

Anna Frasca-Rath

John Gibson & Antonio Canova

Rezeption, Transfer, Inszenierung



HERMATHENA

Wiener Studien zur Kunstgeschichte,
herausgegeben von Sebastian Schütze

Band 1

Anna Frasca-Rath

John Gibson & Antonio Canova.

Rezeption, Transfer, Inszenierung

Anna Frasca-Rath

JOHN GIBSON & ANTONIO CANOVA

Rezeption, Transfer, Inszenierung

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Veröffentlicht mit der Unterstützung des Austrian Science Fund
(FWF): PUB 514-G24

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0; siehe <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen



Supported by the Paul Mellon Centre for Studies in British Art

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2018 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien, Kölblgasse 8–10, A-1030 Wien

Umschlagabbildung: John Gibson: Amor und Psyche (ca. 1854), Marmor,
© Royal Academy of Arts, London.

© 2018 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien
Kölblgasse 8–10, A-1030 Wien, www.boehlau-verlag.com

Korrekturat: Sara Zarzutzki, Düsseldorf
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen
Gedruckt auf chlor- und säurefrei gebleichtem Papier
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-20296-7

Inhalt

- 7 **Abkürzungen**
- 9 **Vorwort**
- 11 **Anmerkungen zum Text**
- I. JOHN GIBSON UND ANTONIO CANOVA**
- 15 **Einleitung**
15 Zur Fragestellung
20 Quellen zu John Gibson
- II. GIBSON UND SEIN KONTEXT – AUS CONWY ZU CANOVA**
- 25 **Liverpool**
25 Gibson und William Roscoe
28 Das Netzwerk der Liverpoolians
- 31 **London**
31 Die Skulptur in London um 1816/17
39 Gibson in London
- III. GIBSON UND CANOVA – REZEPTION, TRANSFER, INSZENIERUNG**
- 45 **Rezeption – Gibsons „Lehrjahre“ bei Canova**
- 53 **Der Schlafende Hirtenjunge**
53 Antikenrezeption und Naturstudium
55 Römische Hirtenjungen um 1817
62 „[T]he best statue of modern times imported from Italy“
- 67 **Mars und Amor**
67 Der Auftrag durch den Duke of Devonshire
69 Ideentransfer in der Römischen Bildhauergemeinde
75 Zwischen Winckelmann'scher ‚imitatio‘ und ‚modernità‘
77 Gibson und der Duke of Devonshire
- 82 **Psyche von Zephyrn getragen**
82 Die frühe Auseinandersetzung mit Canova und Raffael
86 Zwischen Canova und Tenerani
93 George Beaumont und die Rezeption in Großbritannien
- 97 **Zwischenfazit**
- 99 **Canova und die British Academy of Arts in Rome**
- 106 **Transfer – Gibson zwischen Rom und London**
- 117 **Hylas und die Naiaden**
117 Zwischen Canova und Thorvaldsen
124 Hylas und die Grazien
127 Die Oberfläche als Diskursbeitrag
131 Zur Nachfolge in der römischen Künstlergemeinde
- 133 **Narziss**
133 Der Narziss und die Royal Academy
137 Zwischen Archäologie und Sentiment
141 Natur und Kunst
143 Die Rezeption in der British Community in Rom
- 146 **Amor quält die Seele**
146 Canova, Thorvaldsen und die Wiederaufnahme der Polychromie
151 Die Polychromie-Debatte zwischen München, London und Paris
155 Der Amor und Gibsons Porträt in der Accademia di San Luca
- 159 **Zwischenfazit**
- 160 **Inszenierung – Gibsons Vermarktung als britischer Phidias**
- 170 **Hero und Leander**
170 Canova als Verkaufsargument
179 Der Austausch mit den britischen Zeitgenossen

