebesgott entweder auch beim Hantieren mit Pfeil und Bogen oder ruhig stehend und auf den Bogen gestützt. (Abb. 46) Vorbild für das Bewegungsmotiv dieser Amorskulpturen ist eine antike Erosskulptur, die ihrem Fundort nach als *Eros Centocelle* bezeichnet wird.¹⁶⁷ (Abb. 47) Von dieser wurde nicht nur die Gestaltung Amors als Jugendlicher übernommen¹⁶⁸, sondern auch die Darstellung als Einzelfigur, da Amor sonst in der Regel zusammen mit Venus gezeigt wird.¹⁶⁹ Amor wird also als selbständige, handelnde Figur gezeigt, Charakteristika, die auch in der zeitgenössischen Malerei festzustellen sind.

3.3.4 Denis-Antoine Chaudet – *Cyparissus*

Die eher selten in der bildenden Kunst aufgegriffene Geschichte des Jünglings Cyparissus ist in Ovids *Metamorphosen* überliefert. Im zehnten Buch heißt es dort:

*„Auch die Zypresse erschien, so schlank wie die Säulen im Zirkus,
Heute ein Baum, doch früher ein Knabe, geliebt von dem Gotte,
Der mit den Saiten die Leiter regiert, mit der Sehne den Bogen.
Einstmals lebte ein mächtiger Hirsch, den Nymphen geheiligt,
In den carthaischen Auen, der tiefen Schatten dem eignen
Haupt mit weithin verzweigtem Geweih zu spenden vermochte.
Golden erglänzte das Geweih, vom rundlichen Hals auf die Schultern
Hangen mit edlem Gesteine besetzte Gewinde hernieder;
Über der Stirne bewegt sich leicht eine silberne Kapsel,
Nach der Geburt des Tieres mit kurzen Riemen befestigt;
Schimmernde Perlen verzieren die Ohren, die Höhlung der Schläfen;
Frei von Furcht – die natürliche Angst war dem Tiere geschwunden –
Ging der Hirsch zu den Häusern der Menschen; er pflegte sogar von
Leuten, die er nie gesehen, den Nacken sich streicheln zu lassen.
Niemand liebte jedoch so innig, wie du, Cyparissus,
Schönster im Land von Ceos, das Tier: du pflegtest auf frische
Weiden den Hirsch, zum klaren Gewässer des Quells ihn zu führen.*

¹⁶⁵ Bedauerlicherweise ist die Skulptur nicht datiert. Sie muss wohl zwischen 1750 und 1788 entstanden sein. Seit 1969 wird Tassaerts *Amor* im Depot des Louvre verwahrt.

¹⁶⁶ Vgl. Hubert 1977, S. 37. Die Skulptur befand sich bis 1877 an diesem Platz. Sie kam durch Alexandre Lenoir nach Malmaison und wurde ursprünglich wahrscheinlich für die Schauspielerin Claire-Josèphe Lèris, die sich Madame Clairon nannte, gefertigt.

¹⁶⁷ George Hamilton, der Förderer Canovas, gilt als Ausgräber der Skulptur (1772). Vgl. Myssok 2007, S. 108, Anm. 13.

¹⁶⁸ Im Gegensatz dazu werden Amorini sonst im Kleinkindalter gezeigt (bspw. bei Falconet).

¹⁶⁹ Vgl. Myssok 2007, S. 66-67.

Bald umwobst du ihm bunt das Geweih mit den lieblichsten Blumen,
 Oder du saßest als Reiter vergnügt auf dem Rücken des Tieres,
 Hierhin und dorthin das willige lenkend mit purpurnem Zügel.
 Sommer war es und Mittag: vom dunstigen Brodem der Sonne
 Glühn die gebogenen Scheren des Krebses, des Küstenbewohners.
 Da hat müder der Hirsch sich auf grasigem Grunde gelagert,
 Und im Schatten der Bäume genießt er erquickende Kühle.
 Ohne zu wollen, durchbohrt Cyparissus der Knabe mit spitzem
 Speere das Tier und sieht es an schrecklicher Wunde verenden.
 Selber beschloß er zu sterben. Wie suchte ihn Phoebus zu trösten,
 Mahnte ihn, leichter, nicht über Gebühr dem Schmerz zu frönen!
 Aber der andere stöhnte und flehte die Götter als letzte
 Gabe darum, ihm doch zu erlauben, auf ewig zu trauern.
 Schon ist das Blut ihm entschwunden in Strömen unendlicher Tränen,
 Als sich grünlich die Glieder zu färben beginnen; die Haare,
 Welche noch eben die Stirn umwallten, die schneeige, werden
 Struppiges Mähngewirr, und wie sie zur Starre gelangt sind;
 Schaut ein Wipfel, ein schlanker, empor zu den Lichtern des Himmels.¹⁷⁰

Der römische Dichter Ovid fasst in seinen *Büchern der Verwandlungen* römische und griechische Schöpfungsmythen zusammen. In fünfzehn Büchern schildert der Autor die Verwandlung einer Person oder Gottheit in eine Pflanze, ein Tier oder ein Sternbild. Die oben angeführte Passage gibt die Metamorphose des Jünglings Cyparissus in die Zypresse wieder. Chaudet hat den Moment, unmittelbar nachdem Cyparissus den Hirschen getötet hat, für seine Darstellung aufgegriffen. (Abb. 48) Das leblose Tier hängt vom rechten Arm des Jünglings herab, während dieser mit der linken Hand den Kopf des Hirsches hebt und an seine Wange führt, ungläubig darüber, dass der liebe Freund tatsächlich tot sei. Das vor Trauer gesenkte Haupt verdeutlicht gleichzeitig die Einsicht der Situation.

Pigler nennt in seinem, zwei Bände umfassenden, Werk zur barocken Ikonographie eine Marmorstatue von Anselme Flamen (1647-1717), die im Park von Versailles aufgestellt ist und ebenso den Jüngling Cyparissus darstellt.¹⁷¹ (Abb. 49) Allerdings ist hier das Tier noch am Leben. Chaudets *Cyparissus* hat den Hirsch in sein Gewand gewickelt, sodass der Jüngling, im Gegensatz zu Flamens Figur, völlig nackt in Erscheinung tritt. Beide Bildhauer folgen insofern der literarischen Vorlage, als sie das Tier mit Blumen geschmückt haben, die in der barocken Vorlage noch einen üppigen Kranz bilden und bei Chaudet weitgehend reduziert sind. Die Geschichte des Cyparissus wurde in der Kunst nicht häufig als Thema aufgegriffen. Pigler nennt ein pompejanisches Wandgemälde, sowie Bilder von Domenichino, Benedetto Montagna, Giulio Compagnola und Frans Floris, in denen Cyparissus und sein Hirsch

¹⁷⁰ Ovid, *Metamorphosen*. Hg. und übers. von Breitenbach 1993, S. 319f.

¹⁷¹ Vgl. Pigler 1956, Bd. 2, S. 58.

dargestellt wurden.¹⁷² Francis Haskell und Nicholas Penny schreiben in ihrer Kompilation über antike Plastik, Cyparissus wäre ein beliebtes Thema der französischen Bildhauerei des 17. und frühen 18. Jahrhunderts gewesen.¹⁷³ Als einziges Beispiel nennen sie ein Modell des Hirtenknaben von François Girardon (1628-1715), welches für die Versailler Gärten bestimmt gewesen sein soll.¹⁷⁴ Damit muss wohl Flamens Skulptur gemeint sein, die irrtümlich Girardon zugeschrieben worden ist.

Das Modell zu Chaudets Skulptur wurde bereits 1798 im Salon ausgestellt. Joséphine hat die Marmorversion 1810, im Sterbejahr des Künstlers, gekauft. Im selben Jahr war diese im Salon ausgestellt gewesen. Allerdings dürfte der Künstler die Marmorversion in Eigeninitiative gefertigt haben, ohne einen konkreten Käufer dafür zu haben. Zwischen 1806 und 1807 arbeitete der Bildhauer an einer Büste der Kaiserin, wodurch sich die Bekanntschaft der beiden ergab. In den folgenden Jahren stand Joséphine in engerem Kontakt zu Chaudets Ehefrau, von der sie auch einige Gemälde für ihre Sammlung erwarb. Möglicherweise hatte der Tod Chaudets 1810 Joséphine dazu veranlasst die Cyparissusskulptur zu erwerben, vielleicht auch, um die befreundete Witwe zu unterstützen. Dass Chaudets Skulptur in der zeitgenössischen Kunstkritik durchaus positiv bewertet wurde, zeigt folgende Aussage:

„Cyparisse tient dans ses bras un jeune cerf qu'il a tué par méprise et qu'il pleure. Image naive et délicateuse. L'Artiste, qui est un homme de génie, ne s'est pas contenté de d'avoir présenté le plus beaux des hommes: il l'a rendu sensible.“¹⁷⁵

Besonders geschätzt wurde demzufolge die Jünglingsfigur und der melancholische Gesamteindruck, den Chaudets Skulptur vermittelt. Mit Chaudets *Cyparissus* sind die Werkbesprechungen abgeschlossen. Im Anschluss soll das Gesamtensemble der Skulpturensammlung genauer betrachtet werden, sowie der Verbleib der Werke nach dem Tod Joséphines im Jahr 1814 geklärt werden.

¹⁷² Vgl. Pigler 1956, Bd. 2, S. 58.

¹⁷³ Vgl. Haskell/Penny 1981, S. 212.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 212. Allerdings finden sich keine Angaben zum Verbleib des Modells.

¹⁷⁵ Pierre-Jean-Baptiste Chaussard (1766-1823). Zitiert nach West 1998, S. 294, Anm. 133.

3.4 Rekonstruktion der Sammlungsanstellung

Nur ein Jahr nach dem Tod Joséphines waren alle ihre zeitgenössischen Skulpturen verkauft beziehungsweise aus der Grande Galerie entfernt worden und dieselbe war bald nach dem Kauf des Schlosses durch Jonas Hagerman abgerissen worden. Angesichts der exquisiten Werkzusammenstellung stellt sich mit Recht die Frage, warum die Skulpturensammlung nicht bildlich festgehalten worden war. Allein der Raum wäre abbildungswürdig gewesen. Glücklicherweise lässt sich wenigstens das Aussehen zuverlässig rekonstruieren, wenngleich nirgends von der Präsentation der Skulpturen berichtet wird. Aufgrund der erhaltenen Informationen soll nachfolgend versucht werden die Anstellung der Skulpturen in Malmaison wieder zu vergegenwärtigen. Anregungen für das Konzept kamen sicherlich von Dominique-Vivant Denon und Alexandre Lenoir. Nicht bekannt ist, ob einer der beiden beim Eintreffen der Werke in Malmaison vor Ort war und die Anstellung in der Grande Galerie überwachte. Falls nicht Denon oder Lenoir dafür zuständig waren, bliebe nur eine Person aus dem Bedienstetenkreis in Malmaison übrig, welcher diese Aufgabe zugeteilt wurde. Allerdings taucht in den vorhandenen Quellen nirgends der Name eines Kurators oder dergleichen auf. Canova hat bekanntermaßen gerne Anregungen für die Präsentation seiner Skulpturen gegeben¹⁷⁶, beziehungsweise hat er sich generell mit Fragen der Anständigkeit beschäftigt. Nicht auszuschließen ist, dass er auch in Malmaison Vorschläge einbrachte, beispielsweise als er Joséphine 1810 dort besuchte.

Welche Skulpturen überhaupt in der Grande Galerie untergebracht waren, verrät einzig das Inventar aus dem Jahr 1814.¹⁷⁷ Gäbe es diese schriftlichen Aufzeichnungen nicht, ließe sich nicht mehr sagen, welches Kunstwerk der Skulpturengalerie zuzuordnen wäre und welches nicht. Allerdings finden sich darin keinerlei Angaben zur Position der einzelnen Werke im Raum selbst; nur, dass die Skulpturen allesamt auf Sockeln standen. Das Ensemble in Malmaison blieb unfertig. Canovas *Grazien*, die für die Galerie bestimmt waren, gelangten nie dorthin. Es gibt auch Hinweise darauf, dass Joséphine die Absicht hatte, weitere Skulpturen für ihre

¹⁷⁶ Vgl. dazu beispielsweise den Briefverkehr zwischen Canova und Pietro Nobile (1774-1854) bezüglich der Anstellung der Theseusgruppe im Wiener Theseustempel bei Bösel/Krasa 1994, S. 164-169.

¹⁷⁷ Vgl. Grandjean 1964, insbesondere S. 178, S. 185f und S. 192f.

Sammlung anzukaufen. In dem bereits erwähnten Brief von Camille de Tournon an die Kaiserin findet sich ein eindeutiger Hinweis darauf:

„Votre Majesté m'ordonnant de lui parler des objets d'art qui me paraîtraient dignes d'entrer dans sa collection, je crois devoir lui citer un petit Apollon en marbre, jouant de la lyre, [...]. Son auteur, jeune homme rempli de talent, le donnerait pour 4.000 francs, prix véritablement très inférieur au mérite de l'ouvrage.“¹⁷⁸

Allem Anschein nach hatte der Graf aus Paris die Weisung erhalten, in Italien nach geeigneten Kunstwerken Ausschau zu halten. Die Sammlung in der Grande Galerie sollte tatsächlich noch erweitert werden. Die Größe des Galerieraumes in Malmaison, mit zehn Metern Breite und über zwanzig Metern Länge, hätte ein solches Vorhaben ohne weiteres erlaubt, wenngleich, abgesehen von den Skulpturen, viele andere Dinge, wie Tische, Vasen etc. darin untergebracht waren. Im Zuge der Recherchen zur vorliegenden Arbeit fand sich nur ein Hinweis bezüglich der Aufstellung der Skulpturen in der Grande Galerie. In einem Brief vom Februar des Jahres 1813 berichtet Joséphine vom Eintreffen der *Tänzerin* und des *Paris* in Malmaison. In weiterer Folge heißt es dann:

„[...] Elles [Tänzerin und Paris] sont maintenant toutes les deux dans ma Galerie, placées aux deux extrémités. [...] Rien ne manquerait à ma Galerie si je pouvais placer le groupe des trois Graces entre le Paris et la Danseuse. Je serai charmée de savoir si vous vous occupés de cette composition, et quels sont les ouvrages que vous préparés en ce moment. [...]“¹⁷⁹

Die *Grazien* an der angegebenen Stelle zu platzieren, wäre durchaus sinnvoll gewesen, ging es bei der *Tänzerin* und bei *Paris* schließlich um die Ideale von weiblicher und männlicher Schönheit. Die *Grazien* hätten demnach den Höhepunkt der Schönheitsidealthematik dargestellt. Rein formal hätte die Gruppe durch die genannte Präsentation eine ideale Position eingenommen. Joséphine besaß ohne die Graziengruppe sechs Skulpturen. Es ist davon auszugehen, dass diese an den zwei Längsseiten des Raumes, jeweils zu dreien einander gegenübergestellt waren. *Paris* und die *Tänzerin* standen einander entweder diagonal gegenüber, oder in einer Reihe, wobei jede Skulptur den Endpunkt derselben gebildet hätte. Geht man von der

¹⁷⁸ Brief Camille de Tournons an die Kaiserin Joséphine vom 24. Februar 1809. Zitiert nach Moulard 1914, S. 18. Aus den übrigen Briefen Tournons, besonders aus jenen an seine Eltern, wird deutlich, dass Tournon zwar kein Kunstexperte war, sich aber mit Kunst beschäftigte und diese zu beurteilen vermochte.

¹⁷⁹ Brief von Joséphine de Beauharnais an Antonio Canova, vom 20. Februar 1813. Zitiert nach Johns 2004, S. 31.

ersten Möglichkeit aus, sollten die *Grazien* wohl im Mittelgang, der sich durch die zwei Skulpturenreihen ergab, gestellt werden. Aufgrund des Umfangs der Skulpturengruppe wäre es durchaus zulässig, sie im Mittelgang zu vermuten, da sie direkt vor der Wand viel von ihrer Wirkung eingebüßt hätte. Anzunehmen ist ferner, dass die Vorderseite der Skulptur dem Haupteingang der Galerie zugerichtet gewesen wäre. Übrigens findet sich auch im Brief Joséphines ein Hinweis darauf, dass sie an weiteren Skulpturen interessiert war, da sie sich bei Canova erkundigt, woran dieser gerade arbeite.¹⁸⁰

Die Präsentation der verbleibenden Skulpturen ist variabel, obwohl nur noch vier übrig bleiben. Jeder Versuch, deren Aufstellung zu rekonstruieren, bliebe jedoch reine Hypothese. Weil sich, abgesehen von den Angaben in Joséphines Brief, keine weiteren Hinweise dazu finden, wird es nicht möglich sein, die ursprüngliche Aufstellung der Skulpturen zu rekonstruieren, zumal die Platzverhältnisse im Raum nicht bekannt sind. Immerhin müssen Tische, Säulen und Konsolen einberechnet werden, die abgesehen von den Skulpturen zur Präsentation von Vasen oder Büsten dienten. Weil die Galerie nicht mehr existiert und es keine zeitgenössischen Ansichten davon gibt, gestaltet es sich äußerst schwierig beziehungsweise ist es gar nicht möglich, das ursprüngliche Raumkonzept zu rekonstruieren. Im nächsten Punkt sollen die Skulpturen hinsichtlich ihrer Gesamtwirkung betrachtet werden.

3.4.1 Ästhetische Qualitäten der Sammlung

Um eine Beurteilung der Skulpturensammlung in Malmaison vornehmen zu können, sind verschiedene Faktoren ausschlaggebend. Eine Vorarbeit hierfür wurde bereits durch die Besprechung der einzelnen Werke geleistet. Im Zuge dessen kamen vereinzelt zeitgenössische kunstkritische Aussagen zur Sprache. Nachfolgend sollen das Kunstgeschehen des beginnenden 19. Jahrhunderts, sowie Anreize für das Sammeln von Skulptur besprochen werden, wodurch sich eine Einordnung der Sammlung Joséphine de Beauharnais in das zeitliche Umfeld ergibt.

Zu Beginn muss auf die Situation der Kunst in Frankreich um 1800, und im Speziellen auf jene der Bildhauerei der Zeit, näher eingegangen werden. Mit der

¹⁸⁰ Siehe S. 49.

Machtübernahme Napoleons änderte sich auch die Kunst radikal. Schon während der Königsherrschaft der Bourbonen waren Bildhauer weniger angesehen als Maler.¹⁸¹ Sie waren zwar Mitglieder der Akademie, wurden jedoch – was sich auch in den Arbeiten, mit denen sie zur damaligen Zeit beschäftigt wurden widerspiegelt – eher in den handwerklichen Bereich abgedrängt.¹⁸² Erst mit Künstlern wie Antoine-Denis Chaudet (1763-1810), der seine künstlerischen Qualitäten vor allem durch seine Porträts zum Ausdruck zu bringen vermochte, erhielt die Skulptur gegen Ende der Königsherrschaft wieder mehr Aufmerksamkeit. Allerdings fehlten, darüber sind sich Kunsthistoriker, die sich mit der Thematik beschäftigen einig, Inspiration und Anreize für Themen und Gestaltung.¹⁸³ Denis Diderot (1713-1784) erkannte diese ‚Krise‘ in der französischen Kunst bereits nach Besuch der Salonausstellung des Jahres 1759, denn er äußerte sich diesbezüglich folgendermaßen:

„Wir haben viele Künstler, nur wenig gute und keinen vortrefflichen; sie wählen schöne Sujets; doch fehlt ihnen die Kraft; sie haben keinen Geist, keine Erhabenheit, keine Leidenschaft, keine Einbildungskraft [...]“¹⁸⁴

Diderot spricht Malerei und Plastik gleichermaßen an. Der kreative Input fehlte den Künstlern. Aufschwung für die Skulptur brachte erst Napoleon Bonaparte, der die Bildhauerei als Mittel zur Machtdemonstration wiederentdeckte und sich gleichzeitig bemühte ausländische Künstler, wie Antonio Canova, nach Paris zu holen. Die neoklassizistische Skulptur stand im Gegensatz zur barocken Plastik der Bourbonenherrschaft und dem moralisierenden Gedankengut, das Skulptur unter ihrer Regentschaft zum Ausdruck bringen sollte.¹⁸⁵ Die Antike und ihre Gestaltungsprinzipien erlangten nach ihrem ersten Wiederaufleben im 16. Jahrhundert erneut volle Aufmerksamkeit.¹⁸⁶ Nicht zuletzt durch Johann Joachim Winckelmann, dessen Schriften das künstlerische Schaffen Antonio Canovas maßgeblich beeinflussten und bereits 1766 in französischer Sprache verfügbar waren, gewann die antike Kunstwelt Einfluss auf alle Bereiche der bildenden Kunst.

¹⁸¹ Vgl. Levey 1993, S. 61. Obwohl die Produktion von sehr guten Kunstwerken gegeben war und beispielsweise mit Jean-Antoine Houdon (1741-1828) auch Bildhauer von internationalem Format tätig waren, war die Bildhauerei bei Publikum und Auftraggebern weniger beliebt als die Malerei.

¹⁸² Dazu mehr in Kapitel 4.

¹⁸³ Vgl. bspw. Levey 1993, S. 236 und West 1998, S. 1f.

¹⁸⁴ Denis Diderot, *Salon von 1759*. Hg. und übers. von Bassenge 1967, Bd. 1, S. 356.

¹⁸⁵ Vgl. West 1998, S. 3 und S. 8. Winckelmanns Ausdruck der „höchsten Schönheit“ war gegen den Hochbarock und vor allem gegen die Kunst Gian Lorenzos Berninis gerichtet, dessen Kunst die Sinne, Winckelmanns Meinung zufolge, überreize.

¹⁸⁶ Ausschlaggebend dafür waren die Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum, sowie die Wiederentdeckung der römischen Antike seit der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Eine wesentliche Rolle für die Popularität der klassizistischen Kunst spielte nicht zuletzt deren Akzeptanz und Begeisterung bei den Auftraggebern und dem Kunstpublikum der Zeit. In Frankreich benötigte das neue Herrscherhaus, das heißt die Bonapartes, eine neue Identität, wofür sie sich letztendlich das Aufstreben einer neuen Kunstrichtung zu Nutze machten. Wie aber lässt sich das Genannte mit Joséphines Skulpturensammlung in Verbindung bringen?

Die Grande Galerie in Malmaison beherbergte eine private Sammlung. Trotzdem ist der Repräsentationsgedanke nicht zu vernachlässigen. Die Umgestaltung des Schlosses im einheitlich, klassizistischen Stil, unter Beauftragung der besten Künstler und Handwerker der Zeit, erfuhr durch die Einrichtung einer Skulpturensammlung ihren Höhepunkt. Andererseits, sieht man sich die betreffenden Skulpturen genauer an, zeigen sie keinen strengen neoklassizistischen Stil. Besonders bei Canova klingen bereits romantische Formen an. Joséphine war folglich nicht an einer Gestaltung im archäologisch-wissenschaftlichen Sinn interessiert. Die Werke der französischen Bildhauer zeigen nicht nur den Einfluss Canovas auf die französische Kunstlandschaft, denn außer dem italienischen Bildhauer bewirkte die Überstellung geraubter Kunstgüter, aus den Beutezügen der napoleonischen Armee, nach Paris eine völlige Neuorientierung der Bildhauer. Antoinette Le Normand-Romain schreibt in ihrer Abhandlung über den Beginn der Moderne in der Bildhauerei, dass sich die Skulptur der Romantik gegenüber dem Klassizismus vor allem dadurch auszeichne, dass die Künstler viel mehr darauf bedacht waren, Emotionen zu zeigen.¹⁸⁷ Darauf bezogen folgen die Skulpturen in Malmaison mehr der klassizistischen Linie, denn sie alle wirken, bis auf Cartelliers *Pudeur*, teilnahmslos, lassen ihre Blicke in die Ferne schweifen und sind stark in sich gekehrt. Wiederum näher zur Romantik rücken sie die Orientierung an literarischen Vorlagen für die Themenwahl, die Le Normand-Romain den Bildhauern der Romantik vorbehält¹⁸⁸, und die lieblich-reizenden Gestalten, die alle vier Bildhauer geschaffen haben. Charakteristisch für die klassizistische Bildhauerei ist nicht nur die Orientierung an der antiken Skulptur, sondern gleichermaßen der weiße Marmor, insbesondere jener aus den Steinbrüchen der toskanischen Stadt Carrara. Dieser war in Paris besonders begehrt, weil es in Frankreich keine qualitativ gleichwertigen Steine gab und dieser Marmor so teuer war, dass er als Luxusgut gehandelt wurde und dementsprechend nur einer reichen

¹⁸⁷ Vgl. Le Normand-Romain 2006, S. 872f.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 876f.

Klientel zur Verfügung stehen konnte.¹⁸⁹ Skulpturen aus Carraramarmor zu besitzen war prestigeträchtig. Die Skulpturen in Joséphines Sammlung zeichnen sich noch durch einige weitere Aspekte aus. Neben der Gestaltung sind es vor allem die Themen, die die Qualität ihrer Sammlung ausmachten. Vorherrschend war die weibliche Figur und im Allgemeinen idealschöne, makellose Gestalten. Die Themen reflektierten nicht unbedingt den Bildungsstand der Auftraggeberin, da antike Stoffe, wie die Geschichten aus Ovids Metamorphosen, allgemein bekannt waren. Hervorzuheben ist außerdem, dass populäre Themen des beginnenden 19. Jahrhunderts, wie das Ballett, als Thema Eingang in die Kunst gefunden haben.

Nicht nur, dass die Skulpturen auf die Romantik vorausweisen, zugleich verdeutlichen sie eine Rückbesinnung auf das 18. Jahrhundert. „Liebe und Seele“ sind, laut Thomas Zaunschirm, um 1800 *die* großen Themen der Kunst, erotische Figuren bestimmten die Bildwelt.¹⁹⁰ Der Künstler Michel-François Dandré-Bardon (1700-1783) schrieb Mitte des 18. Jahrhunderts, bezüglich der Gestaltung lieblicher Frauenfiguren folgendes:

„Das liebenswürdige Genre schließlich erfordert weiche und leichte Konturen, angenehme, einfache Formen, mit zugleich kurvigen und zarten und biegsamen Übergängen. [...] In dieser Art müssen Venus, Psyche, Amphitrite, Helena usw. dargestellt werden.“¹⁹¹

Dandré-Bardon spricht zwar von der Malerei, was er sagt, lässt sich aber ohne weiteres ebenso auf die Bildhauerei übertragen und in den Skulpturen der Sammlung in Malmaison wieder finden. Diese sinnlich-mythologischen Darstellungen bestimmten die französische Bildhauerei seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Bezeichnend für die Kunst Canovas waren neben einer unverkennbaren Technik, die Lebendigkeit seiner Werke, das präzise Nachspüren von Bewegung und, das oben angesprochene, Umformen der Antike auf die Bedürfnisse der Gegenwart. Dass gerade der letzte Punkt die Auftraggeberin in besonderem Maße ansprach, verraten die übrigen Stücke der Sammlung, deren Gestaltung sich darauf bezieht. Durch die obige Aufzählung wird außerdem klar, warum der Einfluss Canovas auf die französischen Bildhauer so groß war.

¹⁸⁹ Vgl. Roeck 2004, S. 91.

¹⁹⁰ Vgl. Zaunschirm 1988, S. 47.

¹⁹¹ Dandré Bardon, *Traité de Peinture*, 1765. Zitiert nach Zaunschirm 1988, S. 49.

Abgesehen von Stilmerkmalen, oder der Wahl eines bestimmten Künstlers, lag das Besondere der Skulpturengalerie darin, dass Joséphine moderne Skulpturen sammelte. Die Bildhauerei war zwar durch die Orientierung an der Antike wieder beliebter geworden, der Markt für zeitgenössische Skulpturen war allerdings vergleichsweise klein. Viel mehr Interesse bestand an originalgetreuen Antikenkopien.¹⁹² Im Gegensatz zur öffentlich-repräsentativen Skulptur, die Napoleon in der Ausstattung von Denkmälern und dergleichen forderte und die heroische Themen und harte, strenge Formen bevorzugte, herrschte in Joséphines Sammlung eine zarte, feine Modellierung vor. Dies zeugt von einer gewissen Grundhaltung, wobei Joséphine, im Sinne von Barbara Eisenbeiss, auf die „Entfaltung des Guten und Schönen“¹⁹³ ausgerichtet war. Weiter oben ist bereits angeklungen, dass Joséphines Skulpturensammlung keiner streng-wissenschaftlichen Linie folgte. Abschließend soll ein Blick auf die zeitgenössische Kunstkritik geworfen werden und diese in Bezug zu den Skulpturen in Malmaison gebracht werden. Zum Teil sind bei den Werkbesprechungen bereits Stimmen der Kritiker eingeflossen. Nachfolgend sollen mehr allgemeine Argumente für die Bildhauerei der Zeit vorgebracht werden. Den größten Einfluss auf die Bildhauerei übten Winckelmanns Schriften über das klassische Altertum aus.¹⁹⁴ Er vertrat in erster Linie eine kühle, klassizierende Plastik, wobei die rein weiße Form bestimmend blieb.¹⁹⁵ Nicht außer Acht gelassen werden darf, dass Winckelmann zwar mit dem griechischen Schriftgut der Antike vertraut war, die griechische Plastik ihm jedoch im Grunde unbekannt war. Winckelmann sprach sich deutlich für die „*Neuschöpfung aus dem Geist der Alten*“¹⁹⁶ aus, eine Aussage, die Canovas Praxis der Umformung des antiken Vorbildes entgegenkam, aber bei Winckelmann trotzdem eine wissenschaftliche Rekonstruktion meint.¹⁹⁷ Im Gegensatz dazu verurteilten Carl Ludwig Fernow (1763-1808) und August Wilhelm Schlegel (1767-1845) die „*Verfälschung des klassischen Kanons*“.¹⁹⁸ Schlegel äußerte sich Goethe gegenüber zur Kunst Canovs folgendermaßen:

¹⁹² Vgl. West 1998, S. 66.

¹⁹³ Eisenbeiss 1997, S. 45.

¹⁹⁴ Allein seine *Geschichte der Kunst des Altertums* aus dem Jahr 1764 erschien bis 1766 dreimal in französischer Übersetzung. Vgl. Weißer 2000, S. 41. Winckelmann verfasste außerdem folgende Schriften: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen* (1763) und *Versuch einer Allegorie* (1766).

¹⁹⁵ Vgl. u.a. Zinserling 1983, S. 334.

¹⁹⁶ Voßkamp 1998, S. 116.

¹⁹⁷ Dies wird deutlicher, führt man sich Winckelmanns strikte Ablehnung von Farbe oder farbigem Material in der Plastik vor Augen.

¹⁹⁸ Chiarini 1998, S. 123f.

„[er neige] zu zarteren Schönheiten und einer gewissen einschmeichelnden Weichheit, [...] [welche schließlich zu] eine[r] unstatthafte[n] Vermischung des Dargestellten mit dem Wirklichen [führe].“¹⁹⁹

Drastischer formuliert es Fernow in seiner 1806 erschienenen Studie *Über den Bildhauer Canova und seine Werke*, obwohl der erste Teil des Zitats eigentlich auch ein Kompliment in sich birgt. Fernow zufolge seien

„nur gefällige Gegenstände, jugendlich zarte Gestalten und der Ausdruck lieblicher, sanfter, zärtlicher Affekte, die er in einer zierlichen, weichen, verschmelzenden Manier darzustellen sucht, seine [Canovas] eigentliche Kunstsfäre [sic].“²⁰⁰

Daher rühre das „Unvermögen für das Bestimmte, Strenge der Form und für ernste, kraftvolle, heroische, pathetische Gegenstände.“²⁰¹ Gerade der erste Teil unterstreicht die Qualitäten der Skulpturen in Joséphines Sammlung und jene Charakteristika einer Skulptur, denen sie den Vorzug gab. Marie-Henry Beyle (1783-1842), der unter dem Pseudonym Stendhal besser bekannt ist, fand fünf Jahre später wieder Gefallen am Schönheitsideal Canovas.²⁰² Gustav Pauli sprach 1925 vom „romantischen Klassizismus“.²⁰³ Auch er sah in der Auflockerung der wissenschaftlichen Gestaltung nichts Negatives. Wie aber verhielt es sich bei den französischen Künstlern? Aufgrund des wenigen Materials, das generell zu den einzelnen Künstlern verfügbar ist, fällt es ungleich schwerer, Kritiken zusammenzutragen. Landons Publikationen zu den Salonausstellungen der Pariser Akademie bilden einen Anhaltspunkt. Allerdings findet sich darin für sämtliche Werke Lob, was wohl darauf zurückzuführen ist, dass Landons Bücher im modernen Sinn als positive Publicity für die Pariser Akademie anzusehen sind. Vorrangig finden sich bei ihm nur allgemeine Bemerkungen zur Skulptur. Etienne-Maurice Falconet bestand noch im 18. Jahrhundert auf der Dringlichkeit, an der Nachahmung der Natur festzuhalten, um ideale Schönheit zum Ausdruck bringen zu können.²⁰⁴ Interessanterweise schrieb auch er, dass wehende Draperien unbedingt zu vermeiden seien, denn sie stören die Bewegung, ermüden das Auge und verhindern,

¹⁹⁹ August Wilhelm Schlegel an Johann Wolfgang Goethe in: Böcking, *August Wilhelm Schlegel's sämtliche Werke*, 1846. Zitiert nach Chiarini 1998, S. 127.

²⁰⁰ Carl Ludwig Fernow, *Le scultore e le pitture di Antonio Canova*, in: *Römische Studien*, Bd. 1, Zürich 1806. Zitiert nach Chiarini 1998, S. 127.

²⁰¹ Fernow 1806, S. 238f. Zitiert nach Chiarini 1998, S. 127.

²⁰² Vgl. Chiarini 1998, S. 129.

²⁰³ Pauli 1925, S. 10.

²⁰⁴ Vgl. Levitine 1972, S. 65.

dass man das Wesentliche sieht.²⁰⁵ Falconet argumentierte also gegen barocke Gestaltungsprinzipien. Norbert Wolf zählt zu den Charakteristika neoklassizistischer Kunst das Vorherrschen der emotionslosen Figur, das Wiederaufgreifen mythologischer Inhalte, Nacktheit und die Verwendung von Marmor – Kriterien, die in Kurzform die Skulpturen in Malmaison beschreiben.²⁰⁶ Einige der angesprochenen Punkte sind auch für das letzte Kapitel dieser Arbeit relevant und werden an entsprechender Stelle noch einmal zur Sprache kommen. Nachfolgend wird auf die Geschehnisse in Malmaison nach dem Ableben Joséphines im Jahr 1814 und den damit in Verbindung stehenden Verbleib ihrer Sammlung näher einzugehen sein.

3.5 Malmaison nach dem Tod Joséphines

Am 29. Mai 1814 starb Joséphine de Beauharnais in Malmaison.²⁰⁷ Ihr Tod kam recht plötzlich, sodass sie kein Testament hinterlassen hatte²⁰⁸. Das Schloss und der dazugehörige Besitz fielen an ihre beiden Kinder.²⁰⁹ Keiner der beiden konnte Malmaison halten. Nach der Verbannung Napoleons und dem Zerfall seines Reiches waren beide gezwungen, ins Exil zu gehen. Joséphines Tochter, Hortense de Beauharnais (1783-1837), war nach der Trennung von ihrem Ehemann Louis Bonaparte (1778-1846) damit beschäftigt, einen Wohnsitz auf Schloss Arenenberg in der Schweiz einzurichten, während ihr Bruder – bis 1814 König von Italien – von seinem Schwiegervater, Maximilian I. Joseph von Bayern (1756-1825), das Angebot erhielt, als Herzog von Leuchtenberg nach Deutschland zu kommen. Ab 1817 war sein ständiger Wohnsitz das Leuchtenbergpalais in München.²¹⁰ In Schloss Malmaison setzten die Geschwister zunächst jeweils einen Sachverwalter ein, ehe sie sich 1828 schließlich dazu entschlossen, das Anwesen zu verkaufen.²¹¹ Im Juli 1815 wurde Malmaison von preußischen Soldaten belagert und geplündert.²¹² Ein Bericht des Schlossverwalters Soulange-Bodin, führt das Ausmaß der Zerstörungen vor Augen:

²⁰⁵ Vgl. Levitine 1972, S. 75.

²⁰⁶ Vgl. Wolf 2002, S. 21.

²⁰⁷ Vgl. Chevallier/Pincemalle 1991, S. 279.

²⁰⁸ Vgl. Grandjean 1964, S. 26.

²⁰⁹ Vgl. Chevallier 1989, S. 179.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 185.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 193. Eugène de Beauharnais bestellte Étienne-Soulange Bodin (1774-1846) als Sachverwalter nach Malmaison, während seine Schwester den Direktor des Louvre, Victor-Frédéric Maïsson de Vaux engagierte. Nachdem das Schloss im August 1814 endgültig in Besitz Eugènes übergang, blieb Bodin alleiniger Verwalter in Malmaison.

²¹² Vgl. Chevallier 1989, S. 182-184.

„[...] Je trouvai les domestiques dans une grande consternation, et la maison dans un grand désordre; [...] L'ébenisterie du rez-de-chaussée m'a paru fort endommagé. Les draperies et rideaux de croisée ont disparu. Le drap du billard et plusieurs dessus de sièges sont enlevés. La bibliothèque est sens dessus dessous. Des bronzes ont été mutilés, des vases d'ornement cassés, et toutes les pendules brisées, excepté celle du salon, qui était la plus précieuse. On est entré dans la chambre de l'Impératrice en brisant les portes. On y a commis les mêmes dégâts qu'en bas. Le logement du Concierge, où l'ennemi est d'abord entré, a été complètement saccagé. On a emporté des matelas et des couvertures. [...]”²¹³

Der Zustand des Schlosses dürfte demzufolge sehr schlecht gewesen sein. Kein Winkel wurde von den Soldaten verschont. Hortense bat nach diesen Vorfällen den Herzog von Wellington um Hilfe, der kurzweilig zwei englische Offiziere schickte, um Malmaison vor weiteren Übergriffen zu schützen.²¹⁴ Das Erbe von Malmaison stellte die Kinder vor große Schwierigkeiten. Abgesehen davon, dass keiner von beiden durch seine jeweiligen Lebensumstände einen Verwendungszweck für das Schloss hatte, waren sie, in Anbetracht der hohen Schulden, die ihre Mutter hinterlassen hatte, gezwungen, das Schloss und sämtliche Gegenstände aus dem Besitz ihrer Mutter zu verkaufen. Die Summe der ausstehenden Forderungen belief sich auf 3 080 126 Franc.²¹⁵ Eine Summe, die von Joséphines ausschweifendem Lebensstil zeugt, für die Kinder jedoch nicht anders als durch Verkauf ihres Nachlasses bewältigt werden konnte. Auch ihre Skulpturensammlung blieb schlussendlich nicht davor verschont. Bereits zwei Monate nach dem Tod Joséphines wurde eine Inventarisierung in Malmaison vorgenommen, allerdings ist der Autor des Inventars nicht bekannt. Eugène de Beauharnais begann noch 1814 mit der Veräußerung von Schmuck- und Bekleidungsstücken seiner Mutter.²¹⁶ Besonders am Herzen lag ihm die Kunstsammlung Joséphines. Obwohl die Kinder versuchten einiges davon im Besitz der Familie zu behalten, waren sie doch gezwungen den Großteil der Gemälde und Skulpturen zu verkaufen. Auch die Pariser Öffentlichkeit hatte Gelegenheit, Gegenstände aus dem Besitz der ehemaligen Kaiserin zu erwerben. Im März 1819 wurde ein öffentlicher Verkauf durchgeführt, nachdem Étienne Soulange-Bodin von Eugène die Weisung erhalten hatte, alles zu veräußern, was nicht mehr benötigt wurde.²¹⁷ Dies zeugt von der Dringlichkeit, Geld aufzutreiben, nicht nur um die Schulden zu begleichen, sondern auch um das Schloss im Familienbesitz halten zu

²¹³ Brief Soulange Bodins an Eugène de Beauharnais, vom 5. Juli 1815. Zitiert nach Chevallier 1989, S. 183.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 182 und S. 184.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 184.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 184.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 184.

können. Eugène fasste zunächst den Plan, Malmaison völlig leer zu räumen und sämtliche Gegenstände zu verkaufen beziehungsweise nach München oder zu seiner Schwester in die Schweiz bringen zu lassen. Möglicherweise hatten die Geschwister die Absicht, Malmaison zu vermieten, um das Schloss nicht gänzlich zu verlieren. Der Tod Eugènes im Jahre 1824 setzte allen Vorhaben ein jähes Ende. Seine Witwe entschloss sich zum endgültigen Verkauf. Drei Jahre später erwarb Jonas Hagerman Malmaison.²¹⁸ Allerdings hatte der neue Besitzer keinerlei Anspruch auf Gegenstände, die noch im Schloss verblieben waren, sodass noch zwei weitere Jahre vergingen, bevor Malmaison endgültig in dessen Besitz überging.²¹⁹ Chevallier berichtet, dass sich viele Getreuen Napoleons, sowie frühere Bedienstete Joséphines, besonders dafür interessierten, ein Stück aus dem Besitz des ehemaligen Kaiserpaares zu erhaschen.²²⁰ Man wollte sich demzufolge ein Andenken an das Empire und sein glanzvolles Kaiserpaar sichern. Besonders Joséphine genoss bei den Parisern ausgesprochene Beliebtheit. Nach ihrem Tod verkleinerte sich die Grundfläche der Besitzungen Malmaisons sukzessive. Durch die enormen Instandhaltungskosten, welche die Erhaltung des Schlosses verursachte, wurden Bauten im Garten sowie ein Großteil der Wirtschaftsgebäude abgerissen.²²¹ Kurze Zeit nach dem Verkauf an Hagerman wurde auch die Grande Galerie niedergerissen.²²² Der genaue Zeitpunkt, an dem dies geschah, ist nicht bekannt.²²³ Die Galerie stand jedenfalls schon mehr als zehn Jahre leer. Als weit triftigeren Grund als die Nutzlosigkeit des Raumes nennt Chevallier für den Entschluss des Abrisses, dass das Gebäude einzustürzen drohte. Die mächtige Verglasung des Gewölbes habe zu starken Druck auf die Mauern ausgeübt, sodass diese der Belastung nicht mehr lange Stand gehalten hätten.²²⁴ Joséphine hatte bereits kurz nach Fertigstellung der Grande Galerie zusätzliche Säulen einziehen lassen. Dies unterstützt die Annahme, dass das Gebäude nicht ausreichend stabil war. Im Jahr 1861 gelangte

²¹⁸ Vgl. Chevallier 1989, S. 188. Jonas-Philippe Hagerman wurde 1774 im schwedischen Ort Vittskövle geboren. Er kam 1811 nach Frankreich, weil er für den Posten eines Vizekonsuls vorgeschlagen wurde. Aufgrund einiger Dinge, die sich Hagerman zu Schulden kommen ließ, bekam er das Amt bis 1820 nicht. Zwischenzeitlich hatte ihm sein Bankgeschäft mit Filialen in Florenz, Gênes und Paris Reichtum eingebracht. Zur Biographie Hagermans siehe Chevallier 1989, S. 193.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 189.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 185.

²²¹ Vgl. ebd., S. 190. Ab Seite 190 führt Chevallier sämtliche Abbrucharbeiten und Veränderungen an, die in Malmaison unter Hagerman vorgenommen wurden.

²²² Vgl. Chevallier 1989, S. 194.

²²³ Chevallier weist darauf hin, dass sämtliche Dokumente, die Auskunft über die Arbeiten am Schloss unter Hagerman Auskunft geben, nur mehr spärlich verfügbar sind. Vgl. Chevallier 1989, S. 195.

²²⁴ Vgl. ebd., S. 194.

Malmaison kurzfristig wieder in Bonapart'schen Besitz zurück, als Napoleon III. das Schloss seiner Großmutter zurückkaufte.²²⁵ Neun Jahre gehörte ihm das Anwesen. Ab 1904 ging Malmaison, nach einer Reihe weiterer Besitzer, schließlich in Staatsbesitz über und seit 1906 ist das Schloss ein Museum.²²⁶ Damit sind die wichtigsten Punkte, das Schloss betreffend, genannt worden. Im nachfolgenden Unterkapitel soll der Verbleib der Skulpturen behandelt werden.

3.5.1 Der Verbleib der Sammlung

Bereits bei der Besprechung der einzelnen Kunstwerke wurde kurz darauf eingegangen, wo sich die Skulpturen heute befinden. Nachfolgend sollen die Quellen ausgewertet werden, aus denen Informationen diesbezüglich erworben werden können und ein Überblick über die Situation geboten wird. Die wichtigste Quelle stellt das Inventar von 1814 dar. Es führt neben Möbelstücken und den Skulpturen alle weiteren Objekte an, die sich in der Grande Galerie befunden haben. Der moderne Herausgeber Grandjean machte sich daran, die darin befindlichen Angaben mit Informationen, wie dem Verbleib eines einzelnen Gegenstandes, soweit dieser nachvollziehbar war, anzureichern.

Bereits erwähnt wurde, dass sich neben den Skulpturen zahlreiche andere Kunst- und Ziergegenstände in der Grande Galerie befunden haben. Zum Großteil waren dies Vasen mit Malereien in pompejanischem, orientalischem, etruskischem und italienischen Stil, sowie Säulen und Tische aus unterschiedlichen kostbaren Materialien, die zur Ausstattung des Raumes dienten.²²⁷ Abgesehen davon sind kleine Bronze- und Marmorstatuen sowie Büsten und Reliefs verzeichnet, bei denen es sich teilweise um Kopien antiker Bildwerke handelte.²²⁸ Sie alle einzeln anzuführen hätte wenig Sinn, da sie bei Grandjean übersichtlich und leicht zugänglich aufgelistet sind. Der Originaltext des Inventars gibt zwar Auskunft über den Wert eines Kunstwerkes, nicht aber über dessen Verbleib.²²⁹ Canovas *Paris* und die *Tänzerin*

²²⁵ Vgl. Chevallier 1989, S. 269.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 269.

²²⁷ Vgl. Grandjean 1964, S. 89f. und S. 175-193.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 175-193. Diese Gegenstände stammten in der Regel aus unterschiedlichsten Sammlungen.

²²⁹ Außer Canovas *Hebe*, deren Wert mit 6 000 Franc beziffert wird, der *Tänzerin* die mit 10 000 Franc beziffert wird und *Paris*, der mit 15 000 Franc angegeben wird, werden alle übrigen auf 8 000 Franc geschätzt.

waren demzufolge die wertvollsten Skulpturen, während die übrigen ungefähr gleich viel wert waren. Grandjean hat den Verbleib der Werke in Fußnoten angeführt. Bezüglich des Verkaufs der Kunstsammlungen Joséphines sind zwei Briefe aus dem Jahr 1814 erhalten. Eugène zog mehrere Berater, unter anderem Dominique Vivant-Denon, heran, um zu besprechen, was mit den einzelnen Kunstwerken geschehen solle. Der erste Brief bezieht sich vor allem auf die Canovaskulpturen:

*„Monsieur,
J'ai reçue les deux lettres que votre Altesse Royal m'a fait l'honneur de m'écrire relativement à la vente de la collection de la Malmaison. Je n'ai encore rien entendu dire de positif sur le projet de cette vente, c'est un objet si considérable par ce qui la compose que le seul catalogue demandera beaucoup de temps, que le catalogue imprimé sera expédié dans les divers états de l'Europe avant de commencer la vente. [...] Quant aux statues par Canova, je ne crois pas que le Pâris passe la somme que vous y consare[z]. J'observai à Votre Altesse que la Danseuse rentre plus éminement dans la genre de talent que cet artiste excelle et qu'à moins d'une destination particulière, je lui conseillerais de la préférer au Pâris.
[...]”²³⁰*

Der Text lässt die Annahme zu, dass Eugène die Sammlung, so komplett wie möglich, verkaufen wollte. Zu diesem Zweck sollte auch ein Katalog zusammengestellt und an alle führenden Adelshöfe Europas verschickt werden.²³¹ Wahrscheinlich, was Vivant-Denon schon andeutete, war dies zu zeitaufwendig. Bedauerlicherweise sind Eugènes Briefe, die Vivant-Denon anspricht, nicht mehr erhalten, da dort anscheinend Summen angeführt waren, die er sich aus dem Verkauf der Skulpturen erwartete. Der zweite Brief wurde ungefähr einen Monat später verfasst. Es geht darin in erster Linie um Canovas *Paris*:

*„Monsieur,
J'ai reçue les deux lettres, que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire les 4 et 23 août dernier, relativement au Pâris de Canova et aux 4 Claude Lorrain. Je ne ferai aucune démarche pour cette statue; [...]”²³²*

Eugène hatte zwischenzeitlich erneut zwei Briefe geschickt, was beweist, dass ihm dringend am Verkauf der Skulpturen gelegen war und dass der Entschluss dazu sehr rasch getroffen wurde. Allem Anschein nach dürfte das Unterfangen nur schleppend vorangegangen sein. Der Verkauf der Skulpturen gestaltete sich folgendermaßen: Etienne Soulange-Bodin bemühte sich weiter für Eugène, die Sache voranzutreiben.

²³⁰ Brief Dominique Vivant-Denons an den Herzog von Leuchtenberg vom 1. August 1814. Zitiert nach Dupuy 1999b, S. 1078-1079, Nr. 3169².

²³¹ Vgl. Pougetoux 1993, S. 78.

²³² Brief Dominique Vivant-Denons an den Herzog von Leuchtenberg vom 5. September 1814. Zitiert nach Dupuy 1999b, S. 1090, Nr. 3203.