186	Exkurs: Zur Rezeption von Gibsons Werken in der Glyptik	IV.	SYNTHESE
193	Der griechische Jäger Meleagros	221	Resümee
193	Von Canovas zu Gibsons Theseus		
202	Naturalismus und Konstruktion	V.	ANHANG
204	Ausstellung bei der Great Exhibition und mediale Transformation	227	Tafelteil
208	Dionysos	247	Werkliste
208	Ein Beispiel von ‚Scientifical Correctness‘	288	Literaturverzeichnis
211	Die Emanzipation vom Auftraggeber	302	Index Personen und Werke
214	Die Polychromie in der Kritik der 1860er	308	Index Orte und Institutionen
217	Zwischenfazit	310	Abbildungsnachweis Werkliste

Abkürzungen

ACS	Archivio Cecchini Saulini
ADSL	Archivio dell'Accademia di San Luca
AGNSW	Art Gallery of New South Wales
BCBC	Bassano del Grappa, Biblioteca Civica, Epistolario Canoviano
BM	British Museum
CAL	Conwy Archives Llandudno
DA	Denbighshire Archives
DC	Devonshire Collections
HMA	Harris Museum and Art Gallery
LRO	Liverpool Record Office
NLW	National Library of Wales
NMW	National Museum of Wales
NPG	National Portrait Gallery
PPR	Principal Probate Registry
RAA	Royal Academy Archives
RA	Royal Archives
TMA	Thorvaldsen Museum Archives
WAG	Walker Art Gallery

Vorwort

Always try to do the best you can. Never mind how long you are upon a work – no. No one will ask how long you have been except fools; you don't care what fools think.¹

Das Buch wirft ein Schlaglicht auf den Bildhauer John Gibson, indem es sein viel diskutiertes Verhältnis zu Antonio Canova zum Untersuchungsgegenstand erhebt. Diese zunächst überschaubare Frage nach einem Schüler-Lehrer-Verhältnis erfordert die Reflexion über grundsätzlichere Fragestellungen hinsichtlich der Künstlerausbildung, internationaler Austauschprozesse, künstlerischer Inszenierungsstrategien, der Wahrnehmung durch die Zeitgenossen und letztlich der sozialen Stellung und Handlungsspielräume des Künstlers im 19. Jahrhundert. Gleichzeitig benötigt dieses Schlaglicht auf den heute wenig bekannten Gibson zumindest das Umreißen der im Schatten verbleibenden Aspekte seines künstlerischen Schaffens. Dennoch ist die vorliegende Studie aufgrund der klar akzentuierten Fragestellung keine monographische Abhandlung zum Leben und Werk von John Gibson. Bewusst werden große Themenfelder ausgeklammert, die sicherlich einer weiteren Vertiefung bedürfen. Hierzu gehören Gibsons Tätigkeit im Bereich der Grab- und Denkmalskulptur sowie der Porträtbüsten, aber auch die frühen Jahre in Liverpool.

Am Ende dieses Dissertationsprojekts, dessen Resultat das vorliegende Buch ist, wird in der Rückschau deutlich, wie viele Menschen zum positiven Abschluss beigetragen haben. Sebastian Schütze hat als mein Doktorvater die Arbeit von der Themenfindung bis zur Publikation in seiner Reihe begleitet und viel Zeit in lange Gespräche und das wiederholte Lesen des Manuskripts investiert. Seine stets uneingeschränkte Unterstützung war grundlegend für das Gelingen des Dissertationsprojekts und die Entstehung des Buchs. Johannes Myssok und Werner Telesko haben als Gutachter wichtige Impulse für die Überarbeitung des Textes geliefert und diesen mit großer Genauigkeit geprüft, wofür ich Ihnen sehr dankbar bin.

Die Kolleg_innen von der Royal Academy of Arts in London, allen voran Annette Wickham, mit der ich 2016 die erste monographische Ausstellung zu Gibson kuratiert habe, aber auch Helen Valentine, Mark Pomeroy und Nick Savage haben meine Studien zu Gibson von Anfang an gefördert. Greg Sullivan, mit dem die Idee für einen die Ausstellung begleitenden Studientag am Tate Research Centre entstand, sowie die „Gibsonians“, Roberto C. Ferrari, Timothy Stevens, Stefano Grandesso, Susanna Avery-Quash, Alison Yarrington, Holly Trusted, Malcolm Baker und Eckhard Manchard, lieferten zahlreiche Anregungen. Eric Forster und Martin Greenwood haben mir großzügig ihr eigenes Material zur Verfügung gestellt.

Ein Stipendium der Bibliotheca Hertziana, unter der Leitung von Sybille Ebert-Schifferer und Elisabeth Kieven, ermöglichte mir einen zweijährigen Forschungsaufenthalt in Rom. Dem sehr guten Arbeitsumfeld und dem regen Austausch mit den dortigen Kolleg_innen entsprangen wichtige Teile der Arbeit. Darüber hinaus war die Unterstützung durch zahlreiche Archive und Bibliotheken für die Untersuchungen zu John Gibson von zentraler Bedeutung. Oliver Ticknell von den Llandudno Archives, Charles Noble von den Devonshire Archives und die Mitarbeiter_innen der Art Gallery of New South Wales, der Huntington Library, der National Library of Wales, der National Gallery London, der National Museums of Wales in Cardiff, der Royal Archives und

¹ Eastlake 1870a, S. 8

der Usher Art Gallery in Lincoln sollen an dieser Stelle hervorgehoben werden. Auch danke ich den Kolleg_innen von der Universität Wien und den (Anglo-)Romans Stefan Albl, Katharina Bedenbender, Matthias Bodenstein, Anna Bülau, Giovanna Capitelli, Ralph Miklas Dobler, Caroline Fuchs, Hans Christian Hönes, Doris Jagersbacher-Kittel, Marthe Kretzschmar, Gernot Mayer, Andrea Mayr, Stefan Morét, Barbara Riedl, Julia Rüdiger, Arnika Schmidt, Lothar Sickel, Klaus Peter Speidel, René Steyer, Silvia Tammaro, Torsten Tjarks, Tamara Tolnai und Ariane Varea Braga für anregende Gespräche.

Zu besonderem Dank bin ich Alrun Kompa-Elxnat, Sarah Kinzel und Ursula Rath verpflichtet. Sie haben durch das Korrekturlesen des Textes und ihre konstruktive Kritik wesentlich zu dieser Arbeit beigetragen.

Die Drucklegung wurde durch ein Publikationsstipendium des österreichischen Wissenschaftsfonds FWF ermöglicht, die Bildrechte mit Unterstützung des Paul Mellon Centres finanziert. Claudia Macho, Michael Rauscher und Lena Krämer-Eis haben die Publikation von Seiten des Böhlau Verlags mit großer Sorgfalt begleitet.

Nicht zuletzt möchte ich die uneingeschränkte Unterstützung durch meine Freunde und meine Familie hervorheben, die mich auch in anstrengenden Phasen mit ihrem Verständnis und ihrer Begeisterung motivierten. Meine Eltern, Peter und Ursula Rath, haben die Arbeit in allen Phasen mit jeder möglichen Unterstützung bedacht. Die Frascas standen mir bei so mancher Schwierigkeit mit der italienischen und englischen Sprache zur Seite. Meinem Mann Adriano verdanke ich viele Anregungen. Ohne ihn und sein Verständnis für meine wissenschaftliche Tätigkeit wäre die Arbeit nicht in dieser Form möglich gewesen. Ihnen allen ist das Buch gewidmet.

Anmerkungen zum Text

In allen Zitaten wurden die Sprache und die Schreibweise der Originalquellen beibehalten. Anmerkungen der Autorin innerhalb der Zitate sind in eckige Klammern [] gesetzt. Alle Originalquellen werden ausführlich im Fließtext und in den Fußnoten transkribiert, so dass auf weitere Transkripte im Anhang verzichtet wurde.