Im Laufe des nächsten Jahres kam der russische Zar, Alexander I., ins Spiel. Ob dieser selbst vom Verkauf der Sammlung erfuhr oder von Eugène darüber informiert wurde, ist nicht bekannt. Anzunehmen ist wohl letzteres. Ende September 1815 wurden jedenfalls Preisverhandlungen für vier Canovaskulpturen und zwei Gemälde aus der Sammlung Joséphines geführt.²³³ Es handelte sich um *Amor und Psyche*, *Hebe*, *Tänzerin* und *Paris*, die noch im selben Jahr nach St. Petersburg kamen und in die Sammlungen der Eremitage eingegliedert wurden.²³⁴ Ein Gemälde des italienischen Künstlers Luigi Premazzi (1814-1891) von 1856 zeigt die Skulpturen Canovas im russischen Museum. (Abb. 50) Die *Drei Grazien*, die nie nach Malmaison gelangten, kamen, wie oben bereits erwähnt, zunächst nach München und in weiterer Folge auch nach Russland. Chaudets *Cypris* und Bosios *Amor*, die Eugène zunächst beide in seine eigene Sammlung in München integrierte, gelangten in Besitz der Familie Romanowski und gleichzeitig damit nach Russland. Durch Schenkungen der Adelsfamilie, Anfang des 20. Jahrhunderts, kamen die Skulpturen schließlich in die St. Petersburger Eremitage.²³⁵

Die letzte verbleibende Skulptur – Cartelliers *La Pudeur* – befindet sich als einzige nicht in Russland, sondern im Historischen Museum in Amsterdam. Sie wurde 1819 in Paris verkauft und befand sich bis 1850 im Besitz des niederländischen Königs Wilhelm II.²³⁶ Wahrscheinlich war die Skulptur unter jenen Gegenständen aus Malmaison, die im März 1819 öffentlich in Paris zum Verkauf feilgeboten wurden. Cartelliers Skulptur wurde für 3 003 Franc verkauft.²³⁷ Nach Wilhelm II. erwarb *La Pudeur* ein Privatsammler namens Fodor, der sie bereits 1861 an das Historische Museum verkaufte.

Ein Großteil der Sammlung Joséphines ist beisammen geblieben, wenn auch zwei der Werke längere Zeit in München untergebracht waren und erst später in die Eremitage gelangten. Allerdings stellt sich die Frage, warum sich in Paris beziehungsweise in Frankreich kein Käufer fand? Fest steht, dass bereits zu

²³³ Vgl. Pougetoux 1993, S. 78.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 75. Die Beine des *Paris* wurden beim Transport beschädigt. Sie sind unterhalb der Knie abgebrochen und wurden von einem russischen Bildhauer sachgemäß restauriert. Vgl. Hubert 1986, S. 76.

²³⁵ Vgl. die Informationen auf der Homepage der Eremitage bezüglich der Skulpturen: www.hermitagemuseum.org unter den Suchbegriffen Bosio und Chaudet.

²³⁶ Vgl. Grandjean 1964, S. 178.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 178. Laut Inventar wurde die Skulptur auf 8 000 Franc geschätzt.

Lebzeiten Joséphines und besonders nach ihrem Tod, nur äußerst wenige Personen die Galerie in Malmaison besichtigen konnten. Außerdem wurden die Skulpturen sehr rasch ausgelagert. Das Interesse des Zaren an den Canovaskulpturen war sicherlich lange bevor sich für ihn die Möglichkeit ergab, sie zu kaufen, geweckt worden. Nicht nur durch den Besuch kurz vor dem Ableben Joséphines, sondern auch dadurch, dass Canova auch in Russland einen sehr guten Ruf genossen hatte und nicht zuletzt, weil das russische Zarenhaus seit der Regentschaft Katharinas II. (1762-1796) am Kulturgesehen Frankreichs sehr interessiert war.²³⁸ Außerdem waren die Werke Canovas durch Stiche bekannt, die der Künstler oft an Auftraggeber und Freunde als Geschenke versandte. Alle Werke, die Joséphine in ihrer Sammlung hatte, zählten zu den hervorragendsten Arbeiten des Bildhauers, wie die Urteile der zeitgenössischen Kunstkritik, sowie Mehrfachausführungen und Kopien beweisen. Der Zar muss rasch und ohne zu zögern gehandelt haben, denn die Skulpturensammlung in Malmaison war beispielsweise auch dem österreichischen Kaiser, dem König von Bayern sowie Mitgliedern der französischen Königsfamilie bekannt.²³⁹ Alexander I. hat mit dem Kauf eine hervorragende Werkschau nach St. Petersburg gebracht und die Sammlungen der Eremitage ungemein bereichert.

²³⁸ So zählte Jean-Antoine Houdon zu den Lieblingskünstlern der Zarin, auf den sie durch ihren Agenten in Paris aufmerksam geworden war. Friedrich Melchior Grimms Zeitschrift *Correspondance littéraire*, die zwischen 1753 und 1773 vierzehntägig erschien und an einen geschlossenen Kundenkreis der internationalen (Hoch)Aristokratie verschickt wurde, übte großen Einfluss auf die europäische Kunstkennerchaft aus. Abonnenten, wie Katharina II., informierten sich dadurch beispielsweise über ausländische Kunstsammlungen. Das Interesse am Pariser Kunstgeschehen blieb auch bei ihren Nachfolgern aufrecht. Vgl. Mathis 2004, S. 39 und Frank 2004, S. 50.

²³⁹ Sie alle haben Malmaison besucht. Vgl. Chevallier 1989, S. 184 und 186.

4. Die Künstler

Betrachtet man die Auswahl der Bildhauer, die für Joséphine tätig waren genauer, drängt sich vor allem ein Merkmal in den Vordergrund: die enge Beziehung der französischen Künstler zu Italien und umgekehrt der starke Bezug Canovas zu Frankreich, der zwar nicht von ihm persönlich ausging, aber mit seiner umfangreichen Tätigkeit für die Bonapartes in Verbindung zu bringen ist. Zudem kann eine, mehr oder weniger starke, Beziehung zwischen der Auftraggeberin und den Künstlern festgestellt werden. Mit Canova pflegte sie erwiesenermaßen engeren Kontakt. Durch die gute Beziehung zu Chaudets Ehefrau war sie sicherlich über die Arbeiten dieses Bildhauers am Laufenden. Er, wie auch Bosio und Cartellier, hatten bereits vor den Aufträgen für die Skulpturensammlung für Joséphine gearbeitet, da alle drei Porträtbüsten von ihr angefertigt haben, wobei es sich dabei um öffentliche und politische Aufträge handelte. Für Joséphines Sammlungstätigkeit waren die Salons der Pariser Akademie von immanenter Wichtigkeit. Darauf soll weiter unten ausführlicher eingegangen werden.

In der Einleitung wurde bereits erwähnt, dass die französischen Bildhauer, die von Joséphine gefördert wurden, weniger bekannt sind, weshalb ihnen ein eigenes Kapitel gewidmet werden soll. In Alison Wests Publikation aus dem Jahr 1998 werden alle drei kurz erwähnt und ihre wichtigsten Werke vorgestellt, wobei sie insgesamt versucht, den Einfluss Canovas auf die französische Bildhauerei abzuschwächen.²⁴⁰ Eine separate Besprechung der Franzosen und Canovas soll nicht dem Zweck dienen, einen Schwerpunkt auf den Italiener zu setzen. Vielmehr soll die Verbindung Frankreich – Italien aufgezeigt werden, die seit dem 17. Jahrhundert sehr eng war und nach der Machtübernahme Napoleons wieder besondere Bedeutung bekam. Genau diesen Aspekten sind die beiden Publikationen Gérard Huberts aus dem Jahr 1964 gewidmet.²⁴¹ Huberts Arbeiten sind die einzigen, in denen näheres zu Bosio, Cartellier und Caudet zu erfahren ist, da in den meisten Beiträgen zu Joséphines Skulpturensammlung nicht näher auf die Künstler eingegangen wird. Dass Hubert sich eingehender mit den Biographien der Künstler auseinandergesetzt hat, beweist auch die Tatsache, dass die Lebensläufe derselben in Künstlerlexika zum Großteil

²⁴⁰ West 1998.

²⁴¹ Hubert 1964a und 1964b.

von ihm verfasst worden sind.²⁴² Absicht ist es, mit dem nachfolgenden Kapitel einen Überblick über Ausbildung und Schaffen der Künstler zu geben.

4.1 Französische Bildhauer

In Huberts Einleitung zu seiner Publikation über italienische Bildhauer in Frankreich heißt es: „Les maîtres de l'heure sont Chaudet, Cartellier et Chinard“.²⁴³ Alle drei waren für Joséphine de Beauharnais tätig, wenngleich Joseph Chinard (1756-1813) nur eine Porträtbüste der Kaiserin schuf. Huberts Zitat verdeutlicht, dass diese Künstler zur Elite ihrer Zeit gehörten, auch wenn die Bildhauerei des beginnenden 19. Jahrhunderts und im besonderen Maße die französische, sich kaum dem Einfluss Canovas entziehen konnte. Dass Huberts Formulierung keineswegs wagemutig war, soll dem Leser nachfolgend vor Augen geführt werden.

4.1.1 Pierre Cartellier (1757-1831)

Cartellier erhielt seine künstlerische Ausbildung noch während der Monarchie, nämlich an der Ecole gratuite de dessin und später der Academie royal des Beaux-Arts.²⁴⁴ Auch seine ersten Aufträge kamen vom Französischen Königshaus, obwohl betont werden muss, dass Cartellier vor 1800 im Grunde keine Großplastiken oder Einzelstatuen geschaffen hat, sondern vorwiegend an der Gestaltung öffentlicher Plätze und Bauten mitarbeitete.²⁴⁵ Das Eintreffen napoleonischer Beutekunst in Paris und die anschließende Ausstellung der Werke im Louvre dürfte großen Eindruck auf den Künstler gemacht haben, denn drei Jahre nach dem monumentalen Triumphzug durch die französische Hauptstadt, präsentierte Cartellier das Modell für *La Pudeur*, deren Gestaltung mit der antiken *Venus pudica* in Verbindung steht.²⁴⁶ Vorrangig drehte sich sein Schaffen auch unter der Herrschaft Bonapartes, wie bei allen Akademiekünstlern, um die Verewigung wichtiger Staatsmänner und Feldherren des Reiches. Allerdings schlug Cartelliers Interesse an der antiken Skulptur dadurch zu Buche, dass er nebenher antike Bildhauerarbeiten kopierte beziehungsweise

²⁴² Vgl. beispielsweise die Beiträge im Saur Künstlerlexikon: Hubert 1996 und ders. 1997.

²⁴³ Hubert 1964, S. 10.

²⁴⁴ Vgl. Hubert 1997, S. 635.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 635.

²⁴⁶ Gleichzeitig verrät die Skulptur Einflüsse von den Le-Lorrain-Schülern Falconet und Pigalle. Vgl. dazu S. 42.

restaurierte.²⁴⁷ Weiters ist bekannt, dass er Arbeiten zeitgenössischer Bildhauerkollegen, zum Beispiel von Chaudet, fertig gestellt hat.²⁴⁸ Cartelliers künstlerischer Schaffenshöhepunkt nach der Jahrhundertwende, wurde durch die Auszeichnung mit dem Orden der Ehrenlegion unterstrichen.²⁴⁹ Dieses Ereignis ist in einem Gemälde Louis-Léopold Boillys (1761-1845) festgehalten. (Abb. 51) Die Verleihung fand im Zuge der Salonausstellung 1808 statt.²⁵⁰ Boilly zeigt den Künstler, Napoleon, sowie Joséphine und Hortense auf der rechten Seite des Bildes, inmitten der Skulpturenausstellung. Im Hintergrund sind Cartelliers *La Pudeur*, sowie Canovas Sitzstatue von Laetitia Bonaparte, die *Büßerin Magdalena* und *Hebe* zu erkennen. Acht Jahre nach dieser Auszeichnung und bereits nach dem Zusammenbruch des napoleonischen Reiches, erhielt Cartellier eine Professorenstelle an der Ecole des Beaux-Arts.²⁵¹ Eine seiner letzten Arbeiten war das Grabmal für Joséphine in der Kirche St. Paul et Pierre in Rueil-Malmaison. (Abb. 52) Eugène und Hortense de Beauharnais haben Cartellier mit diesem Auftrag betraut.²⁵² Die Figur Joséphines, die vor einem Altar kniend dargestellt ist, sollte auf den Wunsch der Kinder hin, der Darstellung Joséphines im Krönungsbild von David aus dem Jahr 1808 nachempfunden werden.²⁵³ Bemerkenswert ist, dass Cartellier im Unterschied zu allen übrigen hier vertretenen Künstlern niemals in Italien war. Auch war er im Grunde nur für französische Auftraggeber tätig. Neben der Skulptur für Joséphine hat er nur eine weitere Großplastik mit mythologischem Inhalt geschaffen, nämlich eine Statue der *Minerva* (1818-1822).²⁵⁴

4.1.2 Denis-Antoine Chaudet (1763-1810)

Der Bildhauer Chaudet war im Gegensatz zu den übrigen hier vertretenen Künstlern schon in jungen Jahren sehr erfolgreich. Nach seiner künstlerischen Ausbildung an der Académie royale de Peinture et de Sculpture gewann er 1781 den ersten Preis der Bildhauerklasse, der ihm ein vierjähriges Studienstipendium an der französischen

²⁴⁷ Vgl. Hubert 1997, S. 635.

²⁴⁸ Chaudet verstarb 1810. Zu diesem Zeitpunkt befanden sich einige unvollendete Arbeiten in seiner Werkstatt, deren sich Cartellier annahm. Vgl. Hubert 1997, S. 636.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 635.

²⁵⁰ Vgl. Lemaistre 1998, S. 366.

²⁵¹ Vgl. Hubert 1998, S. 635.

²⁵² Vgl. Hubert 1980, S. 35f. Ausführliche Informationen über die Ausführung des Grabmals bei Ledoux-Lebard 1956, S. 166-203.

²⁵³ Vgl. Hubert 1980, S. 36.

²⁵⁴ Vgl. Hubert 1998, S. 636.

Akademie in Rom bescherte.²⁵⁵ Ein Jahr nach seiner Rückkehr wurde er an der Pariser Akademie der Bildenden Künste zugelassen, war jedoch nie ordentliches Mitglied derselben.²⁵⁶ Im Jahr 1810, dem Sterbejahr des Künstlers, bekam er eine Professorenstelle an der Ecole des Beaux-Arts, eine Stelle, die er allerdings nie antreten konnte.²⁵⁷ Chaudet war als Maler und Bildhauer gleichermaßen tätig, obwohl die Malerei wohl private Liebhaberei geblieben ist. Wahrscheinlich ging er dieser, angeregt durch seine Frau Jeanne-Elisabeth (1767-1832), die schon zum Zeitpunkt der Eheschließung als Malerin tätig²⁵⁸, intensiver nach. Jeanne-Elisabeth Chaudet dürfte ihre Kunst einigermaßen erfolgreich betrieben haben, da ihr Name auch in den Ausstellungskatalogen der Salons auftaucht. Eleonor DeLorme zufolge war sie eine Schülerin von Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842).²⁵⁹ Außerdem betätigte sich Chaudet als Buchillustrator und hat beispielsweise Zeichnungen zu den Geschichten des *Goldenen Esels* von Apuleius gefertigt.²⁶⁰ Weniger als Cartellier und Bosio war Chaudet damit beschäftigt Reliefs und Skulpturen für die Pariser Denkmäler zu entwerfen beziehungsweise Statuen berühmter französischer Militärs zu fertigen. Vielmehr arbeitete der Bildhauer ständig an Werken für die Salonausstellungen der Akademie. Andererseits war er ein gefragter Porträtist. Seine Poträtbüste von Napoleon Bonaparte, die denselben während seiner Amtszeit als Erster Konsul zeigt, wurde so oft kopiert, dass sie zu den bekanntesten Bildnissen des späteren Kaisers zählt. (Abb. 53) Auch Joséphine de Beauharnais porträtierte Chaudet. (Abb. 54) Allerdings stammt nur das Modell von Chaudet. Die Marmorbüste wurde von Lorenzo Bartolini (1777-1850) ausgeführt, wahrscheinlich weil Chaudet zwischenzeitlich verstorben war. Trotz seines frühen Todes hat der Bildhauer eine große Zahl an Werken hinterlassen. Zu den bedeutendsten zählen die Skulptur des *Cypris* für Joséphines Sammlung, sowie *Oedipus und Phorbas* und *Amor mit dem Schmetterling*, die beide im Louvre untergebracht sind.

²⁵⁵ Vgl. Lemaistre 1998, S. 330.

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 330.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 330.

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 330. Lemaistre schreibt, Chaudet habe 1793 die Malerin Jeanne-Elisabeth Gabiou geheiratet.

²⁵⁹ Vgl. DeLorme 2005, S. 55, Anmerkung 15.

²⁶⁰ Vgl. Lemaistre 1998, S. 330.

4.1.3 François-Joseph Bosio (1768-1845)

Der geborene Monegasse trat mit siebzehn Jahren in die Bildhauerlehre bei Augustin Pajou (1730-1809) ein. Um 1800 ging er als Militärleutnant nach Italien, hat dort aber sicherlich seine künstlerische Ausbildung weiterverfolgt.²⁶¹ In Rom studierte er mit besonderem Eifer die Werke Antonio Canovas.²⁶² Ein Jahr bevor er den *Amor* im Salon ausstellte, kehrte er nach Frankreich zurück. Seine Bemühungen als Bildhauer in Paris Fuß zu fassen, brachten Bosio mit Dominique Vivant-Denon in Verbindung, der den Künstler mit Joséphine bekannt machte und schließlich den Auftrag für eine Porträtbüste der Kaiserin vermittelte.²⁶³ (Abb. 55) Nur kurze Zeit vorher waren die Porträtbüsten von Joséphine von Houdon und Chinard fertig gestellt worden. (Abb. 56 und 57) Im Gegensatz zu den Porträts dieser beiden Künstler hat Bosio das Gesicht Joséphines in antikisierender Weise idealisiert. Sein Augenmerk war nicht auf Detailfreude und Lebensnähe gerichtet. Bei ihm finden sich keine Juwelen oder Symbole der Herrschaft, wie Biene und Adler, wie bei Chinard. Gerade dieser Verzicht und die Orientierung an der italienischen Kunst trugen zum Erfolg der Porträtbüste bei.²⁶⁴ Gérard Hubert berichtet außerdem, Bosio habe auch eine, ungefähr lebensgroße, Skulptur von Joséphine gefertigt.²⁶⁵ Die Marmorskulptur wurde, Alain Pougetoux Angaben zufolge, 1870 zerstört.²⁶⁶ Erhalten ist nur ein Gipsmodell, das sich im Depot des Schlossmuseums Malmaison befindet. (Abb. 58) Praktisch sofort nach seiner Rückkehr aus Italien trat Bosio in den Staatsdienst und war an der Ausstattung von Brücken und Denkmälern in Paris beteiligt.²⁶⁷ Im Laufe seiner Bildhauerkarriere griff er nur selten mythologische Themen auf. Den Großteil seiner Arbeiten stellen Porträts und Statuen von Mitgliedern der Kaiserfamilie beziehungsweise von Politikern und Militärs dar. Die Figur des Amor scheint ihn besonders fasziniert zu haben, da er neben der Skulptur für Malmaison 1810 das Gipsmodell einer weiteren Amorstatue ausstellte und zehn Jahre vor seinem Tod eine

²⁶¹ Bosio reiste von Venedig nach Neapel und schließlich bis nach Rom. Vgl. Hubert 1996, S. 188.

²⁶² Vgl. Hubert 1964, S. 84.

²⁶³ Vgl. Hubert 1996, S. 188.

²⁶⁴ Den Erfolg der Büste beweisen Vervielfältigungen in Gips bzw. Bronze, die im Musée des Beaux-Arts in Dijon, im Musée National in Monaco, im Pariser Musée Marmottan und sogar im Muzeum Narodowe in Warschau zu finden sind.

²⁶⁵ Vgl. Hubert 1996, S. 188.

²⁶⁶ Vgl. Chevallier 2006a, S. 71.

²⁶⁷ Vgl. Hubert 1996, S. 188f.

Büste des Liebesgottes modellierte.²⁶⁸ (Abb. 59) Weitere Werke mythologischer Thematik bei Bosio sind die Skulpturen des *Hyacinth* (1817), der *Nymphe Salamacis* (1819; 1836 in Marmor ausgeführt) und einer *Schlummernden Venus* (um 1835/40). Ebenso wenig wie für andere Bildhauer stellte der Niedergang des napoleonischen Reiches eine Gefährdung für Bosios künstlerische Laufbahn dar. 1815 wurde er Mitglied der Ehrenlegion, zwei Jahre später Professor an der Ecole des Beaux Arts.²⁶⁹ Der wieder eingesetzte Bourbonenkönig Ludwig XVIII. schätzte Bosio so sehr, dass er ihn 1822 zum „*premier sculpteur de Sa Majesté*“ ernannte.²⁷⁰ Sechs Jahre darauf verlieh ihm das Königshaus sogar den Titel eines Barons.²⁷¹ Besonders geschätzt wurde Bosio für seine Porträts. Neben den Bonapartes und dem französischen Königshaus fanden auch ausländische Auftraggeber an seiner Kunst Gefallen. Zu ihnen zählte der König von Westfalen ebenso wie russische Adelige.²⁷²

Zusammenfassend sollen noch einmal die wichtigsten Punkte des oben besprochenen festgehalten werden. Alle drei Künstler durchliefen eine Ausbildung an der Akademie beziehungsweise waren an dieser tätig. Ihre künstlerische Entwicklung war somit strengen Richtlinien unterworfen und auf bestimmte Themenkreise konzentriert. Dazu zählten religiöse Themen, Geschichte und klassische Mythologie.²⁷³ Vorwiegend arbeiteten die Künstler an öffentlichen Projekten mit. Dies ist insofern nicht verwunderlich, als Napoleon seine Erfolge bevorzugt auf öffentlichen Bauten (beispielsweise den *Arc de Triomphe du Carrousel*) und durch Reliefs etc. zur Schau stellen ließ. Problematisch ist, dass hierbei die Individualität des einzelnen Künstlers nicht zum Ausdruck kam. Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, die Arbeiten überhaupt noch vorzufinden, da sehr viele Denkmäler und Bauten der damaligen Zeit aus dem Pariser Stadtbild verschwunden sind. Die besprochenen Skulpturen der Künstler verraten in erster Linie Einflüsse der antiken Plastik, die im Louvre leicht zugänglich war. Antikenstudium war selbstverständlich Teil der Akademieausbildung. Die Erweiterung des Wissens über die Antike durch die Archäologie verstärkte das Interesse daran. Cartellier bezeugt eine eher

²⁶⁸ Die Skulptur *Amor verführt die Unschuld* wurde 1810 im Salon präsentiert, jedoch nie in Marmor ausgeführt. Das Modell gilt als verschollen. Über den Verbleib der Büste findet sich bei Hubert keine Angabe, auch nicht darüber, ob es einen bestimmten Auftraggeber gab. Vgl. Hubert 1996, S. 188f.

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 188.

²⁷⁰ Hubert 1964, S. 95.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 96.

²⁷² Vgl. Hubert 1996, S. 189.

²⁷³ Vgl. Arnason 1975, S. 12.

wissenschaftliche Orientierung an der antiken Kunst, indem er, wie Canova, Antiken restaurierte. In der Porträtkunst gelang es allen, ihr individuelles Talent unter Beweis zu stellen. Außerdem waren alle drei Künstler mit hohen Auszeichnungen versehen und selbst als Lehrende an der Pariser Akademie tätig. Auch nach 1815 konnten sie ihr hohes Ansehen als Künstler beibehalten. Nachfolgend gilt es, die französisch-italienischen Kunstbeziehungen näher ins Auge zu fassen.

4.2 Die Verbindung Paris – Rom

Seit der Gründung der Académie Française in Rom im späten 17. Jahrhundert, bestand ein reger Kulturaustausch zwischen Frankreich und Italien. Die Ausweitung des französischen Machtbereiches über weite Teile Europas und die damit verbundene Eingliederung Italiens in das französische Reich sorgte dafür, dass zahlreiche italienische Künstler, insbesondere Bildhauer, nach Frankreich kamen. Überhaupt stieg das Interesse an der Bildhauerei je mehr die Begeisterung für den Klassizismus zunahm, weil vor allem die Skulptur im Stande war, dessen Gestaltungsprinzipien gerecht zu werden. Ein weiterer Grund für einen Künstler nach Frankreich zu gehen, war die potentielle und vor allem wohlhabende Klientel, die Aufträge versprach. Gerade in der Zeit zwischen 1799 und 1813 verzeichnete die Pariser Akademie einen besonders starken Zuzug an italienischen Bildhauern.²⁷⁴ Eine Ausbildung in Paris galt demzufolge als erstrebenswert. Besonders in der Salonausstellung des Jahres 1808 war eine große Zahl italienischer Bildhauer vertreten. Trotzdem blieb Canova der einzige Italiener, der für Joséphine arbeitete. Warum gerade er Aufträge von ihr erhielt, braucht nicht diskutiert zu werden. Canova war der anerkannteste Bildhauer seiner Zeit; Skulpturen von ihm zu besitzen, bewies Bildung, Geschmack und Reichtum. Dass Joséphine aber auch an der Förderung französischer Bildhauer gelegen war, beweist wohl auch ein starkes Nationalbewusstsein ihrerseits. Canova soll, trotz der Fülle an Literatur über den Bildhauer, aus der Künstlerbesprechung nicht ausgeklammert werden. Allerdings ist es notwendig eine Eingrenzung vorzunehmen, um nicht bloßer Wiederholung anheim zu fallen. Ich werde daher nur jene Zeit seines Lebens genauer betrachten, die für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist. Gleichzeitig deckt sich diese mit Canovas

²⁷⁴ Vgl. Hubert 1964, S. 16.

ersten Berührungen mit Frankreich und zwangsläufig auch mit seiner Bekanntschaft mit den Bonapartes.

4.2.1 Antonio Canova (1757-1822)

Mit der Thematik ‚Canova und Frankreich‘ haben sich bislang nur Christopher Johns²⁷⁵ und Gérard Hubert²⁷⁶ beschäftigt. Die zitierte Literatur macht deutlich, dass die Beziehung Canovas zu den Franzosen eine Art Spezialfall im Lebenslauf des Künstlers darstellt. Die Verwüstungen, Raubzüge und Veränderungen der politischen Landschaft durch Napoleon in Italien ließen den Bildhauer eine starke Abneigung gegen den westlichen Nachbarn entwickeln, die er zeitlebens nicht ablegte.²⁷⁷ Napoleon dagegen war versessen darauf, Canova nach Paris zu holen und in seine Dienste zu stellen.²⁷⁸ Ein Vorhaben, dem sich der Künstler stets zu widersetzen wusste, auch wenn er es sich nicht leisten konnte, die Bonapartes als Auftraggeber zurückzuweisen. Wirtschaftliche Gründe und Prestige Gründe werden für den Bildhauer ausschlaggebend gewesen sein, wenn auch gezwungenermaßen, für Napoleon und seine Familie zu arbeiten.²⁷⁹ Zweimal besuchte Canova zu Lebzeiten Joséphines Paris: 1802 und 1810. Die Sensibilität und der Anspruch auf Perfektion, die Canovas Skulpturen offenbaren, waren neben seiner Auseinandersetzung mit antiken Themen, Figuren und Mythen entscheidend für den Erfolg des Künstlers. Makellose Schönheit, besonders des weiblichen Körpers, als auch der freie Umgang mit dem antiken Vorbild, kennzeichnen seine Werke. Ein Charakteristikum der Arbeitspraxis Canovas ist das Vorbereiten der Arbeiten durch Skizzen, Zeichnungen und Modelle. Obwohl die Umsetzung eines, vom Meister gefertigten, Modells in Marmor von seinen Werkstattgehilfen besorgt wurde, behielt sich Canova immer die allerletzten Handgriffe daran vor.²⁸⁰ Besonderes Augenmerk lag auf der Gestaltung des Gesichtes und der Frisur.²⁸¹ Mehransichtigkeit war ebenso ein Aspekt, der ihn bei der Gestaltung seiner Werke immer beschäftigte. Eine Skulptur sollte stets von allen

²⁷⁵ Johns 1998, S. 69-87 und S. 88-122.

²⁷⁶ Hubert 1964, S. 38-62. Eine Art Zusammenfassung davon findet sich bei Pavanello 2002, S. 405-416.

²⁷⁷ Vgl. Johns 1998, S. 70 und S. 71.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 88f.

²⁷⁹ Johns betont außerdem, dass es Canova unter Napoleons Herrschaft nicht mehr möglich war, für britische Auftraggeber zu arbeiten. Mit diesen hatte er vor der Machtübernahme des Korsen sehr gut und gerne zusammengearbeitet. Canova fehlte dadurch auch eine wichtige Einkommensquelle. Vgl. Johns 1998, S. 88.

²⁸⁰ Vgl. Honour 1972c, S. 225.

²⁸¹ Vgl. ebd., S. 225.

Seiten perfekt durchdacht sein und dem Betrachter von mehreren Seiten eine ideale Ansicht bieten. Auch in der Skulpturengalerie in Malmaison waren die Platzverhältnisse mit Sicherheit so gewählt, dass ein Umrunden der Skulptur und damit das Betrachten von allen Seiten möglich waren.²⁸²

Bereits zu Lebzeiten Canovas hat man seine Skulpturen kopiert. Oft in kleinerem Format und mit billigerem Material, aber in unüberschaubarer Zahl. Ein besonders beliebtes ‚Kopierobjekt‘ dürfte die *Tänzerin mit den Händen in der Hüfte* gewesen sein. So konnten im Zuge der Recherchen zu dieser Arbeit folgende Nachbildungen dieser Skulptur aufgefunden werden: im Wiener Palais Schönburg stand eine Nachbildung im Stiegenhaus (Abb. 60), im ehemaligen Haus Todesco am Kärntner Ring ist ebenfalls eine Kopie im Vestibül zu sehen (Abb. 61), im Garten der Villa Achilleion der Kaiserin Elisabeth auf Korfu und selbst im Eingangsbereich des St. Petersburger Luxushotels Grand Hotel Europa stehen Nachbildungen von Canovas *Tänzerin*. Prinzipiell sind weder Künstler noch Anschaffungszeitpunkt der Skulpturen bekannt. Interessant ist allerdings die Verwendung als Stiegenhausdekoration. Beliebtheit und Erfolg von Canovas Kunst beweist zudem seine Auftraggeberschar. Zu diesen zählten, abgesehen von den Bonapartes, die Herzöge von Bedford und Devonshire in England, Kaiser Franz I. von Österreich, Fürst Nikolaus II. Esterházy und der russische Adel. Die Liste ließe sich noch erweitern, soll allerdings nur veranschaulichen, dass der Bildhauer fast für die gesamte europäische (Hoch)Aristokratie tätig war.

Im vorangegangenen Kapitel wurde versucht die Bildhauer, die für Joséphine tätig waren, ihren Werdegang und ihre Arbeiten näher vor Augen zu führen. Jeden Künstler einzeln zu betrachten ist insofern wichtig, als besonders die französischen wenig bekannt sind. Im weiteren Verlauf soll Joséphine de Beauharnais selbst im Mittelpunkt der Ausführungen stehen. Beginnen wird das nächste Kapitel mit einer kurzen Lebensbeschreibung der Kaiserin, bevor ihre Verbindung zur Kunstwelt und schließlich der Vergleich ihrer Sammlung mit weiteren europäischen

²⁸² Von der Theseusgruppe, für die im Wiener Volksgarten ein eigener Tempel errichtet worden war, ist bekannt, dass Canova den Einbau eines Drehmechanismus vorgeschlagen hatte, da die Skulptur vor der Wand platziert werden sollte. Seine Idee wurde zwar nicht umgesetzt, bezeugt aber, dass es dem Künstler wichtig war, die Skulptur von allen Seiten betrachten zu können. Vgl. Krasa/Bösel 1994, S. 197.

Skulpturensammlungen des frühen beziehungsweise des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts bearbeitet werden sollen.

5. Joséphine de Beauharnais als Sammlerin neoklassizistischer Skulptur

Joséphines Sammelleidenschaft beschränkte sich nicht nur auf moderne Skulpturen. Viel umfangreicher bestückt waren die Gemäldesammlung und ihre Sammlungen an kunsthandwerklichen Gegenständen, zu denen Porzellan oder Schmuck zählen. Abgesehen davon, interessierte sie sich besonders für Botanik und Zoologie. Im Garten und den übrigen Räumlichkeiten des Schlosses befanden sich ebenso Skulpturen. Es handelte sich dabei teilweise um Stücke aus den Beutezügen Napoleons beziehungsweise um Werke aus den Sammlungen des französischen Adels.²⁸³ Die Skulpturensammlung ist insofern speziell, als die Auseinandersetzung damit am spätesten einsetzte. Über die unterschiedlichen Aspekte der Sammeltätigkeit Joséphine de Beauharnais sind bislang zahlreiche Aufsätze erschienen. Am umfangreichsten wissenschaftlich bearbeitet sind allerdings nur ihre Gemäldesammlung und Joséphines Beschäftigung mit der Rosenzucht.²⁸⁴ Bei der einleitenden Besprechung der Literatur wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Aufsätze von Gérard Hubert, Christopher Johns und Eleonor DeLorme, die sich mit der Skulpturensammlung in Malmaison befassen, insofern unbefriedigend sind, als wichtige Aspekte gar nicht zur Sprache kommen. Joséphines Rolle als Förderin zeitgenössischer Bildhauer fällt ebenso darunter, wie die Einordnung ihrer Sammlung in die Zeit. Diesen, nachfolgend auszuführenden, Punkten wird eine kurze Lebensbeschreibung der Kaiserin vorangestellt werden, die sich allerdings nicht in Details verlaufen soll. Den Abschluss des Kapitels soll die Einbettung der Skulpturensammlung von Malmaison in den europäischen Kontext bilden. Dies wird durch den Vergleich mit anderen Sammlungen zu zeigen sein. Ziel ist es, am Ende dieses Kapitels nicht nur die Person Joséphine de Beauharnais begreifen zu können, sondern vor allem ihre Rolle in der Kunstwelt am Übergang zur Moderne darzulegen.

²⁸³ Zur Ausstattung des Gartens vgl. besonders Hubert 1977, S. 35-40. In der Publikation von Chevallier und Pincemalle aus dem Jahr 1991 findet sich der Hinweis, dass Kisten mit erbeuteten Kunstgegenständen zuerst nach Malmaison gebracht wurden, bevor sie an die Pariser Museen weitergegeben wurden. Joséphine wählte Stücke aus, die sie für die Ausstattung von Malmaison gebrauchen konnte. Vgl. Chevallier/Pincemalle 1991, S. 202.

²⁸⁴ Abgesehen von der bereits erwähnten Publikation Alain Pougetoux über die Gemäldesammlung Joséphines, gibt es einen Aufsatz von Pierre Schommer aus dem Jahr 1962, in dem der Autor sämtliche Bilder anführt, die sich im Besitz Joséphines befanden. Vgl. Schommer 1962, S. 161-176.

5.1 Zur Biographie Joséphine de Beauharnais

Hier sollen nur jene Punkte zur Sprache kommen, die im Sinne der vorliegenden Arbeit von Bedeutung sind. Für eine weiterführende Beschäftigung mit Joséphine soll der Leser auf die im Anhang vorgeschlagenen Publikationen verwiesen werden. Auf die Problematik der Lebensbeschreibungen Joséphines wurde bereits bei der einführenden Literaturbesprechung hingewiesen. Aufgrund dessen wird diese nachfolgend nicht mehr zur Sprache kommen.

Joséphine de Beauharnais wurde am 23. Juni 1763 als Marie-Joseph-Rose de Tascher de la Pagerie auf der Insel Martinique geboren.²⁸⁵ (Abb. 62) Sie war die älteste von drei Töchtern. Den Rufnamen Joséphine, unter dem sie bis heute bekannt geblieben ist, gab ihr Napoleon.²⁸⁶ Die Familie Tascher gehörte dem Schwertadel des französischen Königs an und stammte ursprünglich aus dem Blésois.²⁸⁷ Joséphines Großvater ließ sich 1726 auf der französischen Karibikkolonie nieder und baute die Plantagenwirtschaft der Familie auf.²⁸⁸ Der Zusatz ‚de la Pagerie‘ im Nachnamen bezieht sich auf die Ländereien der Familie. Als Joséphines Eltern, Joseph-Gaspard de Tascher und Rose-Claire des Vergers de Sannois, heirateten, erhielt ihre Mutter als Mitgift eine Plantage südlich von Port Royal, auf der die Familie ihren Wohnsitz einrichtete. Die Plantage trug die Bezeichnung ‚La Pagerie‘.²⁸⁹ Ihre Bildung erfuhr Joséphine in einem Mädchenpensionat des ‚Ordens der göttlichen Vorsehung‘ in Port Royal.²⁹⁰ Mit zehn Jahren wurde sie in die Obhut der Schwestern übergeben.²⁹¹ Angesichts der Tatsache, dass Joséphine später einmal Kaiserin von Frankreich werden sollte, erscheint die Beschreibung dessen, was die Schwestern ihren Zöglingen zu vermitteln beabsichtigten, durchaus amüsant. Ziel der Ausbildung war es die Mädchen

„frühzeitig zu jener Schamhaftigkeit und Sittsamkeit anzuhalten, die die schönste Zierde ihres Geschlechts sind. [...] Sie in jener Sanftmut und Güte zu unterweisen, die man in der Gesellschaft von ihnen erwarten wird [...] [und] in ihnen die

²⁸⁵ Vgl. Chevallier/Pincemalle 1991, S. 23.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 9.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 16.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 16.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 22.

²⁹⁰ Vgl. ebd., S. 24.

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 24.

Tugenden des Fleißes, der Ordnungsliebe und der Sparsamkeit zu fördern, die zur Führung eines Haushaltes unablässig sind.“²⁹²

Gemäß dem Sittenbild des 18. Jahrhunderts sollten die jungen Mädchen, entsprechend ihrer späteren Rolle im Leben, zu treu sorgenden Ehe- und Hausfrauen erzogen werden. Unterricht in geistes- oder naturwissenschaftlichen Fächern war nicht vorgesehen. Ihre ‚dürftige‘ Ausbildung machte Joséphine zwar nicht zu schaffen, ihrem ersten Ehemann war sie allerdings ein Dorn im Auge. Tatsächlich musste Joséphine nach ihrer Verheiratung mit Alexandre de Beauharnais (1760-1794) die Mängel ihrer Bildung, besonders in Literatur, Kunst und Musik, durch Privatunterricht aufbessern. 1779 kam Joséphine nach Paris, um in erster Ehe mit Alexandre-François Marie de Beauharnais verheiratet zu werden.²⁹³ Auf diesen ersten Lebensabschnitt der späteren Kaiserin in Paris soll nicht näher eingegangen werden. Zu erwähnen ist, dass aus dieser Ehe zwei Kinder, Eugène und Hortense de Beauharnais (1783-1837), hervorgingen, die später ein außerordentlich gutes Verhältnis zu ihrem Stiefvater, Napoleon Bonaparte, aufbauen konnten. In den Jahren nach der Revolution – Alexandre de Beauharnais war 1794 hingerichtet worden – verkehrte Joséphine in den Salons der Pariser Gesellschaft. Besonders beliebt war jener von Thérèse Thallien, mit der Joséphine eine enge Freundschaft verband.²⁹⁴ Bei Madame Thallien verkehrten die Spitzen der Gesellschaft aus Politik, Wirtschaft, der Kunst sowie hochrangige Militärs. Unter letzteren befand sich auch Paul Barras, der 1795 schließlich die Bekanntschaft zwischen Joséphine und Napoleon vermittelte.²⁹⁵ Am 9. März des Jahres 1796 fand die standesamtliche Trauung der beiden in Paris statt.²⁹⁶ Diese Ehe wurde zwar nicht ganz, aber beinahe ohne Hintergedanken geschlossen. Bonaparte war zu diesem Zeitpunkt Leutnant in der französischen Armee und Joséphine eine Witwe höheren Standes mit zahlreichen Kontakten zu einflussreichen Kreisen der Pariser Gesellschaft. Prägend für die Ehe war das, von Anfang an, gespannte Verhältnis zwischen Joséphine und der Familie Bonaparte. Wie bereits erwähnt, soll im Mittelpunkt dieser Arbeit nicht das politische Leben Joséphines im Vordergrund stehen, sondern ihr Engagement für die Kunst und hier im Besonderen für die zeitgenössische Bildhauerei. Aus diesem Grund bleiben sämtliche politische Geschehnisse aus der Zeit ihrer Ehe mit Napoleon ausgespart.

²⁹² Chevallier/Pincemalle 1991, S. 24-27.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 43.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 92.

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 92f.

²⁹⁶ Vgl. ebd., S. 105.

Für die Beschäftigung damit sei wiederum auf die Literatur verwiesen. 1804 fand die Krönung Joséphines zur Kaiserin von Frankreich, in der Kirche Notre Dame, statt. Dieses pompöse Ereignis zeigt Jacques-Louis Davids (1748-1825) überdimensionales Gemälde, auch wenn der Künstler die historischen Umstände ein wenig verfälscht hat.²⁹⁷ (Abb. 63) Joséphine war übrigens die einzige französische Regentin, die den Titel ‚Kaiserin‘ trug.²⁹⁸

5.2 Joséphine und die Kunst

Inwieweit sich Joséphine de Beauharnais vor der Revolution für Kunst interessierte, ist aus heutiger Sicht nicht nachvollziehbar. Anzunehmen ist, dass sie in den Salons der nachrevolutionären Pariser Gesellschaft Bekanntschaft mit Künstlern gemacht hat, die Auseinandersetzung mit Kunst allerdings noch nicht weit gediehen war. Ihre spätere hohe gesellschaftliche Stellung als Kaiserin brachte den Umgang mit Künstlern naturgemäß mit sich und weckte wahrscheinlich erst ihr Interesse an Kunst. Napoleon war im besonderen Maße um Kunstförderung bemüht. Allerdings erhielt die Kunst bei ihm eine politische Funktion. Eine wichtige Rolle nahm dabei die Akademie der Bildenden Künste ein. Ihre Mitglieder waren in erster Linie im Staatsdienst tätig. Wichtig für den Kontakt Joséphines zu zeitgenössischen Künstlern waren die Salonausstellungen der Akademie. Bei der Besprechung der einzelnen Skulpturen hat sich gezeigt, dass Aufträge in der Regel nach dem Besuch der Ausstellungen vergeben wurden und dass Übereinkünfte diesbezüglich, höchstwahrscheinlich gleich vor Ort, mündlich getätigt wurden. Interessant ist eine Darstellung Joséphines, in der sie selbst als Malerin zu sehen ist. (Abb. 64) Ob sie sich tatsächlich künstlerisch betätigte, ist allerdings nicht nachgewiesen. Wichtig für die Ausbildung und Förderung von Joséphines Kunstverständnis waren Reisen. Bereits Ende der 1790er Jahre bot sich ihr die Möglichkeit, bedeutende Museen und Kunstsammlungen in Italien zu besichtigen, als sie Bonaparte mehrere Monate während seines Italienfeldzuges begleitete.²⁹⁹ Während ihrer Regentschaft als Kaiserin unternahm sie weiterhin zahlreiche Reisen, unter anderem nach Deutschland.³⁰⁰ Andererseits empfing sie

²⁹⁷ So wohnte Laetitia Bonaparte, die in der ersten Loge hinter der Krönungsszene zu sehen ist, der Zeremonie gar nicht bei. In der hinteren Loge hat sich David selbst, samt seiner Familie und einem Schüler, dargestellt, um nur einige Unwahrheiten zu nennen.

²⁹⁸ Vgl. DeLorme 2002a, S. 93. Maria de Medici trug nur den Titel ‚Königin von Frankreich‘.

²⁹⁹ Vgl. DeLorme 2005, S. 48.

³⁰⁰ Hinweise zu einzelnen Auslandsaufenthalten der Kaiserin finden sich vor allem bei DeLorme 2002a.

selbst zahlreiche Gäste in Malmaison: Zar Alexander, Wilhelm von Humboldt, Kaiser Franz I., um nur einige zu nennen.³⁰¹ Im Grunde war sie jedem gegenüber offen, der sich für das Schloss oder ihre Kunstsammlungen interessierte. Besonders in den Jahren nach der Scheidung von Bonaparte genoss sie es, Besucher durch ihr Anwesen zu führen.³⁰²

Joséphines Interesse für zeitgenössische Skulptur wurde in erster Linie durch die Akademieausstellungen und den, bereits erwähnten, Besuch bei den Murats im Jahre 1802 geweckt. Besonders interessant ist nicht nur die Tatsache, dass sie als Frau zu Beginn der Moderne als Sammlerin auftrat, sondern auch, dass sie zeitgenössische Bildhauer förderte. Die Rolle von Frauen als Kunstmäzene ist bislang wenig erforscht. Die meisten Abhandlungen darüber beschränken sich auf die Zeit zwischen 1500 und 1750.³⁰³ Die Frauen der großen Herrscher- und Adelshäuser dieser Zeit stifteten Gräber, bauten Familienkapellen oder kümmerten sich um die Ausstattung von Schlössern. Allerdings blieb im Regelfall unerwähnt, dass die Frauen der Familien hinter derlei Projekten standen und Kunstförderung betrieben. Um sich den Gegebenheiten zu nähern, die für Joséphines Sammlerleidenschaft geltend zu machen sind, ist es wichtig, die Situation des Sammelns in Frankreich zu untersuchen. Francis Haskell bemerkt wenig erhellend: „Wir wissen fast nichts über die Förderung und das Sammeln von Kunst in Frankreich [...] am Ende des 18. [und am] Anfang des 19. Jahrhunderts [...]“³⁰⁴ Der Autor beschäftigt sich mit Giovanni Battista Sommariva (1760-1826), den er, neben den Bonapartes, als den wichtigsten Kunstmäzenen in Frankreich, an der Wende zum 19. Jahrhundert bezeichnet.³⁰⁵ Eine Beurteilung, die Sommariva ohne Frage zusteht.³⁰⁶ Dass die Lage nicht derart verdräulich ist, wie Haskell sie im obigen Zitat schilderte, bekräftigt die Publikation von Colin Bailey. In seiner Einleitung heißt es: „In 18th century France the evidence for active patronage is overwhelming: both in the public sphere, as well as in the

³⁰¹ Vgl. DeLorme 2002a, S. 2 und S. 220.

³⁰² Vgl. ebd., S. 213.

³⁰³ Wiesner 1993, Lawrence 1997 und Hyde 2003.

³⁰⁴ Haskell 1990, S. 90.

³⁰⁵ Vgl. ebd., S. 89.

³⁰⁶ Die Kunstsammlung in seiner Villa am Comersee war dermaßen erlesen, dass sich prominente Besucher wie Balzac oder Stendhal einstellten, um diese zu besichtigen. Hervorzuheben ist, dass Sommariva eine Vorliebe für zeitgenössische Skulptur hatte. 1806 erwarb er ein Haus in Paris, sowie ein Landhaus außerhalb der Stadt. Canova hat einen Großteil seiner Bekanntheit in Paris dem Grafen Sommariva zu verdanken. Vgl. Haskell 1990, S. 92- 99.

private sector.”³⁰⁷ Die Tatsache, dass Bailey zwischen privat und öffentlich trennen kann, beweist, dass durchaus Quellen zur Auswertung vorhanden sind, das Material aber immer noch größtenteils unbearbeitet blieb. Bailey stellt in weiterer Folge einzelne Sammlerpersönlichkeiten aus der Zeit nach 1750 vor. Es handelt sich dabei durchwegs um Männer in hohen öffentlichen Positionen. Die Ergebnisse seiner Forschungen sind, dass sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich eine Kunstkritik entwickelt hat, die sich vor allem dafür aussprach, bevorzugt französische Kunst zu sammeln und die der Skulptur keine allzu große Bedeutung beimmaß. Demgemäß sind bei Baileys Gegenüberstellung insgesamt nur zwei Sammler darunter, die sich für Bildhauerei interessierten.³⁰⁸ Dieser Rangabfall der Bildhauerei hinter die Malerei, der fast bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts andauerte, wurde weiter oben bereits angesprochen. Eine der ersten Persönlichkeiten, die der Skulptur wieder zu neuem Ansehen verhalf war Madame de Pompadour (1721-1764). Auch sie gilt durch ihre Begeisterung für Houdon, Chinard und andere als Förderin der zeitgenössischen Bildhauerei.³⁰⁹ Johann Gottfried Herders Ausführungen über die Plastik zufolge, gehörte eine Skulpturensammlung im Zeitalter des „*plastischen Ideals*“, zur Ausstattung eines Palastes.³¹⁰ Er beschränkt also die Einrichtung einer solchen auf eine bestimmte gesellschaftliche Schicht, für die ein gewisses Maß an Geschmack und Bildung vorauszusetzen ist.

Joséphine de Beauharnais war fast vierzig Jahre alt, als sie die erste Skulptur, nämlich bei Carrtellier, in Auftrag gab. Christopher Johns nennt in seinem Aufsatz aus dem Jahr 2004 die Begeisterung Joséphines für die klassizistische Neuinterpretation mythologischer Themen ausschlaggebend dafür, dass sie moderne Skulptur gesammelt hat.³¹¹ Es ist durchaus denkbar, dass die Skulpturensammlung in Malmaison aus dem persönlichen Wunsch heraus entstand, zeitgenössische Skulptur zu besitzen. Die Ästhetik der Werke, die Schönheit von Form und Material und nicht zuletzt der Umstand, dass die Kunstwerke sehr teuer waren, gaben den Anstoß für Joséphine sich mit zeitgenössischer Skulptur zu beschäftigen. Meist wird die

³⁰⁷ Bailey 2002, S. 3.

³⁰⁸ Dies sind Ange-Laurent de La Live de Jully (1725-1779), der seine Sammlung um 1750 aufbaute und der Abbé Joseph-Marie Terray (1715-1778), dessen Sammlung in den 1770er Jahren entstand. Die Sammlung des Abbés beinhaltete sogar zeitgenössische Skulptur (Pigalle, Pajou, Caffiéri). Über La Live de Jully haben sich bezüglich dessen, was er sammelte, keine Informationen erhalten. Vgl. Bailey 2002, S. 48 und 96.

³⁰⁹ Vgl. Levey 1993, S. 119f.

³¹⁰ Johann Gottfried Herder, *Plastik*, 1778. Zitiert nach Schemper-Sparholz 1999, S. 299.

³¹¹ Vgl. Johns 2004, S. 25.

Beschäftigung von Frauen mit Kunst als Kompensation für Kinderlosigkeit oder unglückliche Ehen gedeutet.³¹² Frauen sammeln, um von den Unpässlichkeiten ihres Alltages abgelenkt zu sein. In gewisser Weise könnte man diese Ansichten auch auf Joséphine de Beauharnais projizieren. Bis zur Scheidung 1809 stand sie unter großem Druck, einen Thronfolger zur Welt zu bringen. Dass sie keine Kinder mehr bekommen konnte, war schlussendlich der ausschlaggebende Grund für die Trennung von Bonaparte. Trotzdem ist eine derartige Erklärung wenig zufriedenstellend. Joséphine hatte eine glückliche Beziehung mit Bonaparte und war nach Auflösung der Ehe bestens versorgt. Sie behielt alle ihre Privilegien, durfte Schloss Malmaison behalten und erhielt monatlich eine beträchtliche Summe Geld von Bonaparte.³¹³ Da sie als Kaiserin, gegenüber Napoleon, eine weniger mächtige Position im Staat einnahm, war sie freier in der Wahl der Künstler, die sie förderte und der Werke, die sie in Auftrag gab. Obwohl sie keine wirkliche Kunstkennerin war, dürften ihr Charakter und ihre Neugier an der Kunst ausschlaggebend für ihre Beliebtheit bei den Künstlern gewesen sein. Eine wichtige Funktion für den Kunstmarkt des beginnenden 19. Jahrhunderts hatten die Salons der Pariser Akademie der Bildenden Künste. Besonders auf eine Ausstellung, nämlich jene im Jahr 1808, wurde nun schon mehrmals hingewiesen. Ihr soll nachfolgend ein eigener Punkt gewidmet werden, um ihrer Bedeutung im Zusammenhang mit Joséphines Kunstsammlung auf den Grund zu gehen.