Für alle Werke wurden zur besseren Lesbarkeit des Textes die Titel ins Deutsche übersetzt.

Es wurde versucht, jede der benannten Personen mit Vor- und Nachnamen zu benennen sowie bei weniger geläufigen Personen Lebensdaten und kurze biographische Anmerkungen zu liefern. Sollten Teile des Namens oder andere Anmerkungen fehlen, war es der Autorin trotz ausführlicher Bemühungen nicht möglich, genauere Angaben bereitzustellen.

Im Gegensatz zur Abgabeverision des Manuskripts der Dissertation wurde auf einen ausführlichen Forschungsbericht in der Einleitung verzichtet. Der Forschungsstand wurde punktuell in die jeweiligen Kapitel eingearbeitet.

Die Autorin hat sich bemüht, alle Rechteinhaber ausfindig zu machen. In Fällen, in denen dies nicht gelungen ist, bitten wir um Mitteilung.

I. JOHN GIBSON UND ANTONIO CANOVA

Einleitung

Zur Fragestellung

John Gibson (s. Taf. 1) zählte zu seinen Lebzeiten zu den bedeutendsten Bildhauern Europas, ist heute allerdings nur noch einem kleinen Kreis von Spezialisten bekannt. 1790 in Wales geboren, zog es ihn im Alter von 26 Jahren nach Rom, um in der Werkstatt von Antonio Canova zu lernen. Schnell avancierte er zum Shootingstar der britischen Skulptur, belieferte wichtige Auftraggeber wie den 6th Duke of Devonshire, Zar Nikolaus I. von Russland und später Königin Viktoria. Auch auf internationaler Bühne war sein Erfolg unumstritten. Elf Akademien verliehen ihm die Ehrenmitgliedschaft¹ und Ludwig I. von Bayern stellte sein Porträt an der Außenwand der Münchener Glyptothek in die Reihe der sechs wichtigsten Bildhauer der Moderne neben Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen, Pietro Tenerani, Christian Daniel Rauch und Ludwig von Schwanthaler.² In Rom etablierte Gibson eine Akademie für junge britische Künstler, nahm von dort aus regen Anteil an den künstlerischen Neuerungen in Großbritannien und versuchte immer wieder, in die dortigen Entwicklungen einzugreifen. Auf der Höhe seiner Karriere wurde er wiederholt in künstlerischen Fragestellungen zu Rate gezogen, so 1844 bei der Errichtung der Porträtstatue von *Königin Viktoria mit den Personifikationen der Milde und Gerechtigkeit* in Westminster Palace, 1851 von Prinz Albert als Juror der Great Exhibition und 1862 bei der Realisierung des *Albert Memorials* in den Kensington Gardens.

Die große Wertschätzung, die er von seinen Zeitgenossen erfuhr, manifestierte sich nicht zuletzt in der Ehrerbietung anlässlich des Begräbnisses im Februar 1866 auf dem Cimitero Accatolico in Rom. Laut dem amerikanischen Figurenmaler James Edward Freeman war dies „[...] ein Ereignis, das zahlreiche Künstler aller Nationen auf den Protestantischen Friedhof führte; auch die Professorenschaft der Lukas-Akademie war geschlossen versammelt.“³

The Legion of Honour [...] accorded him military honours. A lieutenant's guard formed part of the funeral procession and fired the usual volley over the grave. [...] the bareheaded crowd of all nations which lined the streets testified to the universal respect which he had won from all.⁴

Nur kurze Zeit nach seinem Tod wurde Gibsons künstlerischer Nachlass nach London verbracht und ein Großteil seiner Werke in der eigens zu diesem Zwecke eingerichteten Gibson Gallery in Burlington House, dem Sitz der Royal Academy of Arts, öffentlichkeitswirksam präsentiert.⁵ Elizabeth Eastlake und

1 Die Diplome befinden sich im Nachlass, der an die Royal Academy geschickt wurde. Es handelt sich um Diplome der Akademien in Rom, Athen, St. Petersburg, Ravenna, Turin, Preußen, Bayern, London, New York, Bologna, Umbrien und der Legion of Honour. RAA/GI/4/62, Auflistung des Nachlasses von Gibson.