5.2.1 Der Salon des Jahres 1808

Die jährlich stattfindenden Salons der Akademie waren ein fixer Bestandteil des Pariser Kulturlebens vor, unter und nach der napoleonischen Herrschaft. Pierre Sanchez und Xavier Seydoux haben die handgeschriebenen Kataloge, in welchen die teilnehmenden Künstler, samt den ausgestellten Werken, verzeichnet waren, in neun Bänden publiziert.³¹⁴ Sie waren allerdings nicht die ersten, die sich mit der Edition der Salonkataloge beschäftigten. Bereits 1873 machte sich Jules Guiffrey daran, die

³¹² Vgl. Lawrence 1997, S. 7-13.

³¹³ Vgl. DeLorme 2002a, S. 189.

³¹⁴ Pierre Sanchez und Xavier Seydoux, Les catalogues des Salons des Beaux-Arts, 9 Bde., Paris 1999-2005.

Ausstellungskataloge aufzuarbeiten.³¹⁵ Festzuhalten ist, dass in den Salons ausschließlich Werke lebender Künstler gezeigt wurden. Von 1802 bis 1815 fanden die Ausstellungen nur alle zwei Jahre statt.³¹⁶ Kuratiert wurden sie in dieser Zeit von Dominique Vivant-Denon.³¹⁷ Für ihn bot sich dabei die Gelegenheit, seine Fähigkeit als Generaldirektor der französischen Museen unter Beweis zu stellen. Dies tat er insofern, als er nicht nur Mitglieder der Akademie einlud, ihre Werke zur Verfügung zu stellen, sondern gleichermaßen bemüht war, Künstler aus dem europäischen Ausland gewinnen zu können, welche die Veranstaltungen ungemein bereicherten.³¹⁸ Andererseits war es für die Künstler, aufgrund des hervorragenden Rufes der Pariser Akademie, eine große Karrierechance hier teilnehmen zu können.

Die Ausstellung der Akademie im Jahr 1808 war insgesamt, aber vor allem für die Skulptur, von großer Bedeutung. Schon Landon schrieb noch im selben Jahr, dass in keinem Salon zuvor derart viele und derart bedeutende Werke zu sehen gewesen wären.³¹⁹ Isabelle Lemaistre betont in ihrem Aufsatz in erster Linie die besondere Rolle der Skulptur in diesem Jahr.³²⁰ Obwohl 1808, wie in den Jahren zuvor, die Hauptmasse der ausgestellten Werke auf die Malerei entfiel, war die Bildhauerei – nicht zuletzt durch Canova – mit hervorragenden Arbeiten vertreten. Joséphine selbst hat die *Amor und Psyche-Gruppe*, *Hebe* und die *Tänzerin mit den Händen in der Hüfte* als Leihgaben in den Louvre bringen lassen und damit ermöglicht, dass Canova der Pariser Öffentlichkeit bekannt wurde.³²¹ Zuvor war das Œuvre des Künstlers nur einem kleinen ausgewählten Kreis bekannt und dies vorwiegend nur durch Stiche. Überhaupt hatte der Betrachter bei dieser Ausstellung den Großteil von Joséphines Skulpturensammlung vor Augen. Neben den Canovaskulpturen war schließlich auch Cartelliers *La Pudeur* zu sehen. Außerdem nutzte sie die Gelegenheit, um ihre Sammlung mit Bosios *Amor* zu bereichern. Dass die im Salon 1808 gezeigten Werke Eindruck bei den Künstlern hinterlassen haben, beweist die darauf folgende

³¹⁵ Jules Guiffrey, *Table général des artistes ayant exposé aux Salons du XVIIIe siècle suivis d'une Table de la bibliographie des Salons precede de Notes sur les anciennes expositions et d'une liste raisonnée des Salons de 1801 à 1873*, Paris 1873.

³¹⁶ Vgl. Wilson-Smith 1996, S. 151.

³¹⁷ Vgl. Lemaistre 1999a, S. 352.

³¹⁸ Vgl. ebd., S. 352.

³¹⁹ Insgesamt waren es 864 Kunstwerke, wobei sich nur ein Viertel davon Skulptur, Gravur und Architekturzeichnungen zusammen teilten. Es waren 410 Künstler vertreten, darunter fünfzig Frauen. Vgl. Landon, 1808, Bd. 1, S. 28.

³²⁰ Vgl. Lemaistre 1999a, S. 352.

³²¹ Abgesehen davon waren auch Canovas *Büßende Magdalena* und die Sitzstatue Laetitia Bonapartes zu sehen.

Ausstellung im Jahr 1810. Wiederum macht sich der Einfluss Canovas auf die französischen Bildhauer bemerkbar, in erster Linie aber auch die Begeisterung für jene Werke, die er für Joséphine gefertigt hat. Einige Künstler haben dieselben Themen aufgegriffen und Skulpturen nach ihren Vorstellungen danach geschaffen. Der Bildhauer Charles Gabriel Sauvage (1741-1827), genannt Lemire, gestaltete einen *Amor*, der sich in die Tradition Canovas einfügt und François Aimé Milhomme (1759-1823) eine *Psyche*, die mit gesenktem Kopf an ihre Säulenstütze gelehnt ist. (Abb. 65 und 66)

Joséphines Interesse an Kunst wurde folglich erst geweckt, als sie bereits Kaiserin war. Für die Zeit davor liegen keine Hinweise vor, dass sie sich intensiver mit Kunst beschäftigt hätte. Erst mit dem gesellschaftlichen Aufstieg kam das Bedürfnis nach entsprechender Repräsentation, das unter anderem durch das Sammeln von Kunst zum Ausdruck kam. Die Untersuchungen von Bailey und in besonderer Weise auch das Zitat von Herder haben gezeigt, dass die Einrichtung einer Galerie bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts zum absoluten Höhepunkt eines adeligen Wohnsitzes zählte. Jeder, der seine Zugehörigkeit zu einem gewissen Bildungs- und Kulturstand zum Ausdruck bringen wollte, sammelte Kunst und brachte diese in entsprechenden Räumlichkeiten unter. Besonders für das Ehepaar Bonaparte war es von Bedeutung seinen gesellschaftlichen Rang unter Beweis zu stellen, stand es doch ohne standesgemäße Legitimation an der Spitze des französischen Reiches. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts konzentrierte sich die Sammeltätigkeit französischer Adelige allerdings auf die Malerei. Erst am Übergang zum 19. Jahrhundert begann sich die Situation zu ändern. Joséphine de Beauharnais intensivierte ihre Kontakte zur Kunstwelt vor allem durch den Besuch der Salonausstellungen. Dabei bot sich die Möglichkeit neue Werke zu erwerben und auf neue Künstler aufmerksam zu werden. Im Salon von 1808 hatte die Pariser Bevölkerung Gelegenheit, einen Großteil der Skulpturensammlung Joséphines zu sehen. Eine einmalige Gelegenheit, da sonst nur wenige Personen die Möglichkeit hatten, die Sammlung in Malmaison zu sehen. Nachfolgend soll auf unterschiedliche Ausprägungen des Klassizismus in Europa eingegangen und diese mit der französischen Entwicklung verglichen werden.

5.3 Neoklassizismus – ein europäisches Phänomen

Die Überschrift dieses Kapitels soll nicht zur Annahme verleiten, dass anschließend eine Abhandlung über die Geschichte des Klassizismus folgen soll. Vielmehr soll die Verbreitung neoklassizistischer Tendenzen in Europa untersucht und für den Vergleich mit Frankreich herangezogen werden. In erster Linie wird die Sammlungstätigkeit europäischer Aristokraten ins Auge zu fassen sein. Zu diesem Zweck werden die ehemalige Sammlung des Fürsten Esterházy in Wien und die Sammlung der englischen Herzöge von Bedford näher untersucht. Natürlich gäbe es weitere Vergleichsbeispiele, beispielsweise in Deutschland. Grund für die hier getroffene Auswahl ist die Vergleichbarkeit mit der Sammlung in Malmaison beziehungsweise ein möglichst direkter Bezug darauf. Dass es einen solchen gab, wird nachfolgend zu zeigen sein. Wichtige Punkte, die es dabei zu berücksichtigen gilt, sind die Unterschiede, die das Sammeln selbst betreffen, sowie die Art der Präsentation der Kunstwerke. Als erstes soll die Sammlung in Woburn Abbey untersucht werden. Diese wurde schon sehr viel früher als jene in Malmaison zusammengetragen, während die Wiener Sammlung erst nach dieser entstanden ist. Joséphines Sammlung in Malmaison war trotzdem eine der ersten Skulpturensammlungen überhaupt. Die Esterházy-Sammlung stellt bereits eine Art Rezeption dar, was sich im Zuge der Ausarbeitung des folgenden Kapitels noch bestätigen wird. Ein interessanter Aspekt wird außerdem die Darlegung der unterschiedlichen Motivationen, die zum Entschluss Skulptur zu sammeln geführt haben, sein.

5.3.1 Woburn Abbey

Die Beiträge von John Kenworthy-Brown und Elizabeth Angelicoussis sind essentiell für die Beschäftigung mit der Skulpturensammlung der Herzöge von Bedford beziehungsweise mit dem Sammeln in England generell.³²² Bereits um 1780/90 entstanden in England die ersten Skulpturengalerien, wobei in erster Linie Reichtum, Kultur, Bildung und Geschmack durch die Einrichtung einer solchen zum Ausdruck gebracht werden sollten.³²³ Als früheste Beispiele sind die Galerien in Lansdowne House in London und in Holkham Hall in Norfolk zu nennen. Bei beiden handelte es

³²² Kenworthy-Brown 1980, S. 334-353; ders. 1995, S. 61-71 und Angelicoussis 1992.

³²³ Vgl. Kenworthy-Brown 1980, S. 334f.

sich um Sammlungen antiker Skulpturen, wobei auch hier kein wissenschaftliches Interesse an der antiken Kunst im Vordergrund stand. Bereichert wurden diese frühen Sammlungen mit griechischen Vasen.³²⁴ Die Galerie in Holkham Hall war im Wohnhaus integriert, es wurde dafür keine externe Räumlichkeit eingerichtet, wie aus dem Grundriss ersichtlich wird. (Abb. 67) Mit einer Gesamtlänge von fast 33 Metern hatte die Galerie eine beachtliche Größe. Wie die Grande Galerie in Malmaison, wurde auch dieser Raum für Festivitäten des Hausherrn genutzt.³²⁵

Die Galerie in Woburn Abbey wurde auf dem Landsitz der Herzöge von Bedford errichtet. Ende der 1780er Jahre veranlasste der V. Herzog der Dynastie, Francis Russell (1765-1802), den Bau einer Galerie.³²⁶ Der mit den Arbeiten betraute Architekt, Henry Holland, entwarf ein Gartenhaus, welches an der Rückseite gemauert und an den übrigen Seiten mit Glas ausgestattet war.³²⁷ (Abb. 68-70) Vergleichbar dem Gewächshaus in Malmaison waren auch hier Pflanzen und Skulpturen untergebracht.³²⁸ John Russell, der VI. Herzog von Bedford, sollte sich zu seiner Zeit mit der Präsentation der Skulpturen auseinandersetzen. Diese ursprüngliche Aufstellung ist heute nicht mehr gegeben. Obwohl lange Zeit beibehalten, zerstörte die Auslagerung vieler Kunstwerke in den 1960er Jahren das ursprüngliche Konzept.³²⁹ Trotzdem besteht zumindest der Galeriebau selbst noch. Zwischen 1813 und 1815 unternahm John Russell Reisen durch ganz Europa: nach Portugal, Florenz, Rom und Neapel.³³⁰ In Rom besuchte er das Atelier Antonio Canovas, der wiederum im Herbst 1815 selbst zu Gast in Woburn Abbey war.³³¹ Zu betonen ist, dass die Herzöge von Bedford gleichermaßen an antiker und zeitgenössischer Skulptur interessiert waren.³³² Wiederum ist man bei ihrer Sammlung mit dem Wunsch, Prestige- und Repräsentationsbedürfnisse durch Kunst zum Ausdruck zu bringen, konfrontiert. Skulptur war bei den Herzögen allerdings auch politisch aufgeladen, wie das Gegenstück zum *Tempel der Grazien* – der noch ausführlicher zu behandeln sein wird – beweist. Im so genannten *Tempel der Freiheit*

³²⁴ Vgl. Vierneisl 1980, S. 37.

³²⁵ Vgl. Kenworthy-Brown 1980, S. 335. Zur Galerie in Holkham Hall siehe auch Angelicoussis 2001.

³²⁶ Vgl. Kenworthy-Brown 1980, S. 347.

³²⁷ Vgl. Angelicoussis 1992, S. 14.

³²⁸ Vgl. ebd., S. 15.

³²⁹ Vgl. ebd., S. 43.

³³⁰ Vgl. ebd., S. 25.

³³¹ Vgl. ebd., S. 21 und S. 25.

³³² Sie besaßen Werke von Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen, John Flaxman und Richard Westmacott. Die Skulpturenanschaffungen von modernen Künstlern gehen vorwiegend auf John Russell zurück.

befanden sich Büsten politischer Freunde der Herzöge, darunter sogar ein Porträt von Napoleon Bonaparte. Im Atelier Canovas hatte John Russell die *Drei Grazien* gesehen, mit deren Ausführung der Künstler gerade beschäftigt war. Weil er die originale Skulptur nicht kaufen konnte, gab der Herzog noch im selben Jahr eine Replik in Auftrag.³³³ Zwei Jahre später traf sie in Woburn Abbey ein und wurde im Tempel der Grazien, der ab 1816 von Jeffry Wyattville (1766-1840) am westlichen Ende des Gartenhauses errichtet wurde, untergebracht.³³⁴ (Abb. 71) Innerhalb einer Rotunde mit kassettierter Kuppel stand Canovas Skulptur auf einem 1,14 m hohen Sockel. Sie wurde durch ein verglastes Opaion mit einem Durchmesser von 1,53 m von oben beleuchtet. Die Wände des Raumes sind mit einem zartgelb gemaserten, marmorähnlichen Material ausgekleidet, während am kunstvoll gestalteten Fußboden verschiedene Marmorarten verlegt wurden.³³⁵ Die Skulpturengruppe selbst unterscheidet sich von der ersten Version nur geringfügig. Die größte Abweichung bildet die Gestaltung des Altares hinter der linken Figur, an dem auch die Blumengirlande fehlt. Wichtiger als die Gestaltungsunterschiede ist allerdings die Art der Präsentation. Sollten die *Drei Grazien* in Malmaison in die Sammlung integriert werden, erhielten sie in Woburn Abbey einen exponierten Platz – isoliert von den übrigen Stücken der Sammlung. Zu erwähnen ist außerdem, dass im Jahr 1817 eine Skulpturenausstellung der Royal Academy in Sommerset House stattfand, in der Canovas *Hebe* (Version für Lord Cawdor, gelangte später nach Chatsworth) und *Terpsichore* (ausgeführt für Simon Houghton Clarke) zu sehen waren. John Russell hat diese besucht.³³⁶

Auch der VIII. Herzog von Bedford, William Russell (1809-1872), beschäftigte sich weiter mit der Skulpturensammlung. Er interessierte sich vor allem für Antiken, die er in großem Stil von römischen Kunsthändlern erwarb.³³⁷ Die Sammlung vergrößerte sich durch seine Ankäufe enorm, sodass die Annahme, dass William Russell vorrangig wissenschaftlich an Skulptur interessiert war, zulässig ist. In einem Brief erwähnt er auch, dass er es bedaure, nicht zwei Galerien zu haben – eine für die Unterbringung seiner Antikensammlung und eine für seine zeitgenössischen

³³³ Vgl. Praz/Pavanello 1976, S. 124.

³³⁴ Vgl. Kenworthy-Brown 1980, S. 348.

³³⁵ Vgl. Kenworthy-Brown 1995, S. 68.

³³⁶ Vgl. Honour 1968, o. S.

³³⁷ Vgl. Angelicoussis 1992, S. 30.

Skulpturen.³³⁸ Die Auseinandersetzung mit der Sammlung in Woburn Abbey führt eine deutliche Orientierung der Herzöge an Frankreich vor Augen. Sie verehrten Napoleon, waren zu Gast bei Caroline Murat in Neapel³³⁹ und kannten sicherlich auch die Skulpturen aus Joséphines Sammlung. Zumindest für die Canovawerke ist dies anzunehmen, zumal Repliken davon in Ausstellungen in England zu sehen waren, abgesehen davon waren sie durch die Stiche von Domenico Marchetti und Giovanni Tognoli verbreitet und die Russells standen in enger Beziehung zu dem Bildhauer.

Anschließend soll die Sammlung des Fürsten Esterházy besprochen werden. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren auch in Wien Skulpturensammlungen modern. Besonders interessiert war man am weißen Marmor und an weiblichen Figurentypen. Nikolaus II. Esterházy (1765-1833), ein besonders kunstsinniger Fürst des ungarischen Adelsgeschlechtes, steht in der Tradition dieser Vorliebe.

5.3.2 Die Sammlung Esterházy

Fürst Nikolaus II. Esterházy war der Vater von Leopoldine Esterházy, die Antonio Canova 1805 für eine Sitzstatue porträtierte. Im Todesjahr Joséphines erwarb der Fürst ein Palais im heutigen VI. Wiener Gemeindebezirk, Mariahilf.³⁴⁰ (Abb. 72) Er hatte die Absicht, dort seine Kunstsammlungen unterzubringen. Neben Gemälden besaß der Fürst eine erstaunlich große Sammlung zeitgenössischer Skulpturen. Unter den vertretenen Künstler befanden sich Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen, Johann Gottfried Schadow, Pietro Tenerani und Adamo Tadolini.³⁴¹ Auch hier wird, im Gegensatz zu den französischen Sammlern, ersichtlich, dass die Künstlerliste vorwiegend ausländische Namen beinhaltet und man folglich nicht so sehr auf die Förderung heimischer Künstler bedacht war. Die Skulpturensammlung des Fürsten ist bislang wenig erforscht. Der Aufsatz von Ingeborg Schemper-Sparholz bildet die bis zum jetzigen Zeitpunkt umfangreichste Auseinandersetzung damit.³⁴² Rasch nach dem Tod des Fürsten dürfte seine Sammlung aufgelöst worden sein. Ein Teil davon befindet sich heute im Ungarischen Nationalmuseum in Budapest, während einige

³³⁸ Vgl. Angelicoussis 1992, S. 29.

³³⁹ Vgl. ebd., S. 21.

³⁴⁰ Vgl. Schemper-Sparholz 1999, S. 295.

³⁴¹ Vgl. ebd., 343f. Die Autorin führt im Anhang das Inventar an, das nach dem Tod des Fürsten von Josef Kässmann und Peter Krafft verfasst wurde und einunddreißig Kunstobjekte verzeichnet.

³⁴² Ebd., S. 295-344.

Skulpturen nicht mehr auffindbar sind.³⁴³ Auch das Palais existiert heute nicht mehr. Nikolaus II. hatte eine enge Verbindung zu Frankreich. In den Jahren um 1800 reiste er mehrmals nach Paris.³⁴⁴ Seine Bibliothek bezeugt durch Publikationen wie Landons Serie zu den Pariser Salons oder die Hefte Lavallées über das Musée Royal, dass er sich für die Sammlungen des französischen Adels interessierte. Aus Landons Büchern kannte er fast alle Skulpturen aus Joséphines Sammlung. In der Skulpturensammlung Nikolaus II. waren ebenso wie in Joséphines Sammlung großteils weibliche Figuren vertreten. Vergleichbar mit ihr fand er besonderen Gefallen an grazilen, schönen Gestalten, die einen Hang zum Romantischen in sich bergen. Die Skulpturen unterscheiden sich aber insofern voneinander, als jene in Joséphines Sammlung weniger lasziv und weniger sexuell aufgeladen sind als bei Nikolaus II. Offensichtlich gab es Unterschiede bei der Gestaltung, die auf den Auftraggeber bezogen waren und sich bei Männern in erster Linie durch voyeuristischere Werke äußerten. Die Galerie Esterházy war im Haus integriert. Über ihre Ausstattung ist nichts bekannt. Interessanterweise ließ der Fürst im Garten des Anwesens ein Glashaus errichten. Im Zentrum dieses Gebäudes stand eine Kopie von Canovas *Venus Italica*. Diese Canovaskulptur war um 1820/30 bereits so oft kopiert worden, dass sie als eine Art ‚Standardwerk‘ galt, das jeder Sammler, der etwas auf sich hielt und die Erlesenheit seiner Sammlung vor Augen führen wollte, besitzen musste.³⁴⁵ Sie war wohl auch für Nikolaus II. nicht mehr, als ein Dekorationsstück.

Bei der Einrichtung seiner Skulpturensammlung verfolgte Nikolaus II. ähnliche Ziele wie Joséphine. Es ging dabei in erster Linie darum, persönliches Ergötzen an der Schönheit der Kunst zu finden, seine eigene gesellschaftliche Position und die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht zum Ausdruck zu bringen. Dass er allerdings nicht allein die Absicht hatte, seine Standeszugehörigkeit deutlich zu machen, beweisen zum einen der Umstand dass Nikolaus II. wenig für Politik übrig hatte und zum anderen seine zahlreichen Projekte, die sein Interesse an der Kunst und seine Beschäftigung damit zum Ausdruck bringen. Zu nennen sind der Umbau des Schlosses Esterházy in Eisenstadt im klassizistischen Stil, die Umgestaltung des Gartens im englischen Stil, sowie seine umfangreichen Gemälde-, Zeichen- und

³⁴³ Vgl. Schemper-Sparholz 1999, S. 295.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 300.

³⁴⁵ Vgl. ebd., S. 327.

Graphiksammlungen. Abgesehen von Fürst Nikolaus II. gab es in Wien noch weitere Sammler, darunter Staatskanzler Metternich und den russischen Gesandten Fürst Andreas Kyrillowitsch Rasumofsky (1752-1836). Fürst Rasumofsky ließ ab 1805 vom Architekten Louis de Montoyer ein Palais im heutigen III. Wiener Gemeindebezirk errichten. Dabei war ein gesamter Raum der Präsentation von Canovas *Tänzerin mit den Zimbeln* ausgerichtet wurde.³⁴⁶ Clemens Lothar Fürst von Metternich (1773-1859) spielte nicht nur bei den Verhandlungen des Wiener Kongresses eine tragende Rolle, sondern war während seiner politischen Laufbahn auch als Botschafter in Paris tätig und ab 1810 war er kaiserlicher „Curator“ der Akademie der bildenden Künste in Wien.³⁴⁷ Auch er besaß ein Palais im heutigen III. Bezirk, das zwischen 1846 und 1848 erweitert wurde, heute allerdings in veränderter Form besteht und seit 1908 Sitz der italienischen Botschaft ist.³⁴⁸ Fürst Metternich hatte hier eine Skulpturensammlung untergebracht, die vom Umfang her mit jener des Fürsten Esterházy zu vergleichen war. Mit Christian Daniel Rauch, Bertel Thorvaldsen, Franz Anton Zauner und Pietro Tenerani waren zwar die besten Bildhauer der Zeit vertreten, allerdings besaß der Fürst vorwiegend Kopien und Repliken.³⁴⁹ Er strebte zwar danach, sich durch den Besitz von Kunstwerken hochdekorierter Künstler in die internationale Sammlerszene einzufügen, es war für ihn aber nicht unbedingt wichtig, eine eigens für ihn konzipierte Skulptur zu besitzen. Die Sammlung Metternichs ist in zeitgenössischen Ansichten festgehalten worden. (Abb. 73 und 74) Darauf zu sehen sind Kopien von Canovas liegender *Amor und Psyche-Gruppe*, von der *Venus Italica*, von der *Tänzerin mit den Händen in der Hüfte* und von Pietro Teneranis *Psyche*. Außerdem begeisterte sich der Fürst für Porträtbüsten bekannter Zeitgenossen. Obwohl manche derselben als diplomatische Geschenke in den Besitz des Fürsten gelangten, sind sie doch auch Ausdruck für sein politisches Interesse.

Die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, dass die Skulpturensammlung Joséphines eine Vorbildwirkung auf andere Sammler hatte. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschäftigten sich viele Adelige in Europa mit dem Sammeln von

³⁴⁶ Vgl. Schemper-Sparholz 2000, S. 447. Ende des Jahres 1814 zerstörte ein Brand einen großen Teil der Kunstsammlungen Fürst Rasumofskys. Auch die Tänzerinnenskulptur wurde dabei leicht beschädigt; sie befindet sich heute in der Skulpturensammlung des Bode Museums Berlin (Inv.Nr. 2/81). Vgl. Schlegel 1981, S. 187.

³⁴⁷ Vgl. hierzu die Geschichte der Akademie unter (22.1.2009) URL: www.akbild.ac.at/Portal/akademie/uber-uns/Geschichte.