2 Vgl. Sieveking 1980, S. 247.

3 McGuigan 2016, S. 19.

4 Die Textstelle aus der *Art Union* wird von Matthews in seiner Biographie Gibsons wiedergegeben. Vgl. Matthews 1911, S. 240.

5 Wickham 2016, S. 19–27.

Thomas Matthews publizierten posthum 1870 und 1910 zwei Biographien des Künstlers, basierend auf dem Manuskript seiner Memoiren.⁶

Doch Gibsons Ruhm währte nur kurz: Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts führte die zunehmend negativ konnotierte Rezeption ‚klassizistischer‘⁷ Skulptur zu einem wachsenden Desinteresse an dem Bildhauer und seinem Werk. In den 1950er Jahren erreichte die Anerkennung seines künstlerischen Schaffens mit der Schließung der Gibson Gallery und der Zerstörung einiger der in der Sammlung der Royal Academy befindlichen Gipsmodelle ihren Tiefpunkt. Erst in den 1970er Jahren keimte ein erneutes, zurückhaltendes Interesse an Gibson auf. In den Studien von Hans Fletcher wurden erste Analysen seiner Werke unternommen, Elisabeth Darby lieferte eine Untersuchung zur Polychromie seiner Werke und Benedict Read hob in seinem Standardwerk *Victorian Sculpture* seine zentrale Bedeutung für die viktorianische Idealskulptur hervor. Jüngst manifestierte sich diese in den Ausstellungen zur anglo-römischen bzw. viktorianischen Skulptur in der Tate Britain (*The return of the gods* [2008], *Sculpture Victorious* [2014]) und in Gibsons Präsenz in den Ausstellungen zur polychromen Skulptur, etwa *The color of life* (2008). Erst 150 Jahre nach seinem Todestag konnte schließlich in der ersten monographischen Ausstellung *John Gibson. A British Sculptor in Rome* (2016) in der Royal Academy ein Teil seines Nachlasses gezeigt werden.

Trotz des wachsenden Interesses an Gibsons Werken steht eine monographische Untersuchung seines Lebens und Werkes aus. Dabei verspricht die Bearbeitung seines umfangreichen Nachlasses neue Impulse für das Verständnis unterschiedlicher Fragestellungen hinsichtlich der Skulptur des 19. Jahrhunderts, auch über seine Person hinaus. Denn Gibson, der knapp fünf Jahrzehnte in der Tiberstadt tätig war, aber stets regen Kontakt mit Großbritannien pflegte, hinterließ ein umfangreiches Konvolut an Zeugnissen, welches in einzigartiger Weise Einblicke in das römische Künstlerleben zulässt.⁸ Die vorliegende Untersuchung strebt nicht nach einer ganzheitlichen Analyse des Materials, sondern stellt Gibsons Verbindung zu Canova, in dessen Werkstatt er von 1817 bis 1822 lernte, ins Zentrum. Dabei gilt es im Folgenden, zwei Ebenen voneinander zu trennen. Die erste besteht im tatsächlichen Kontakt Gibsons zu Canova während seiner Studienzeit in dessen Werkstatt und an den römischen Akademien sowie in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dessen Werken. Die zweite Ebene untersucht die systematische Verflechtung seines eigenen Namens mit dem seines Lehrers, seine Inszenierung als Canovas letzter Schüler, die von Gibson selbst und seinen Zeitgenossen vorangetrieben wurde.