³⁴⁸ Vgl. Dehio 1993, S. 89.

³⁴⁹ Vgl. Schemper-Sparholz 2005, S. 70. Die Sammlung Metternichs wurde nach dessen Tod nach Böhmen auf Schloss Königswart (Kynzvalt) ausgelagert.

zeitgenössischer Skulptur. Diese Leidenschaft war oft mit dem Interesse an antiker Plastik verbunden, die im Idealfall getrennt von den modernen Werken aufbewahrt wurde. Im Allgemeinen sind die Sammlungen nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form erhalten geblieben.

6. Resümee

Die französische Bildhauerei erlebte an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert einen Aufschwung. Die Begeisterung für Skulptur ist auf die Ausbreitung der Kunstströmung des Neo-Klassizismus, der in Frankreich das Rokoko ablöste, zurückzuführen. Diese brachte, ausgelöst durch die kunsttheoretischen Schriften Winckelmanns und die Wiederentdeckung von Pompeji und Herkulaneum, sowie der antiken Plastik eine Neuorientierung an der Kunst des Altertums mit sich, die sich schnell auf alle Lebensbereiche, bis hin zur Mode, ausbreitete. Die besondere Stellung der Bildhauerei im klassizistischen Europa kam insbesondere durch Skulpturensammlungen zum Ausdruck, auch wenn es insgesamt wenige an der Zahl waren und sie mit dem Fortschreiten des 19. Jahrhunderts wieder verschwanden. Meist wurden die Sammlungen nach dem Tod ihres Besitzers aufgelöst und nur selten in ihrem ursprünglichen Kontext belassen. Die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, dass es unterschiedliche Motivationen gab, die zum Sammeln von Skulptur geführt haben. Alle Sammler, die vorgestellt wurden, gehörten der Hocharistokratie an. Allein die Kostspieligkeit der Skulpturen, beschränkte das Sammeln auf eine bestimmte Gesellschaftsschicht. Für manchen Sammler war diese allein Grund dafür, eine Sammlung aufzubauen. Bei allen vorgestellten Persönlichkeiten vergleichbar ist das Interesse für bestimmte Künstler, für bestimmte Figurentypen und für weißen Marmor. Während in Woburn Abbey auch politisches Gedankengut durch die Bildhauerei zum Ausdruck kam, war dies bei Joséphine de Beauharnais nicht der Fall. Sie sammelte vordergründig zur eigenen Erbauung. Repräsentationsgedanken und Bewusstsein für die eigene Position im Gesellschaftsgefüge nahmen bei allen eine große Bedeutung ein. Besonders interessant ist, dass die Kunstsammler nicht unabhängig voneinander tätig waren, sondern über Publikationen und Stichwerke, sowie durch persönlichen Kontakt über Skulpturensammlungen in ganz Europa informiert waren. Dies bringt wohl auch ein gewisses Konkurrenzdenken zum Ausdruck.

Joséphines Interesse für Bildhauerei wurde relativ spät geweckt, trotzdem war ihre Skulpturensammlung in Malmaison eine der frühesten, die zeitgenössische Werke beherbergte. Mit Antonio Canova arbeitete der beste Bildhauer der Zeit für sie, andererseits hatte die Förderung französischer Bildhauer eine große Bedeutung.

Zwischen 1801 und 1812 erfolgten die Aufträge an die Künstler. Für die Unterbringung der Skulpturen war ein eigener Bau errichtet worden, der sich durch moderne Ausstattungsdetails auszeichnete und eine optimale Präsentation für die dort aufgestellten Werke ermöglichte. 1807 wurde die Grande Galerie fertig gestellt, aber erst ein Jahr später kamen die ersten Skulpturen nach Malmaison. Durch das Inventar, das kurz nach Joséphines Tod im Jahr 1814 verfasst worden war und durch zeitgenössische Beschreibungen kann das ursprüngliche Aussehen der Grande Galerie rekonstruiert werden, obwohl insgesamt nur wenige Quellen dafür zur Verfügung stehen. Entscheidend für das Zustandekommen der Sammlung waren die Salonausstellungen der Pariser Akademie, die unter der Herrschaft Napoleon Bonapartes alle zwei Jahre im Louvre veranstaltet wurden. Sie waren geschmacksbildend für Sammler und boten für Künstler seit dem 18. Jahrhundert die Möglichkeit, Kunstwerke zu schaffen, die nichts mit der politisch-öffentlichen Plastik des Königshauses zu tun hatte. Dem Publikum konnten eigene Schöpfungen präsentiert werden, andererseits wurden neue Käuferschichten erschlossen. Besonders nach der Revolution verstärkten sich diese Entwicklungen. Durch Aufträge, die Canova für die Familie Bonaparte ausführte, stand Joséphine in engem Kontakt mit dem Künstler. Außerdem verfügte Joséphine über ein Netzwerk von Kontaktpersonen, die die Abwicklung von Aufträgen besorgten. Eine besondere Rolle hatten Dominique Vivant-Denon und Alexandre Lenoir, die als Kunstberater in Malmaison tätig waren. Beide dürften entscheidend zum Präsentationskonzept der Skulpturen in der Grande Galerie beigetragen haben. Die ursprüngliche Aufstellung der Werke lässt sich allerdings nicht mehr rekonstruieren. Zudem ist das vorhin angesprochene Inventar die einzige Quelle dafür, welche Skulpturen sich überhaupt in der Grande Galerie befanden.

Bezeichnend für die Qualität der Sammlung Joséphines ist zum einen, dass sich andere Sammler, wie John Russell oder Fürst Nikolaus II., bei der Einrichtung ihrer eigenen Sammlung daran orientierten und zum anderen, dass die Sammlung in zeitgenössischen Publikationen, wie jenen von Charles Paul Landon Erwähnung fand. Außerdem ist ein Einfluss auf andere französische Bildhauer festzustellen, der sich in der Übernahme von Themen und Gestaltungsmerkmalen äußert. Aufgrund des Ablebens Joséphines und der damit in Zusammenhang stehenden Tatsache, dass die Skulpturen bereits ein Jahr danach verkauft waren, hatten nur wenige

Besucher die Möglichkeit, die Sammlung vor Ort zu sehen. Betont werden muss, dass die Werke Antonio Canovas am besten bekannt waren. Aus der Korrespondenz Joséphines geht hervor, dass sie die Absicht hatte, ihre Sammlung noch weiter zu vergrößern. Ihr früher Tod hat diesem Vorhaben allerdings ein Ende gesetzt. Die Skulpturen in Joséphines Sammlung folgten keiner streng klassizistischen Form, sie standen auch im Gegensatz zur öffentlichen Plastik der Zeit. Bestimmend waren Ideale des menschlichen Körpers, insbesondere der weiblichen Figur. In der Gestaltung weisen die Skulpturen bereits auf die Romantik voraus, gleichzeitig ist eine Rückbesinnung auf das 18. Jahrhundert festzustellen. Dies wurde durch den Vergleich der einzelnen Werke mit zeitgleich und früher entstandenen Skulpturen verdeutlicht. Betont werden muss ferner, dass Joséphine die Wahl des Themas im Grunde dem Künstler überlassen hatte. Einzig die *Drei Grazien* bilden hier eine Ausnahme. Im Unterschied zu anderen Sammlern war Joséphine nicht im wissenschaftlichen Sinn an der Antike interessiert, sondern die Umformung des antiken Vorbildes in vorromantisch-verklärtem Sinn beziehungsweise Figuren aus der Mythologie reizten sie in besonderem Maße. Zudem ist festzustellen, dass die Skulpturen melancholische oder zumindest dem Dasein abgewandte Züge tragen. Als Beispiele hierfür sind besonders Chaudets *Cyparissus*, sowie *Hebe* und die *Tänzerin* von Canova zu nennen. Eine wichtige Rolle spielte ferner das Material. Alle Skulpturen in ihrer Sammlung waren aus weißem Carraramarmor gefertigt, dem teuersten Material der Zeit. Ausschlaggebend für Joséphines Sammeltätigkeit waren der Wunsch nach eigener Erbauung und der Ausdruck der Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht.

7. Bibliographie

Primärliteratur

- Böcking 1846 Eduard Böcking (Hg.), August Wilhelm von Schlegel's sämtliche Werke, Bd. 9, Leipzig 1846.
- Cicognara 1818 Leopoldo Cicognara, Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt, Bd. 3, Venedig 1818.
- Courajod 1878 Louis Courajod, Alexandre Lenoir. Son journal et le Musée des Monuments Français, 3 Bde., Paris 1878-1887.
- Diderot 1759 Denis Diderot, *Salon de 1759*, in: Diderot. Sämtliche Schriften, hg. und übers. von Friedrich Bassenge, Bd. 1, Berlin/Weimar 1967, S. 356-358.
- Falconet 1768 Etienne-Maurice Falconet, *Reflexions sur la sculpture*, Paris 1768, in: George Levitine, The sculpture of Falconet, New York 1972, S. 63-75.
- Fernow 1806 Carl Ludwig Fernow, *Le scultore e le pitture di Antonio Canova*, in: ders., Römische Studien, Bd. 1, Zürich 1806.
- Guiffrey 1873 Jules Guiffrey, Table général des artistes ayant exposé aux Salons du XVIIIe siècle suivis d'une Table de la bibliographie des Salons precede de Notes sur les anciennes expositions et d'une liste raisonnée des Salons de 1801 à 1873, Paris 1873.
- Herder 1778 Johann Gottfried Herder, Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum, Riga 1778.
- Landon 1808 Charles Paul Landon, Salon de 1808, 2 Bde., Paris 1808.
- Landon 1810 Charles Paul Landon, Salon de 1810, 2 Bde., Paris 1810.

- Quincy 1834 Antoine-Chrysôstome Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages où mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Paris 1834.
- Ripa 1603 Cesare Ripa, *Iconologia. Overe discretione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione*, Hildesheim 1970 (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Rom 1603).
- Sekundärliteratur
- Angelicooussis 1992 Elizabeth Angelicooussis, *The Woburn Abbey collection of classical antiquities*, Mainz am Rhein 1992.
- Angelicooussis 2001 Elizabeth Angelicooussis, *The Holkham collection of classical sculpture*, Mainz am Rhein 2001.
- Arnason 1975 Hjorvador Harvard Arnason, *The sculptures of Houdon*, London 1975.
- Bailey 2002 Colin Bailey, *Patriotic taste. Collecting modern art in pre-revolutionary Paris*, London 2002.
- Bassi 1959 Elena Bassi, *Il Museo Civico di Bassano. I disegni di Antonio Canova*, Venedig 1959.
- Boime 1990 Albert Boime, *Art in the Age of Bonapartism. 1800-1815*, Chicago 1990.
- Boyer 1969 Ferdinand Boyer, *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, Turin 1969.
- Breitenbach 1993 Hermann Breitenbach (Hg. u. Übers.), *Ovid Metamorphosen. Epos in 15 Bänden*, Reclam Stuttgart 1993.
- Busch 1993 Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

- Chevallier 1989 Bernard Chevallier, Malmaison. Château et domaine des origines à 1904, Paris 1989.
- Chevallier 1991 Bernard Chevallier und Christophe Pincemalle, Kaiserin Joséphine. Napoleons große Liebe, München 1991.
- Chevallier 1996 Bernard Chevallier, Impératrice Joséphine. Correspondance 1782-1814, Paris 1996.
- Chevallier 1999 Bernard Chevallier, Douce et incomparable Joséphine, Paris 1999.
- Chevallier 2005 Bernard Chevallier, *A short history of Malmaison*, in: Carol Solomon Kiefer (Hg.), *The Empress Josephine. Art and royal identity*, Kat.Ausst. Mead Art Museum Amherst College 22. 9. bis 18.12.2005, Amherst 2005, S. 87-91.
- Chevallier 2006a Bernard Chevallier, *Vue du parc et du château de Malmaison*. Album, Paris 2006.
- Chevallier 2006b Bernard Chevallier u.a., *Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau*, Paris 2006.
- Chiarini 1998 Paolo Chiarini, *Verfälschung des klassischen Kanons oder moderne Rezeption der Antike? Antonio Canova zwischen August Wilhelm Schlegel und Goethe*, in: Bernd Witte und Mauro Ponzani (Hg.), *Goethes Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums Rom 1998*, Berlin 1998, S. 122-131.
- Deichgräber 1971 Karl Deichgräber, *Charis und Chariten. Grazie und Grazien*, München 1971.
- DeLorme 2002a Eleonor P. DeLorme, *Joséphine. Napoléon's incomparable empress*, New York 2002.

- DeLorme 2002b Eleonor P. DeLorme, *Joséphine as patroness of the arts. Empress of France's patronage civilized her husband's court*, in: Magazine Antiques, o.O. 2002, o. S. (25.3.2008) URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m1026/is_3_162/ai_9108812 1.
- DeLorme 2005 Eleonor P. DeLorme, *Joséphine and the arts of the Empire*, Los Angeles 2005.
- Dupuy 1999b Marie-Anne Dupuy, Vivant Denon. *Directeur des Musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance 1802-1815*, 2 Bde., Paris 1999.
- Eisenbeiss 1997 Barbara Eisenbeiss, *Körperbewegung in der Kunst. Ein Spiegel des Zeitgeistes*, in: *Museion 2000*, Bd. 1/1997, Zürich 1997, S. 34-46.
- Ericani 2003 Giuliana Ericani, *Il primo bozzetto delle Tre Grazie*, in: Sergej Androsov (Hg.), *Canova. Catalogo della mostra Bassano del Grappa, Museo Civico Possagno, 22.11.2003 bis 12.4.2004*, Mailand 2003, S. 31-35.
- Frank 2004 Christoph Frank, *"Un homme plus jaloux de gloire que de fortune." Houdon et la Russie*, in: Marie Lionnard (Hg.), *Houdon, sculpteur des Lumières*, Kat. Ausst. Musée National du Château de Versailles 1.3. bis 31.5.2004, Paris 2004, S. 49-58.
- Grandjean 1964 Serge Grandjean, *Inventaire après décès de l'Impératrice Joséphine à Malmaison*, Paris 1964.
- Haskell 1981 Francis Haskell und Nicolas Penny, *Taste and the antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*, New Haven 1981.
- Haskell 1990 Francis Haskell, *Ein italienischer Mäzen des französischen Klassizismus*, in: ders., *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack. Ausgewählte Schriften*, Köln 1990, S. 89-121.

- Herbert 1972 Robert Herbert, *Neo-Classicism and the French Revolution*, in: The Age of Neo-Classicism, Kat. Ausst. Royal Academy und Victoria and Albert Museum London 9.9. bis 19.2.1972, London 1972, S. 72-75.
- Herbert 1972 Robert Herbert, *Early neo-classical sculpture in France and Italy*, in: The Age of Neo-Classicism, Kat. Ausst. Royal Academy and Victoria and Albert Museum London 9.9. bis 19.2.1972, London 1972, S. 66-72.
- Hofmann 1995 Werner Hofmann, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995.
- Honour 1968 Hugh Honour, *Canova's statue of a dancer*, in: National Gallery of Canada Bulletin, Nr. 6, o.O. 1968, S. 4-13. (23.3.2008) URL: <http://national.gallery.ca/bulletin/num11/honour1.html>.
- Honour 1972a Hugh Honour, *Neo-Classicism*, in: The Age of Neo-Classicism, Kat. Ausst. Royal Academy und Victoria and Albert Museum London 9.9. bis 19.2.1972, London 1972, S. 21-29.
- Honour 1972b Hugh Honour, *Canova's Studio practice – I: The early years*, in: The Burlington Magazine, Nr. 114, London 1972, S. 146-159.
- Honour1972c Hugh Honour, *Canova's Studio practice – II: 1792-1822*, in: The Burlington Magazine, Nr. 114, London 1972, S. 214-229.
- Honour 1995 Hugh Honour, *Canovas Three Graces*, in: Timothy Clifford (Hg.), *The three Graces*, Kat. Ausst. National Gallery of Scotland, Edinburgh 1995, S. 19-59.
- Hubert 1964a Gérard Hubert, *Les sculpteurs italiens en France sous la Révolution, l'Empire et la Restauration 1790-1830*, Paris 1964.
- Hubert 1964b Gérard Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris 1964.

- Hubert 1969 Gérard Hubert, *Sculptures italiennes à Malmaison hier et aujourd'hui*, in: Studi Napoleonici. Atti del Congresso Internazionale di Studi Napoleonice, Florenz 1969, S. 337-349.
- Hubert 1972 Gérard Hubert, *Early neo-classical sculpture in France and Italy*, in: The Age of Neo-Classicism, Kat. Ausst. Royal Academy und Victoria and Albert Museum London 9. 9. bis 19. 2. 1972, London 1972, S. 76-82.
- Hubert 1977 Gérard Hubert, *Joséphine, a discerning collector of sculpture*, in: Apollo, Heft Juli 1977, London 1977, S. 34-43.
- Hubert 1980 Gérard Hubert, *L'œuvre de Pierre Cartellier (1757-1831). Essai de catalogue raisonné*, in: Gazette des Beaux-Arts, Heft 8/1980, Paris 1980, S. 1-44.
- Hubert 1986 Gérard Hubert, *La collection de sculptures "modernes" réunie par l'Impératrice Joséphine dans son domaine privé de Malmaison*, in: Maurice Agulhon (Hg.), *La sculpture de XIX^e siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture*, Paris 1986, S. 69-81.
- Hubert 1996 Gérard Hubert, *François-Joseph Bosio*, in: Günter Meißner (Hg.), *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 13 Bordalejo-Braun, München/Leipzig 1996, S. 188-189.
- Hubert 1997 Gérard Hubert, *Pierre Cartellier*, in: Günter Meißner (Hg.), *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 16 Campagne-Cartellier, München/Leipzig 1997, S. 635-636.
- Hyde 2003 Melissa Hyde und Jennifer Milam, *Women, art and the politics of identity in eighteenth-century Europe*, Aldershot 2003.

- Johns 1998 Christopher M. Johns, Antonio Canova and the politics of patronage in revolutionary and Napoleonic Europe, Berkeley 1998.
- Johns 2004 Christopher M. Johns, *Empress Josephine's collection of sculpture by Canova*, in: Journal of the history of collections, Nr. 16, Oxford 2004, S. 19-33.
- Kenworthy-Brown 1980 John Kenworthy Brown, *Private Skulpturengalerien in England 1730-1780*, in: Klaus Vierneisl und Gottlieb Leinz (Hg.), Glyptothek München 1830-1980, Kat. Ausst. Glyptothek München 17.9. bis 23.11.1980, München 1980, S. 334-353.
- Kenworthy-Brown 1995 John Kenworthy Brown, *The sculpture gallery at Woburn Abbey and the architecture of the Temple of the Graces*, in: Timothy Clifford (Hg.), Kat. Ausst. The threes Graces, Edinburgh 1995, S. 61-72.
- Knapton 1964 Ernest John Knapton, *Empress Josephine*, Cambridge 1964.
- Laveissière 1999 Sylvain Laveissière, *Denon. Les arts et les artistes du "Siècle de Napoléon"*, in: Marie-Anne Dupuy (Hg.), Vivant Denon. Directeur des Musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance 1802-1815, Bd. 1, Paris 1999, S. 17-23.
- Lawrence 1997 Cynthia Lawrence (Hg.), *Women and art in early modern Europe. Patrons, collectors, connoisseurs*, Pennsylvania 1997.
- Ledoux-Lebard 1956 Guy und Christian Ledoux-Lebard, *Le tombeau de l'Impératrice Joséphine à Rueil et ses différents projets*, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, Paris 1956, S. 166-203.
- Lemaistre 1998 Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, *Denis-Antoine Chaudet*, in: Günter Meißner (Hg.), Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 18 Cesari-Choupay, München/Leipzig 1998, S. 330-332,

- Lemaistre 1999a Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, *Les commandes de sculptures*, in: Marie-Anne Dupuy (Hg.), Dominique Vivant Denon. L'Oeil de Napoléon, Kat. Ausst. Musée National du Louvre 20.10.1999 bis 17.1.2000, Paris 1999, S. 352-360.
- Lemaistre 1999b Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, *Le Salon de 1808*, in: Marie- Anne Dupuy (Hg.), Dominique Vivant Denon. L'Oeil de Napoléon, Kat. Ausst. Musée National du Louvre 20.10.1999 bis 17.1.2000, Paris 1999, S. 366-389.
- Le Normand-Romain 2006 Antoinette Le Normand-Romain, *Frauengestalten*, in: Georges Duby und Jean-Luc Duval, Skulptur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Bd. 4, Köln 2006, S. 872-873.
- Levey 1993 Michael Levey, *Painting and Sculpture in France. 1700-1789*, New Haven 1993.
- Licht 1983 Fred Licht, Antonio Canova. Beginn der modernen Skulptur, München 1983.
- Luiso 2005 Francesco Paolo Luiso (Hg.), *Il carteggio Canova-Quatremère de Quincy 1785-1822*, Treviso 2005.
- Mathis 2004 Ulrike Mathis, *Houdon et les cours Allemands. Au service des princes francophiles*, in: Marie Lionnard (Hg.), Houdon, sculpteur des Lumières, Kat. Ausst. National du Château de Versailles 1.3. bis 31.5.2004, Paris 2004, S. 38-47.
- Mayor Alfred Mayor, *Malmaison*, in: Magazine Antiques, o.O. 2005, o.S. (25.3.2008) URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m1026/is_4_167/ai_n13620946/pg1.
- Mirimonde 1957 Albert P. de Mirimonde, *Les dépenses d'art des Impératrice Joséphine et Marie-Louise*, in : Gazette des Beaux Arts, Bd. 2, Paris 1957, S. 89-112.

- Moulard 1914 Jacques Moulard, *Lettres inédites du comte Camille de Tournon. Préfet du Rome 1809-1814*, Paris 1914.
- Myssok 2007 Johannes Myssok, *Canova. Die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800*, Petersberg 2007.
- Ost 1970 Hans Ost, *Ein Skizzenbuch Antonio Canovas 1796-1799*, Tübingen 1970.
- Otten 1970 Frank Otten, *Ludwig Michael Schwanthaler 1802-1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern*, München 1970.
- Pavanello 2002 Giuseppe Pavanello (Hg.), *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venedig 2002.
- Pigler 1956 Andor Pigler, *Barockthemen*, Bd. 2, Budapest 1956.
- Pougetoux 1993 Alain Pougetoux, *La collection de l'Impératrice Joséphine*, in: Emmanuel Starcky, *L'âge d'or flamand et hollandais. Collection de Catherine II, Kat. Ausst. Musée de l'Hermitage St. Petersbourg, Musée des Beaux-Arts Dijon 20.6. bis 27.9.1993*, Dijon 1993, S. 72-79.
- Pougetoux 2003 Alain Pougetoux, *La collection de peintures de l'Impératrice Joséphine*, Paris 2003.
- Praz 1976 Mario Praz/Giuseppe Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Mailand 1976.
- Roeck 2004 Bernd Roeck, *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit von der Renaissance zur Revolution*, Göttingen 2004.
- Schemper-Sparholz 1999 Ingeborg Schemper-Sparholz, *Die Skulpturensammlung des Fürsten Nikolaus II. Esterházy*, in: Gerda Mraz und Géza Galavics, *Von Bildern und anderen Schätzen. Die Sammlungen der Fürsten Esterházy*, Wien 1999, S. 295-344.

- Schemper-Sparholz 2002 Ingeborg Schemper-Sparholz, *Canova und Thorvaldsen als Leitfiguren für Bildhauer und Sammler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien*, in: Hermann Fillitz (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 5, Wien 2002, S. 447-450.
- Schemper-Sparholz 2005 Ingeborg Schemper-Sparholz, *Faszination Carraramarmor. Die Skulpturensammlung des Staatskanzlers Metternich*, in: Charlotte Kreuzmayr (Hg.), *Parnass*, Heft 2/2005, Wien 2005, S. 70-75.
- Schlegel 1981 Ursula Schlegel, *Canovas Tänzerin. Neuerwerbung der Skulpturengalerie*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, Bd. 18, Berlin 1981, S. 187-200.
- Schommer 1962 Pierre Schommer, *L'Impératrice Joséphine et ses tableaux*, in: *Revue de l'institut Napoléon*, Heft 85, Versailles 1962, S. 161-176.
- Somoff 1909 Andrej Somoff, *Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux*, St. Petersburg 1909.
- Stefani 1992 Ottorino Stefani, *Canova pittore. Tra eros e Thanatos*, Mailand 1992.
- Steinmetz 1989 Christel Steinmetz, *Amor und Psyche. Studien zur Auffassung des Mythos in der bildenden Kunst um 1800*, phil. Diss, Köln 1989.
- Szechenyi 2008 Fedora Szechenyi, *Mythologische Zeichnungen von Jean-Baptiste Debret (um1800). Eine Zusammenarbeit mit Charles Percier*, phil. Dipl., Wien 2008.
- Voßkamp 1998 Wilhelm Voßkamp, *Goethes Klassizismus im Zeichen der Diskussion des Verhältnisses von Poesie und bildender Kunst um 1800*, in: Bernd Witte und Mauro Ponzi (Hg.), *Goethes*

Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums Rom 1998, Berlin 1998, S. 113-121.