Von Beginn an hat diese Verquickung der realen Umstände mit der Mythenbildung um seine Person die Rezeption von Gibsons Werken bestimmt. Sowohl heftige Ablehnung als auch große Anerkennung wurden immer wieder mit seiner Nähe zu Canova begründet. Gesät wurde diese Idee vor dem Hinter-

6 Eastlake 1870a, Matthews 1911.

7 Der Begriff ‚Klassizismus‘ ist gerade im deutschsprachigen Raum sehr kontrovers diskutiert worden. Eingeführt wurde er von den Romantikern, um sich von den ‚Klassizisten‘ unterscheiden zu können. In der vorliegenden Arbeit wird er neutral als Rückbezug auf die Kunst der Antike seit Ende des 18. Jahrhunderts verwendet. Da der englische Begriff ‚Neo-Classicism‘ und auch der italienische ‚Neo-Classicismo‘ nicht ohne weiteres als ‚Neo-Klassizismus‘ zu übersetzen sind, sondern letzterer Begriff vielmehr als eine Differenzierung des Historismus am Ende des 19. Jahrhunderts verstanden wird, wird auf die Verwendung gänzlich verzichtet. Zur begrifflichen Problematik vgl. Kat. Ausst. Städel Museum 2013, S. 1.

8 Eine genaue Analyse des Materials findet sich im Kapitel QUELLEN.

grund der ideologischen Streitigkeiten um eine ‚Britische Schule der Skulptur‘, die über das gesamte 19. Jahrhundert mit großem nationalistischem Pathos geführt und im Rahmen derer heftig über kontinentale/fremde Einflüsse debattiert wurde. In diesem Umfeld trug der Keim zwei unterschiedliche Blüten, indem man Gibson nun als einen den Meister überflügelnden Canova-Schüler verehrte oder ihn als Canova-Zögling abstrafte. Befeuert wurde die Wahrnehmung von Gibsons Canova-Nähe durch seine Biographin Eastlake, die in ihrer Biographie ganz unumwunden zugibt gerade die Nähe zu Canova und Thorvaldsen, als das Interessanteste an Gibson, betont zu haben.

Dies festhaltend, kommt man zum Kern der folgenden Überlegungen. Denn es ist nicht das Ziel der vorliegenden Studie, eine Tradition Canova-Gibson- usw. zu zementieren oder Gibson zu einem Canova-Epigon zu stilisieren. Vielmehr geht es darum, Stück für Stück einen Blick auf den Künstler freizulegen, den die Zeitgenossen als dem größtem Bildhauer seiner Zeit ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen glaubten, und genau zu untersuchen, wie die Auseinandersetzung mit Canova und seinen Werken geschah und wo die Grenzen der von Gibson und den Zeitgenossen propagierten Canova-Rezeption liegen. Andererseits gilt es auch zu fragen, wie eine derartige Verkettung der beiden Namen überhaupt entstehen konnte und was sie uns aus heutiger Sicht über die zeitgenössischen Mechanismen und Inszenierungsstrategien verrät.

Der Beantwortung der größeren Fragestellung des Verhältnisses zwischen Canova und Gibson gehen zahlreiche Fragen voraus. Die wohl grundlegendste ist dabei, wie der junge Künstler aus Liverpool überhaupt in Kontakt mit Canova kam. Welche Rolle spielten seine Netzwerke? Wie sah die Ausbildung bei Canova, auf die Gibson sich sein Leben lang berief, tatsächlich aus? Was waren die Voraussetzungen, die Gibson mitbrachte, welche Ausbildung hatte er schon im Vorhinein erhalten? Welche Relevanz hatte der ständige Canova-Vergleich in den Jahrzehnten nach dessen Tod? Welche Rolle kam Gibson innerhalb der britischen Künstlergemeinschaft und im Austausch zwischen Rom und Großbritannien zu? Wie gestaltete sich die Lebenswirklichkeit eines nach Rom emigrierten Künstlers zwischen einem von den Napoleonischen Kriegen und dem Risorgimento geprägten Italien und dem hochindustrialisierten British Empire? Wie liefen Austauschprozesse ab? Welche Rolle spielte das für seine Werke?