- Weißer 2000 Silja Mareke Weißer, Der Tanz als Darstellungsproblem der Skulptur im 19. Jahrhundert. Unter besonderer Berücksichtigung der Interdependenz zwischen Ballett und Skulptur, phil. Diss., Frankfurt am Main u.a. 2000.
- West 1998 Alison West, From Pigalle to Préault. Neoclassicism and the Sublime in French Sculpture 1760-1840, Cambridge 1998.
- Wiesner 1993 Merry E. Wiesner, Women and Gender in early modern Europe, Cambridge 1995.
- Wilson-Smith 1996 Timothy Wilson-Smith, Napoleon and his artists, London 1996.
- Wolff 2005 Paula Wolff, Studien zur Sammlungspolitik Napoleons. der europaweite Kunstraub im Zuge der Napoleonischen Kriege als wichtige Voraussetzung für die Gründung des Musée Napoléon in Paris, beispielhaft gezeigt anhand der Ausfuhr von ca. 400 Gemälden aus der k.k. Gemäldegalerie im Oberen Belvedere in Wien, phil. Dipl., Wien 2005.
- Woratschek 2005 Jan Woratschek, Antonio Canovas mythologische Statuen. Zur Frage der Ansichtigkeit, phil. Diss., Frankfurt am Main 2005.
- Zaunschirm 1988 Thomas Zaunschirm, *Goyas Psyche*, in: Christian Beutler (Hg.), Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren, München 1988, S. 47-59.
- Zeitler 1954 Rudolf Zeitler, Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch, Stockholm 1954.
- Zinserling 1983 Gerhard Zinserling, *Freiheit und Nachahmung der Alten. Winckelmanns Formbegriff und die moderne Kunstwissenschaft*, in: Jürgen Dummer und Max Kunze (Hg.), Antikenrezeption,

Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart. Eine Aufsatzsammlung, Stendal 1983.

Ausstellungskataloge

- Androsov 1991 Sergej Androsov (Hg.), Canova all'Ermitage. Le sculture del del Museo di San Pietroburgo, Kat. Ausst. Fondazione Memmo Palazzo Ruspoli Rom 12.12.1991 bis 29.2.1992, Venedig 1991.
- Androsov 2003 Sergej Androsov (Hg.), Canova. Catalogo della mostra Bassano del Grappa und Museo Civico Possagno, 22.11.2003 bis 12.4.2004, Mailand 2003.
- Bernini 1993 Grazia Pezzini Bernini und Fabio Fiorani (Hg.), Canova e l'inizizione, Kat. Ausst. Istituto Nazionale per la Grafica Rom 11.11.1993 bis 6.1.1994 und Museo Biblioteca Archivio Bassano 19.1. bis 24.4.1994, Vicenza 1993.
- Blühm 1996 Andreas Blühm (Hg.), The colour of sculpture 1840-1910, Kat. Ausst. Van Gogh Museum Amsterdam 26.7. bis 17.11.1996 und Henry Moore Institute Leeds 13.12.1996 bis 6.4.1997, Zwolle 1996.
- Bösel 1994 Richard Bösel u.a., Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession, Kat. Ausst. Looshaus 5.5. bis 4.7.1994, Wien 1994.
- Clifford 1995 Timothy Clifford, The three Graces, Kat. Ausst. National Gallery of Scotland, Edinburgh 1995.
- Dupuy 1999a Marie-Anne Dupuy, Dominique Vivant Denon. L'Oeil de Napoléon, Kat. Ausst. Musée National du Louvre 20.10.1999 bis 17.1.2000, Paris 1999.
- Holst 1987 Christian von Holst, Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer, Kat. Ausst., Staatsgalerie Stuttgart 1987, Bd. 1, Stuttgart 1987.

- Kat.Ausst. 1972 The Age of Neo-Classicism, The Royal Academy and the Victoria and Albert Museum London, 9.9. bis 19.11.1972, London 1972.
- Kiefer 2005 Carol Solomon Kiefer, The Empress Josephine. Art and royal identity, Kat. Ausst. Mead Art Museum Amherst College 22. 9. bis 18.12.2005, Amherst 2005.
- Lionnard 2004 Marie Lionnard (Hg.), Houdon, sculpteur des Lumières, Kat. Ausst. National du Château de Versailles 1.3. bis 31.5.2004, Paris 2004.
- Maaz 1994 Bernhard Maaz (Hg.), Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit, Kat. Ausst. Kunsthalle Düsseldorf 5.11.1994 bis 29.1.1995 ; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 30.3. bis 18.6.1995, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz 14.7. bis 24.9.1995, Köln 1994.
- Majo 1989 Elena di Majo (Hg.), Bertel Thorvaldsen 1770-1844. Scultore danese a Roma, Kat. Ausst. Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom 31.10.1989 bis 28.1.1990, Rom 1989.
- Starcky 1993 Emmanuel Starcky, L'âge d'or flamand et hollandais. Collections de Catherine II, Musée de l'Ermitage Saint-Petersbourg, Kat. Ausst. Musée des Beaux-Arts Dijon 20.6.-27.9.1993, Dijon 1993.
- Vierneisl 1980 Klaus Vierneisl und Gottlieb Leinz (Hg.), Glyptothek München 1830-1980, Kat. Ausst. Glyptothek München 17.9. bis 23.11.1980, München 1980.
- Lexika und Nachschlagewerke
- Dehio 1993 Dehio. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien II. bis IX. und XX. Bezirk, Wien 1993.

- Duby 2006 Georges Duby und Jean-Luc Duval, Skulptur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, 2 Bde., Köln 2006.
- Pauli 1925 Gustav Pauli, Die Kunst des Klassizismus und der Romantik, Berlin 1925.
- Sanchez 1999-2005 Pierre Sanchez und Xavier Seydoux, Les catalogues des Salons des Beaux-Arts, 9 Bde., Paris 1999-2005.
- Souchal 1977-1987 François Souchal, French sculptors of the 17th and 18th century, 4 Bde., London 1977-1987.
- Toman 2000 Rolf Toman (Hg.), Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung 1750-1848, Köln 2000.
- Wolf 2002 Norbert Wolf, Klassizismus und Romantik. Reclam Kunst-Epochen, Bd. 9, Stuttgart 2002.
- Zeitler 1966 Rudolf Walter Zeitler, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte, hg. von Kurt Bittel, Bd. 11, Berlin u.a. 1966.

8. Abbildungsnachweis:

- Abb. 1: Bernard Chevallier, Paris 1989, S. 323, Abb. 16.
- Abb. 2a und b: Aufnahmen von der Autorin, 26. und 27. Juni 2008.
- Abb. 3: Bernard Chevallier, Paris 1989, S. 346, Abb. 20.
- Abb. 4: (30.6.2008) URL:
<http://www.photo.rmn.fr/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=96&FP=64250331&E=2K1KTS6E5MEPU&SID=2K1KTS6E5MEPU&New=T&Pic=25&SubE=2C6NU0VZTI@G>.
- Abb. 5: Bernard Chevallier, Paris 1989, S. 404, Abb. 155.
- Abb. 6: (30.6.2008) URL:
<http://www.photo.rmn.fr/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=67&FP=64250190&E=2K1KTS6E5MH24&SID=2K1KTS6E5MH24&New=T&Pic=40&SubE=2C6NU0H9ODU4>.
- Abb. 7: (30.6.2008) URL:
<http://www.photo.rmn.fr/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=29&FP=64251111&E=2K1KTS6E5MLW9&SID=2K1KTS6E5MLW9&New=T&Pic=12&SubE=2C6NU0XNX83F>.
- Abb. 8a und b: Aufnahmen von der Autorin, 26. Juni 2008.
- Abb. 9: a: Marie-Anne Dupuy (Hg.), Paris 1999a, S. 386, Abb. 423; b: Sergej Androsow (Hg.), Venedig 1991, S. 91; c: ebd., S. 88.
- Abb. 10: (22.1.2008) URL:
http://en.museicapitolini.org/percorsi/percorsi_per_sale/museo_capitolino/sala_del_gladiatore/statua_di_amore_e_psiche.
- Abb. 11: Georges Duby und Jean-Luc Duval, Köln 2006, S. 825.
- Abb. 12: Christian von Holst, Stuttgart 1987, S. 362, Abb. 341.

- Abb. 13: (22.1.2008) URL:
http://www.kunsthalle-bremen.de/front_pic.php?idcatart=343&start=&view=upload%2FMuseum%2FBilder_aus_der_Sammlung%2F11canova.jpg.
- Abb. 14: Elena di Majo (Hg.), Rom 1989, S. 142, Abb. 7.
- Abb. 15: (11.11.2008) URL:
http://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/thorvaldsens_sculpturer?page=3.
- Abb. 16: a: (11.11.2008) URL: http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=SCULPTURE_EN&PID=N.SK.-16&numView=1&ID_NUM=8&thumbFile=%2Ftmplobs%2FFXQWX7NTHNEVPHV06.jpg&embViewVer=last&comeFrom=quick&sorting=no&thumbld=6&numResults=12&tmCond=canova&searchIndex=TAGFILEN&author=Canova%2C%26%2332%3BAntonio; b: Sergej Androsov (Hg.), Venedig 1991, S. 93; c: ebd., S. 96.
- Abb. 17: Johannes Myssok, Petersberg 2007, S. 256, Abb. 190.
- Abb. 18: (21.10.2008) URL:
<http://www.photo.rmn.fr/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=103&FP=64263004&E=2K1KTS6E5HD68&SID=2K1KTS6E5HD68&New=T&Pic=57&SubE=2C6NU040XCIJ>.
- Abb. 19: (21.10.2008) URL:
<http://www.photo.rmn.fr/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=100&FP=64264763&E=2K1KTS6E5H23K&SID=2K1KTS6E5H23K&New=T&Pic=83&SubE=2C6NU0489IOQ>.
- Abb. 20: Johannes Myssok, Petersberg 2007, S. 260, Abb. 195.
- Abb. 21: Frank Otten, München 1970, o. S., Nr. 84.
- Abb. 22: Iōannēs Traulos, Tübingen 1971, S. 107, Abb. 142.

- Abb. 23: Georges Duby und Jean-Luc Duval, Köln 2006, S. 854.
- Abb. 24: Michael Levey, New Haven 1993, S. 125, Abb. 127.
- Abb. 25: a: Ottorino Stefani, Mailand 1992, S. 111; b: ebd., S. 114.
- Abb. 26: a: Elena Bassi (Hg.), Venedig 1959, S. 64; b: ebd., S. 65.
- Abb. 27: a: Grazia Pezzini Bernini (Hg.), Vicenza 1993, S. 68; b: ebd., S. 314.
- Abb. 28: a: Sergej Androsov (Hg.), Venedig 1991, S. 117; b: ebd., S. 123; c: ebd., S. 121.
- Abb. 29: Georges Duby und Jean-Luc Duval (Hg.), Köln 2006, S. 881.
- Abb. 30: (11.11.2008) URL:
http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=SCULPTURE_EN&PID=N.SK.-19&numView=1&ID_NUM=10&thumbFile=%2Ftmplobs%2FJ9NXARFKGGS93V_40U6.jpg&embViewVer=last&comeFrom=quick&sorting=no&humbld=6&numResults=12&tmCond=canova&searchIndex=TAGFILEN&author=Canova%2C%26%2332%3BAntonio
- Abb. 31: Alison West, Cambridge 1998, S. 217, Abb. 277.
- Abb. 32: Georges Duby und Jean-Luc Duval (Hg.), Köln 2006, S. 872.
- Abb. 33: Grazia Pezzini Bernini und Fabio Fiorani (Hg.), Vicenza 1993, S. 197.
- Abb. 34: Elena di Majo (Hg.), Rom 1989, S. 66, Abb. 7.
- Abb. 35: Grazia Pezzini Bernini und Fabio Fiorani (Hg.), Vicenza 1993, S. 111.
- Abb. 36: Sergej Androsov (Hg.), Mailand 2003, S. 335.
- Abb. 37: Ottorino Stefani, Mailand 1992, S. 42.

- Abb. 38: (10.11.2008) URL:
<http://www.urgeschichte.de/muenzen/muenze14.htm>.
- Abb. 39: (22.1. 2009) URL:
<http://www.photo.rmn.fr/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=117&FP=64266841&E=2K1KTS6E5KU9Q&SID=2K1KTS6E5KU9Q&New=T&Pic=80&SubE=2C6NU0H2HAOW>.
- Abb. 40: Elena di Majo (Hg.), Rom 1989, S. 172, Abb. 37a.
- Abb. 41: a und b: http://www.hermitagemuseum.org/cgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=SCULPTURE_EN&PID=N.SK.-506&numView=1&ID_NUM=5&thumbFile=%2Ftmplobs%2FVWVDTEY_23EQFWQJ8O6.jpg&embViewVer=last&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=12&tmCond=canova&searchIndex=TAGFIL EN&author=Canova%2C%26%2332%3BAntonio.
- Abb. 42: Marie-Anne Dupuy (Hg.), Paris 1999a, S. 387, Abb. 424.
- Abb. 43: Francis Haskell und Nicholas Penny, London 1981, S. 319, Abb. 169.
- Abb. 44: a: (22.1.2009) URL:
<http://www.photo.rmn.fr/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=67&FP=64268187&E=2K1KTS6E5KQPO&SID=2K1KTS6E5KQPO&New=T&Pic=27&SubE=2C6NU0H9OIQX>; b: (22.1..2009) URL:
http://www.hermitagemuseum.org/cgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=SCULPTURE_EN&PID=N.SK.-1106&numView=1&ID_NUM=3&thumbFile=%2Ftmplobs%2FPEZQ33MML3ARLDLI6.jpg&embViewVer=last&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=3&tmCond=bosio%23&searchIndex=TAGFILEN&author=Bosio%2C%26%2332%3BFrancois-Joseph.
- Abb. 45: (22.1.2009) URL:
<http://www.photo.rmn.fr/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=39&FP=64269>

179&E=2K1KTS6E5PQ2O&SID=2K1KTS6E5PQ2O&New=T&Pic=15&SubE=2C6NU0NWUCJO.

Abb. 46: a: Sergej Androsov (Hg.), Venedig 1991, S. 81; b: Florian Krasa, Wien 1977, Abb. 30; c: (22.1.2009) URL: http://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/thorvaldsens_sculpturer/soeg?page=8&q=amor.

Abb. 47: Johannes Myssok, Petersberg 2007, S. 66, Abb. 38.

Abb. 48: a: Gérard Hubert, Paris 1986, S. 78; b: Charles Paul Landon, Paris 1810, S. 206, Abb. 63.

Abb. 49: (22.1.2009) URL: <http://www.photo.rmn.fr/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=26&FP=64271858&E=2K1KTS6E5TLK9&SID=2K1KTS6E5TLK9&New=T&Pic=25&SubE=2C6NU0VJL28N>.

Abb. 50: (22.1.2009) URL: http://www.hermitagemuseum.org/cgi-bin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=PICTURE_EN&PID=OR-11720&numView=1&ID_NUM=21&thumbFile=%2Ftmplobs%2FRY3T4W5WJ8R82WL46.jpg&embViewVer=last&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=69&tmCond=premazzi&searchIndex=TAGFILLEN&author=Premazzi%2C%26%2332%3BLuigi.

Abb. 51: Marie-Anne Dupuy (Hg.), Paris 1999a, S. 366, Abb. 376.

Abb. 52: a: (6.2.2009) URL: http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr?ACTION=CHERCHE&FIELD_98=REF&VALUE_98=PA00088138; b: Gérard Hubert, Paris 1980, S. 35.

Abb. 53: (22.1.2009) URL: <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=113&FP=22978372&E=2K1KTS6NB4ZN8&SID=2K1KTS6NB4ZN8&New=T&Pic=8&SubE=2C6NU04YEZLC>

- Abb. 54: (22.1.2009) URL:
<http://www.photo.rmn.fr/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=112&FP=64279833&E=2K1KTS6E5R4QK&SID=2K1KTS6E5R4QK&New=T&Pic=107&SubE=2C6NU0X46S5Q>.
- Abb. 55: Marie Lionnard (Hg.), Paris 2004, S. 344, Abb. 2.
- Abb. 56: (22.1.2009) URL:
<http://www.photo.rmn.fr/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=276&FP=64282814&E=2K1KTS6E53LO9&SID=2K1KTS6E53LO9&New=T&Pic=227&SubE=2C6NU0H22OOP>.
- Abb. 57: Marie Lionnard (Hg.), Paris 2004, S. 344, Abb. 1.
- Abb. 58: (22.1.2009) URL:
<http://www.photo.rmn.fr/c/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=106&FP=64286870&E=2K1KTS6E5ZDT8&SID=2K1KTS6E5ZDT8&New=T&Pic=83&SubE=2C6NU0NZLJS6>.
- Abb. 59: Charles Paul Landon, Paris 1810, Abb. 46.
- Abb. 60: Nina Nemetschke und Georg Kugler (Hg.), Wien 1990, S. 337.
- Abb. 61: Aufnahme von der Autorin, 5. November 2008.
- Abb. 62: Bernard Chevallier, Paris 2006b, S. 66.
- Abb. 63: (22.1.2009) URL:
http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_image.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673363400&CURRENT_LLV_ILLUSTRATION%3C%3Ecnt_id=10134198673363400&CURRENT_LLV_OEUVRE%3C%3Ecnt_id=10134198673236258&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500857&&newWidth==800&&newHeight==617.
- Abb. 64: Carol Solomon Kiefer, Amherst 2005, S. 96, Abb. 74.
- Abb. 65: Charles Paul Landon, Paris 1810, Abb. 33.

- Abb. 66: Charles Paul Landon, Paris 1810, Abb. 36.
- Abb. 67: John Kenworthy-Brown, München 1980, S. 335, Abb. 3.
- Abb. 68: Elizabeth Angelicoussis, Mainz am Rhein 1992, S. 15, Abb. 4.
- Abb. 69: Elizabeth Angelicoussis, Mainz am Rhein 1992, S. 37, Abb. 20.
- Abb. 70: Elizabeth Angelicoussis, Mainz am Rhein 1992, S. 39, Abb. 22.
- Abb. 71: a: Elizabeth Angelicoussis, Mainz am Rhein 1992, S. 22, Abb. 11; b: ebd., S. 24, Abb. 13.
- Abb. 72: Ingeborg Schemper-Sparholz, Wien 1999, S. 303.
- Abb. 73: (22.1.2009) URL:
http://unidam.univie.ac.at/?easydb=abf0ce6913c4d279c1a46e5c1b01936d&pf_language=&ls=2&grid=EZDB-BildSuche.
- Abb. 74: Ingeborg Schemper-Sparholz, Wien 2000, S. 449.

9. Abbildungsverzeichnis

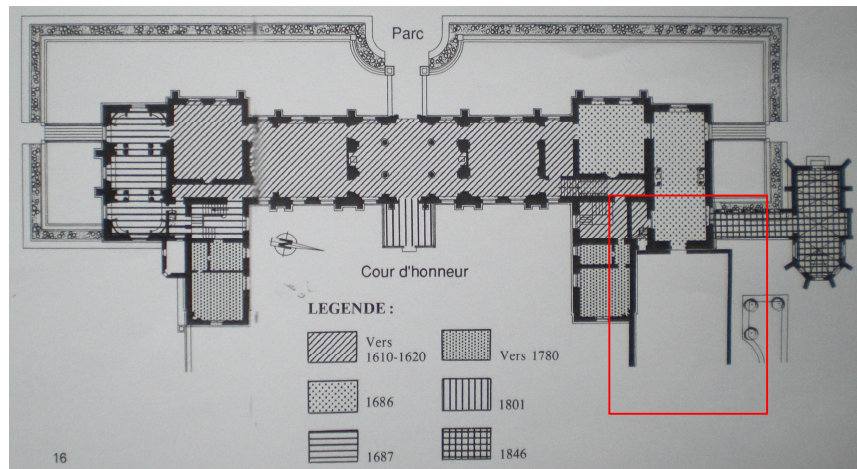


Abb. 1 Malmaison, Grundriss mit Angabe der baulichen Veränderungen zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert (rot hervorgehoben ist die Grande Galerie)



Abb. 2a Malmaison, Hauptfassade



Abb. 2b Malmaison, Gartenfassade

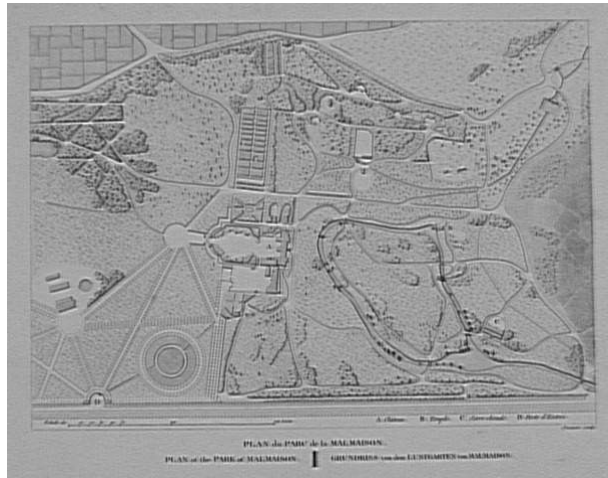


Abb. 3 Malmaison, Ausdehnung der Anlage



Abb. 4 Victor-Jean Nicolle, *Vue de la cour d'honneur du château de Malmaison*, um 1810, Aquarell, 20,6 x 32,5 cm, Musée national du château de Malmaison, Inv.Nr: MM.2000.27.1



Abb. 5 Victor-Jean Nicolle, *Vue du château de la Malmaison prise du côté de l'entrée*, Aquarell, Privatbesitz



Abb. 6 Auguste Garneray, *Salon de Musique*, um 1812, Wasserfarben, 66,5 x 91,0 cm, Musée national du château de Malmaison, Inv.Nr.: MM.40.47.7215



Abb. 7 Malmaison, *aktuelle Ansicht Salon de Musique*



8a



8b

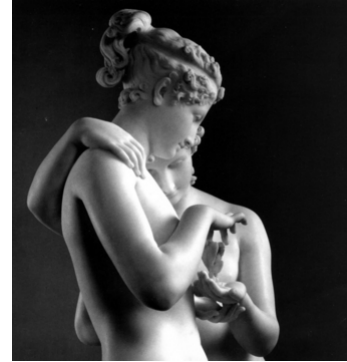
Abb. 8a und b Malmaison, *aktuelle Ansicht des nördlichen Pavillons*



9a



9b



9c

Abb. 9a: Antonio Canova, *Amor und Psyche*, 1802-1803, Marmor, Höhe: 148,0 cm, Eremitage St. Petersburg, Inv.Nr: 17; b: Rückansicht, Detail; c: Seitenansicht, Detail

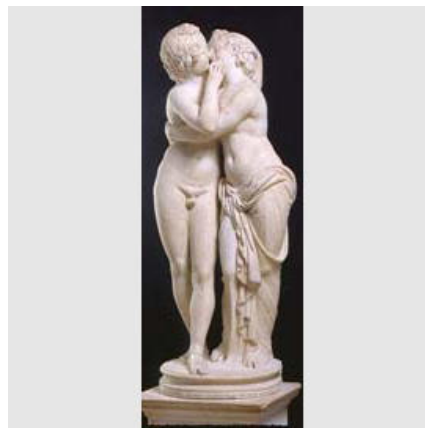


Abb. 10 *Amor und Psyche*, Kopie nach Original aus dem 2. Jh. v. Chr., Marmor, Höhe: 125,4 cm, Musei Capitolini, Inv.Nr: MC0408

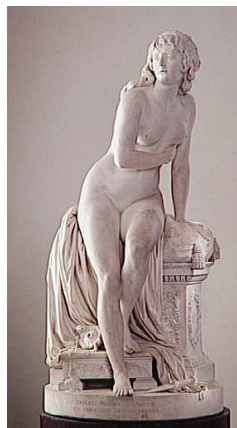


Abb. 11 Augustin Pajou, *Psyché abandonnée*, 1785-1790, Marmor, Höhe: 177,0 cm, Musée du Louvre, Inv.Nr: M.R.SUP.62



Abb. 12 Johann Heinrich Dannecker, *Psyche*, 1822-1825, Marmor, Höhe: 139,0 cm, Privatbesitz



Abb. 13 Antonio Canova, *Psyche*, 1793/94, Marmor, Höhe: 150,0 cm, Kunsthalle Bremen, Inv.Nr: 336-1948/4



Abb. 14 Bertel Thorvaldsen, *Amor und Psyche*, 1861, Marmor, Höhe: 135,0 cm, Thorvaldsen Museum Kopenhagen, Inv.nr: A27

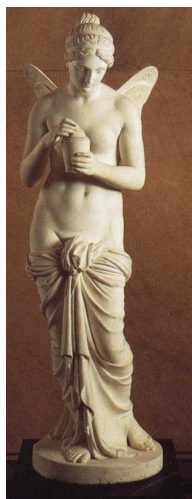
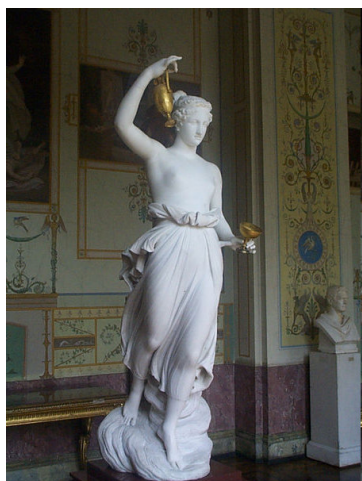


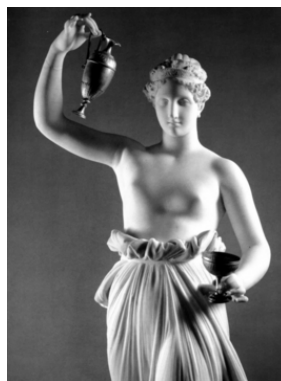
Abb. 15 Bertel Thorvaldsen, *Psyche mit der Büchse*, 1806, Marmor, Höhe: 132,0 cm, Thorvaldsen Museum Kopenhagen, Inv.Nr: A821



16a



16b



16c

Abb. 16a: Antonio Canova, *Hebe*, 1800-1805, Marmor, Höhe: 158,0 cm, Eremitage St. Petersburg, Inv.Nr: 16; b: Seitenansicht; c: Vorderansicht, Detail



Abb. 17 Antonio Canova, *Skizze zur Hebe*, 11,4 x 78,0 cm, Museo Civico Bassano, Inv.nr: Eb 103.1114



Abb. 18 Jean-Marc Nattier, *Charlotte-Louise de Rohan-Guéméné, princesse de Masseran, marquise de Crevecoeur, représentée en Hébé*, 1738, Öl auf Holz, 125,0 x 98,0 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Inv.Nr: MV7873



Abb. 19 François-Hubert Drouais, *Madame la Dauphine Marie-Antoinette en Hébé*, 1773, Öl auf Holz, 96,0 x 80,0 cm, Musée Condé Chantilly, Inv.Nr.PE395

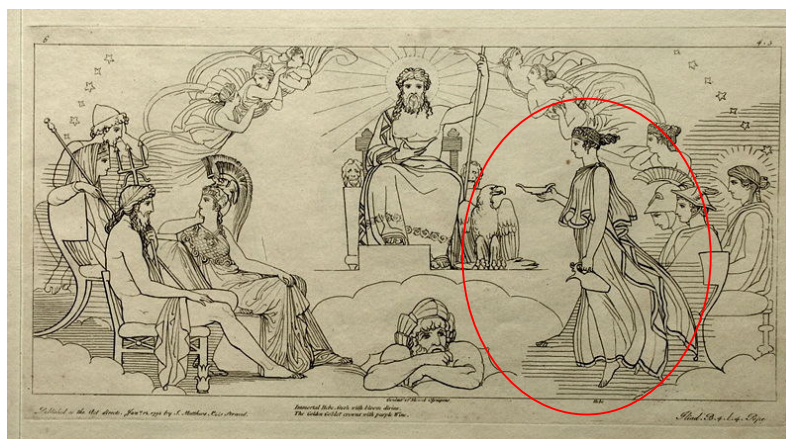


Abb. 20 Tommaso Piroli nach John Flaxman, *Versammlung der Götter*, Kupferstich nach einer Zeichnung von John Flaxman, 1795, 18,6 x 35,8 cm



14 Die Götter auf dem Olymp

Abb. 21 Ludwig Michel Schwanthaler, *Die Götter auf dem Olymp*, Entwurf für die Wandmalereien im Königsbau der Münchner Residenz, klassizistische Erweiterung unter Ludwig I. (1786-1868) ab 1825



Abb. 22 Statue der *Hebe* aus dem Mittelakroter des Arestempels in Attika, um 425 v. Chr., Höhe: 110,0 cm

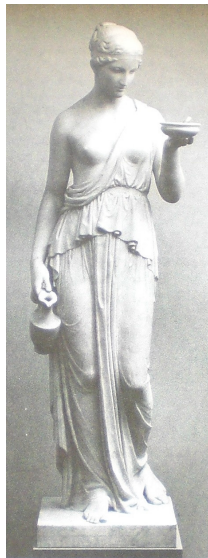


Abb. 23 Bertel Thorvaldsen, *Hebe*, 1819-1820 (konzipiert 1806), Marmor, Höhe: 156,5 cm, Thorvaldsen Museum Kopenhagen, Inv.Nr: A875



Abb. 24 Jacques Saly, *Hebe*, 1753, Terrakotta, ohne Größe, Eremitage St. Petersburg



25a



25b

Abb. 25a: Antonio Canova, *Cinque danzatrici che reggono corone*, 33,5 x 78,0 cm, Museo Civico Bassano, Inv.Nr: 1058; b: Antonio Canova, *Danzatrice che si regge una corona sul capo*, 28,5 x 25,0 cm, Museo Civico Bassano, Inv.Nr: 1074



26a



26b

Abb. 26a: Antonio Canova, *Danzatrice che si solleva la gonna*, 23,2 x 16,0 cm, Museo Civico Bassano, Inv.Nr: C.2.2.217.513; b: Antonio Canova, *Danzatrice con le mani sui fianchi*, 23,0 x 16,0 cm, Museo Civico Bassano, Inv.Nr: C.2.2.219.515



27a



27b

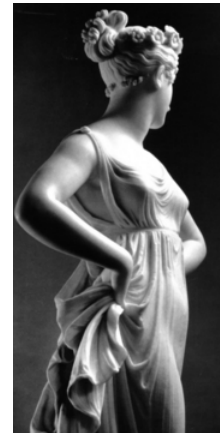
Abb. 27a: Antonio Canova, *Tersicore e Euterpe*, 28,0 x 37,5 cm, Museo Civico Bassano, Inv.Nr: 515, 376; b: *Due Danzatrici*, ohne Angaben



28a



29b



29c

Abb. 28a: Antonio Canova, *Tänzerin mit den Händen in der Hüfte*, 1806-12, Marmor, Höhe: 179,0 cm, Eremitage St. Petersburg, Inv.Nr: 18; b: Detail der Beinstellung; c: Seitenansicht



Abb. 29 Jean-Auguste Barre, *Maria Taglioni als Sylphide*, 1837, Bronze, Höhe: 45,0 cm, Privatbesitz



Abb. 30 Antonio Canova, *Paris*, 1807-12, Marmor, Höhe: 207,0 cm, Eremitage St. Petersburg, Inv.Nr: 19



Abb. 31 Tommaso Pirolli, *Paris vor Hektor*, Kupferstich nach einer Zeichnung von John Flaxman, 1795, 18,6 x 35,8 cm



Abb. 32 Georges Jacquot, *Paris und Helena*, 1819, Gips, 97,0 x 124,0 cm, Musée des Beaux-Arts Nancy



Abb. 33 Giovanni Battista Balestra, *Paris*, Stich nach Antonio Canova, 57,3 x 41,9 cm, Museo Civico Bassano



Abb. 34 *Die drei Grazien*, Musei Vaticani, ehemalige Borghesesammlung



Abb. 35 Antonio Canova, *Ratto di Elena*, Zeichnung



Abb. 36 Antonio Canova, *Danza delle Grazie con Amorino*, 60,0 x 65,0 cm, Museo Civico Bassano, Inv.Nr: NFGC.3349



Abb. 37 Antonio Canova, *Le Grazie*, 1799, 102,0 x 75,0 cm, Museo Civico Bassano, Inv.Nr: 1654

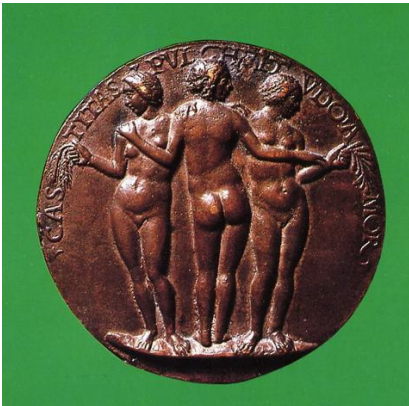


Abb. 38 Renaissance-medaille, *Darstellung der drei Grazien*, Bronze, 7,7 cm Durchmesser



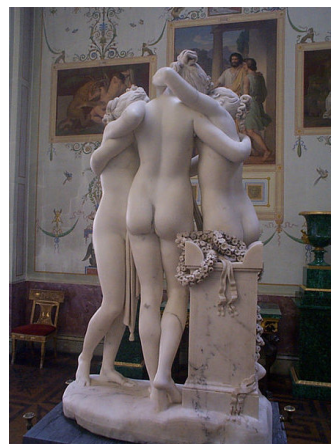
Abb. 39 Jean-Jacques Pradier, *Les trois Grâces*, 1831, Marmor, Höhe: 172,0 cm, Musée du Louvre, Inv.Nr: MV7723



Abb. 40 Bertel Thorvaldsen, *Amor und die Grazien*, 1817-1819, Marmor, Höhe: 172,7 cm, Thorvaldsen Museum Kopenhagen, Inv.Nr: A894



41a



41b

Abb. 41a: Antonio Canova, *Drei Grazien*, 1812-1816, Marmor, Höhe: 182,0 cm, Eremitage St. Petersburg, Inv.Nr.506; b: Rückenansicht



Abb. 42 Pierre Cartellier, *La Pudeur*, 1808, Marmor, Höhe: 163,5 cm, Historisches Museum Amsterdam



Abb. 43 *Kapitolinische Venus*, um 300 v. Chr., Marmor, Höhe: 193,0 cm, Museo Capitolini, Inv.Nr: 409



44a



44b

Abb. 44a: Auguste Garneray, *Salon de la Serre Chaude à Malmaison*, um 1814, Aquarell, 16,3 x 24,3 cm, Musée national du château de Malmaison, Inv.Nr.: MM.40.47.4175; b: François-Joseph Bosio, *Amor*, 1808, Höhe: 107,0 cm, Eremitage St. Petersburg



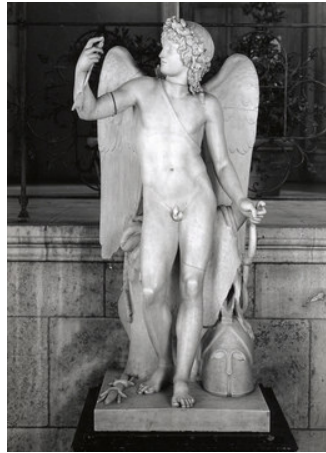
Abb. 45 Tassaert, *L'Amour prêt à lancer un trait*, letztes Viertel 18. Jahrhundert, Marmor, Höhe: 100,0 cm, Musée national du château de Malmaison, Inv.Nr.: MMD.10(RF269-270)



46a



46b



46c

Abb. 46a: Antonio Canova, *Geflügelter Amor*, 1786, Marmor, Höhe: 142,0 cm, Eremitage St. Petersburg, Inv.Nr: 1253; b: Johann Nepomuk Schaller, *Der jugendliche Amor*, 1815/1816, Marmor und vergoldete Bronze, Höhe: 130,0 cm, Österreichische Galerie Wien, Inv.Nr: 4202; c: Bertel Thorvaldsen, *Triumphierender Amor*, 1897-1899, Marmor, Höhe: 144,0 cm, Thorvaldsen Museum Kopenhagen, Inv.Nr: A804



Abb. 47: *Eros Centocelle*, römische Kopie aus dem 4. Jh., Marmor, Höhe: 85,0 cm, Musei Vaticani, Inv.Nr: 769



48a



48b

Abb. 48a: Denis-Antoine Chaudet, *Cyparissus pleurant son jeune oerf, qu'il a tué par mégarde*, 1810, Marmor, Höhe: 149,0 cm, Eremitage St. Petersburg; b: zeitgenössische Zeichnung der Skulptur

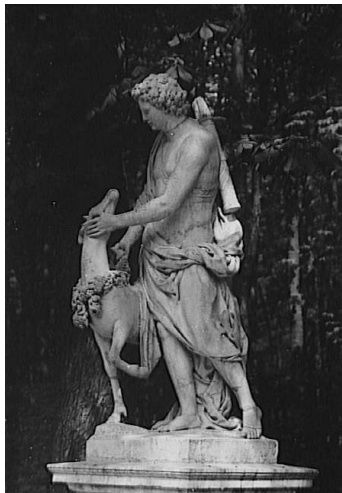


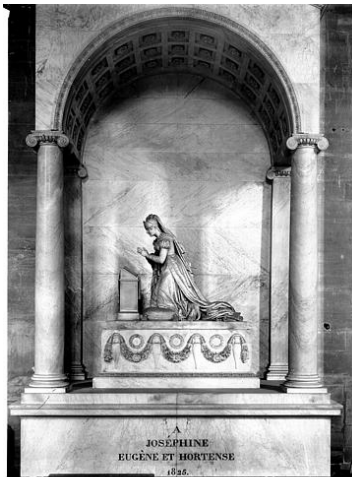
Abb. 49 Anselme Flamen, *Cypris*, letztes Viertel 17. Jahrhundert, Marmor Höhe: 200,0 cm, Park von Versailles-l'Allée Royale ou Tapis-Vert, Allée Nord



Abb. 50 Luigi Premazzi, *The first room of modern sculpture*, 1856, Aquarell, 29,8 x 42 cm, Eremitage St. Petersburg



Abb. 51 Louis-Léopold Boilly, *Napoléon remet la Légion d'honneur au sculpteur Cartellier*, um 1808, Öl auf Holz, 42,0 x 61,5 cm, Napoleonmuseum Arenenberg



Château de Malmaison | 49. Eglise de Rueil. Tombeau de l'Impératrice Joséphine

51a



51b

Abb. 52 Pierre Cartellier, *Grabmal Joséphines*, 1814-1825, Marmor, Kirche St. Pierre et St. Paul, Rueil-Malmaison; b: Detail, Figur Joséphines

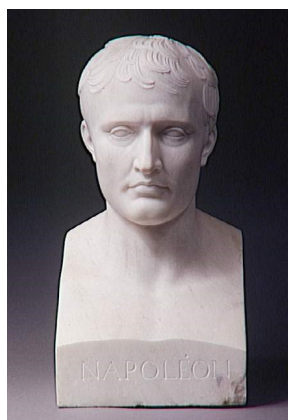


Abb. 53 Denis-Antoine Chaudet, *Napoleon Ier*, Anfang 19. Jh., Marmor, Höhe: 48,0 cm, Depot des Musée du Louvre



Abb. 54 Lorenzo Bartolini nach Denis-Antoine Chaudet, *Joséphine*, erste Hälfte 19. Jahrhundert, Marmor, Höhe: 50,0 cm, Musée national du château de Malmaison, Inv.Nr: MM.40.47.6831



Abb. 55 François-Joseph Bosio, *Joséphine*, um 1808, Modell, Höhe: 53,0 cm, Musée national du château de Malmaison, Inv.Nr: MM.D.63



Abb. 56 Jean-Antoine Houdon, *Joséphine, Impératrice des Français*, 1808, Marmor, Höhe: 70,0 cm, Versailles, Inv.Nr: MV1521



Abb. 57 Joseph Chinard, *Joséphine*, 1806, Marmor, Höhe: 65,0 cm, Musée national du château de Malmaison, Inv.Nr: MM.40.47.182

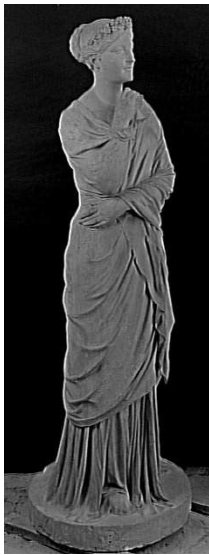


Abb. 58 François-Joseph Bosio, *Portrait de Joséphine en pied*, Modell, Höhe: 176,0 cm, Musée national du château de Malmaison, Inv.Nr: MM.40.47.6848



Abb. 59 François-Joseph Bosio, *L'Amour séduisant l'Innocence*, 1810, zeitgenössische Zeichnung

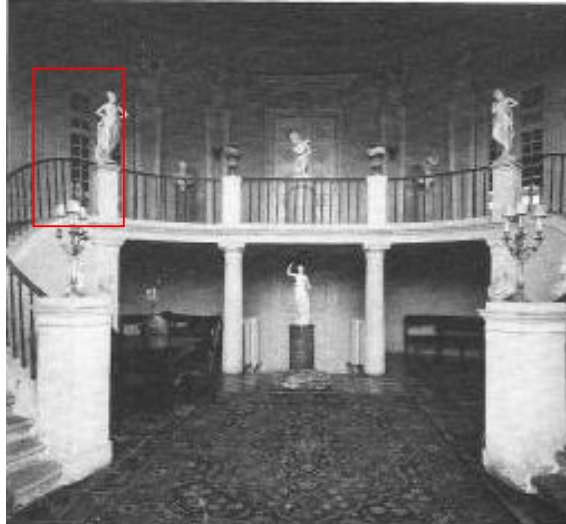


Abb. 60 Palais Schönburg-Starhemberg, Vestibül (rot hervorgehoben ist eine Kopie von Canovas Tänzerin mit den Händen in der Hüfte)

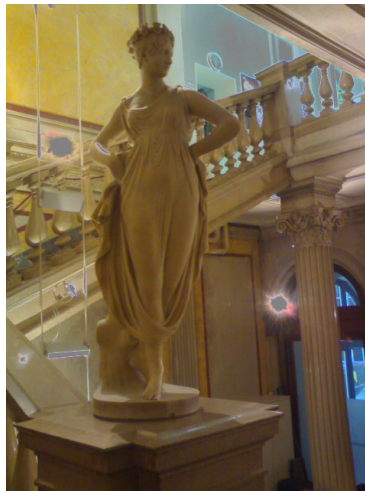


Abb. 61 Palais Todesco, Kopie der Tänzerin mit den Händen in der Hüfte

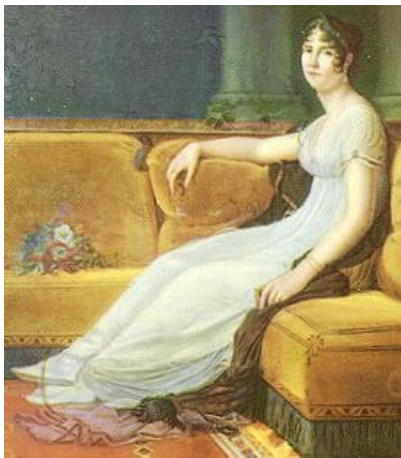


Abb. 62 François-Pascal-Simon Gérard, *Madame Bonaparte*, 1801, Öl auf Leinwand, 171,0 x 164,0 cm, Eremitage St. Petersburg



Abb. 63 Jacques-Louis David, *Sacre de l'empereur Napoléon 1er et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris. le 2 décembre 1804*, 1804-1807, Öl auf Holz, 621 cm x 979 cm, Musée de Louvre, Inv.Nr.: 3699



Abb. 64 Anonym, *Madame Bonaparte dessinant le portrait de Premier Consul*, 1801-1804, handkolorierte Radierung, Musée national du château de Malmaison, Inv.Nr: MM.40.47.6092



Abb. 65 Charles Gabriel Sauvage (Lemire), *L'Amour mettant une corde à son arc*, um 1810, zeitgenössische Zeichnung



Abb. 66 François Aimé Milhomme, *Psyche*, Marmor, um 1810, zeitgenössische Zeichnung

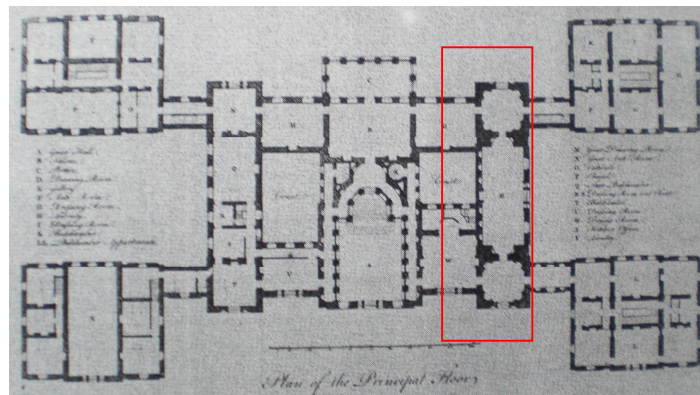


Abb. 67 Holkham Hall, Grundriss (rot hervorgehoben ist die Galerie)



Abb. 68 Woburn Abbey, Fassade der Skulpturengalerie

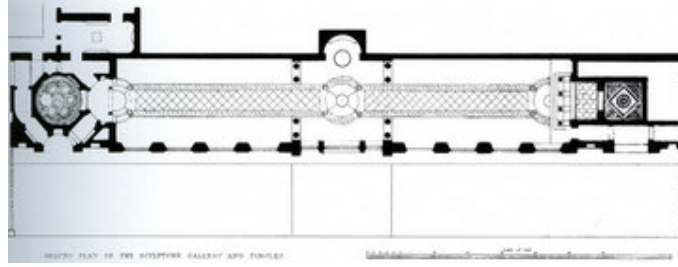


Abb. 69 Woburn Abbey, *Grundriss der Skulpturengalerie*



Abb. 70 Woburn Abbey, *Innenansicht der Skulpturengalerie*



71a



71b

Abb. 71a: Woburn Abbey, *Tempel der Grazien, Innenansicht*; b: Woburn Abbey, *Tempel der Grazien, Fassade*

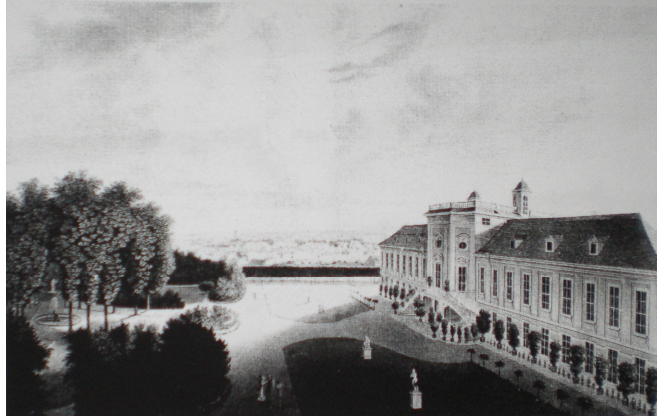


Abb. 72 Wien Mariahilf, *Ehemaliges Palais Esterházy*



Abb. 73 zeitgenössische Ansicht der Skulpturengalerie in der Villa Metternich am Rennweg, Wien Museum, Inv.Nr: 105.404-7



Abb. 74 zeitgenössische Ansicht der Skulpturengalerie in der Villa Metternich am Rennweg, Wien Museum, Inv.Nr: 105.404-8

10. Lebenslauf

Curriculum Vitae

Name	Mariana Scheu
Geburtsdatum:	18. August 1984
Geburtsort:	Oberpullendorf, Burgenland
Familienstand:	ledig
Staatsangehörigkeit:	Österreich
Schulbildung:	1990-1994 Volksschule in Neckenmarkt 1994-1998 Hauptschule in Horitschon 1998-2003 Höhere Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe Wiener Neustadt mit Ausbildungsschwerpunkt Umweltökonomie; Juni 2003 Matura mit ausgezeichnetem Erfolg
Studium	2003-2004 Studium Pharmazie an der Universität Wien 2004-2009 Studium Kunstgeschichte, Klassische und Orientalische Archäologie und Komparatistik an der Universität Wien
Fremdsprachen:	Englisch, Französisch

11. Kurzfassung

Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Skulpturensammlung Joséphines de Beauharnais (1763-1814) in Schloss Malmaison, nahe Paris. Joséphine war die erste Frau Napoleon Bonapartes (1769-1821) und von 1804 bis 1809 Kaiserin von Frankreich. Ihre Sammlung zeitgenössischer Skulpturen umfasste Werke, die zwischen 1801 und 1812 in Auftrag gegeben worden sind. Neben dem italienischen Bildhauer Antonio Canova, dem bedeutendsten Bildhauer der Zeit, förderte Joséphine französische Künstler, darunter Pierre Cartellier (1757-1831), Denis-Antoine Chaudet (1763-1810) und François-Joseph Bosio (1768-1845). Für die Unterbringung der Skulpturen wurde ab 1806 der Nordpavillon des Schlosses, das ab 1799 im Besitz der Bonapartes war, mit einem zwischen zwanzig und fünfunddreißig Meter langem und etwa zehn Meter breitem Anbau erweitert, der die Bezeichnung Grande Galerie erhielt. Neben den Skulpturen waren darin zahlreiche andere Kunstgegenstände untergebracht, wie aus dem Inventar, das nach Joséphines Tod im Jahr 1814 verfasst wurde, hervorgeht. Aussehen und Ausstattung der Galerie sind nur durch wenige zeitgenössische Quellen überliefert, eine Ansicht des gesamten Raumes gibt es nicht. Grund dafür dürften die Umstände nach dem Ableben Joséphines und die politischen Umstände der damaligen Zeit sein. Nach ihrem Tod erbten die Kinder, Eugène (1781-1824) und Hortense de Beauharnais (1783-1837), Schloss Malmaison und die Kunstsammlungen Joséphines. Aufgrund der Schuldsomme von über drei Millionen Franc und dem Umstand, dass beide nach dem Sturz Bonapartes im Exil lebten, waren sie gezwungen das Schloss und den Großteil der persönlichen Gegenstände Joséphines zu veräußern. Nur zwei, der insgesamt sieben, zeitgenössischen Skulpturen verblieben im Besitz Eugènes. Die übrigen Skulpturen wurden 1815 an Zar Alexander I. (1777-1825) verkauft und in die Sammlungen der Eremitage in St. Petersburg eingegliedert. Die Grande Galerie wurde im selben Jahr, wahrscheinlich weil der Raum einsturzgefährdet war, abgerissen. Der Skulptur wurde im Klassizismus eine besondere Bedeutung beigemessen. Dies verdeutlichen vor allem Skulpturensammlungen, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ganz Europa nachweisen lassen. Joséphines Sammlung ist dabei eine der frühesten und übte auch eine Vorbildwirkung auf andere Sammler aus. Dies wurde durch die vorliegende Arbeit gezeigt. Generell wurde die Sammlung erstmals einer eingehenden wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen.