All diese Fragen verlangen nach Überlegungen zu den Handlungsspielräumen des Künstlers. Es gilt daher auch zu fragen, wie diese aussahen, wie sich das Verhältnis zu den Auftraggebern gestaltete, wie die Arbeitsprozesse innerhalb der Werkstatt abliefen und welche Bedeutung Vermarktungsstrategien zukam. Die Studie stellt mit diesen Schwerpunktsetzungen den sozialgeschichtlichen Kontext und den Künstler als schaffendes Individuum innerhalb der ihm eigenen Handlungsspielräume ins Zentrum der Überlegungen. Durch die Auswertung eines breiten Quellenkorpus sollen Erkenntnisse über den Einzelfall John Gibson gewonnen und Rückschlüsse auf den größeren Kontext diskutiert werden.

Im Zentrum der Arbeit steht jedoch nicht nur der Künstler, sondern vor allem die Analyse seiner Werke, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf die Idealskulptur⁹ im Œuvre von Gibson gelegt wird. Diese spezielle Gattung

9 Der Begriff der ‚Idealskulptur‘ wurde von den viktorianischen Zeitgenossen geprägt. Er wird im Folgenden gemäß der Definition von Benedict Read und Martin Greenwood verwendet, nach welcher er alle Skulpturen beinhaltet, welche Themen behandeln, die ohne Vorgaben des

stand bislang nur selten im Zentrum kunsthistorischer Arbeiten.¹⁰ Es handelt sich ganz allgemein um Werke, die sich mit literarischen, historischen oder poetischen Themen befassen und die in den meisten Fällen ohne Auftrag und losgelöst vom Aufstellungskontext entstanden. Aufgrund dieser speziellen Kriterien sind ihre Vorläufer am ehesten in den *Morceaux du reception*, den Aufnahmestücken der Akademien, zu sehen, bei welchen die Künstler ein Thema ihrer Wahl einreichen konnten. Meist waren diese Werke im verkleinerten Maßstab ausgeführt und wurden von den Künstlern genutzt, um Können und Virtuosität zu demonstrieren. Vorläufer der Idealskulptur des 19. Jahrhunderts kann man zudem in den frühen Werken Gianlorenzo Berninis für die Villa Borghese sehen. Werke, die sich auch im klassizistisch geprägten späten 18. und frühen 19. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten.

Im Rom des 19. Jahrhunderts erlebte die Idealskulptur ihren absoluten Höhepunkt und avancierte zum Verkaufsschlager für die römischen Bildhauer. In ganz Europa entstanden Skulpturengalerien, wie die des Dukes of Devonshire in Chatsworth oder der Fürsten Metternich und Esterhazy in Wien, in denen entweder antike und moderne Idealskulptur miteinander in Wettstreit gesetzt wurden oder die sich ganz der Skulptur der Moderne widmeten. Canova war zwar nicht der Erfinder, aber sicherlich der erste Künstler, dem der durchschlagendste Erfolg mit Idealskulptur gelang. Er exportierte diese im großen Maßstab aus Rom, so dass sein Name untrennbar mit dieser spezifischen Art von Skulptur verknüpft war. Die Skulpturen wurden aufgrund ihrer kunstvollen, ihrer virtuoseren Ausführung zum begehrten Sammlerobjekt und trotz ihres lebensgroßen Formats für die Ansicht aus nächster Nähe konzipiert.

Gibson spielte eine zentrale Rolle für die Etablierung der Idealskulptur in Großbritannien. Er war für lange Zeit der einzige britische Künstler, dem es gelang, Werke dieser Gattung in großem Stil an die dortigen Sammler zu verkaufen und seinen Lebensunterhalt damit zu bestreiten. Für die folgende Untersuchung eignen sich Idealskulpturen insbesondere deshalb, weil sie meist auftragslos entstanden und somit einen größeren Handlungsspielraum für den Künstler hinsichtlich der Konzeption und Ausführung ließen. Gerade in ihnen war es den Künstlern möglich, innovative Ideen zu testen.

Um die genannten Fragestellungen zu untersuchen, wurde folgender Aufbau als sinnvoll erachtet: Nach einer Einleitung, welche einen Überblick zu Gibsons Biographie sowie zur britischen Skulptur im frühen 19. Jahrhundert und zu Canovas Verhältnis zu Großbritannien liefert, widmet sich der Hauptteil drei großen Fragestellungen. Diese werden unter den Leitbegriffen ‚Rezeption‘, ‚Transfer‘ und ‚Inszenierung‘ untersucht.

Im ersten Unterkapitel REZEPTION soll durch die sorgfältige Analyse der Quellen ein möglichst umfangreicher Blick auf Canova, dessen Werkstatt und seine Rolle für Gibson geworfen werden. Der übergeordnete Begriff ‚Rezeption‘ impliziert, dass es hierbei weniger um eine schlichte Beeinflussung des Jüngeren durch den Älteren geht, sondern um eine verstehende Aufnahme technischer, inhaltlicher und praktischer Aspekte durch einen bereits ausgebildeten jungen Künstler. Da Gibson sich über seine gesamte Karriere hinweg immer wieder als Schüler von Canova bezeichnete, eine Schülerschaft, allen voran durch Hugh Honour, in Frage gestellt wurde, gilt es, in diesem Kapitel

Auftraggebers aus der reinen Vorstellungskraft des Künstlers entstehen und somit Porträt- und Grabmalskulptur gänzlich ausschließen. Vgl. Read 1989, S. 199, Greenwood 1998, S. 19–35.

¹⁰ Vgl. Read 1982, Greenwood 1998.

genau nachzuzeichnen, wie sich das Verhältnis der beiden Künstler zueinander gestaltete. Zur Relativierung wird Gibson nicht nur mit Blick auf Canova, sondern auch in der Perspektive auf andere Künstler, die sich in dessen Umfeld bewegten, kontextualisiert.

Daraufhin wird im zweiten Kapitel die Perspektive verschoben. Es gilt, Gibsons Rolle im künstlerischen ‚Transfer‘ zwischen Rom und London zu analysieren. Denn um die eingangs formulierte Annahme der zentralen Rolle Gibsons für die britische Skulptur zu festigen, muss der Frage nachgegangen werden, wie ein in Rom lebender Expatriate eine derartige überhaupt einnehmen konnte. Nach einer Rekonstruktion von den Produktionsprozessen in Gibsons Werkstatt, welche von 1818 bis 1868 in der Via della Fontanella angesiedelt war, gilt es einerseits, Kanäle und Wege des Austauschs aufzuzeigen, andererseits soll durch die Kontextualisierung der Werke in die Kunst des römischen Ottocento ganz dezidiert die Bedeutung seiner Auseinandersetzung mit den römischen Zeitgenossen herausgeschält werden, die durch das Auseinanderfallen von Entstehungs- und Rezeptionskontext nicht immer offensichtlich ist. Darüber hinaus wird die Frage nach seiner Entscheidung für die Bemalung seiner Skulptur unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Debatten zur Polychromie in diesem Kapitel thematisiert. Mit diesen Überlegungen knüpft die Arbeit an bereits von Margaret Whinney, Elisabeth Darby und Benedict Read entwickelte Ideen an, die jüngst im Ausstellungskatalog *Sculpture Victorious* aufgegriffen wurden, und vertieft einen zentralen Aspekt zur Geschichte der britischen Skulptur im 19. Jahrhundert, nämlich die Bedeutung kontinentaler ‚Einflüsse‘^{11, 12}

Abschließend wird im Kapitel INSZENIERUNG die Perspektive ein weiteres Mal verschoben. Durch Gibson soll nun der Blick auf die Situation der Bildhauer innerhalb der internationalen Künstlergemeinschaft in Rom eröffnet werden. Wie gestaltete sich diese in der Nachfolge von Canova und Thorvaldsen? Wie wirkte sich das neue Auftraggeber-Künstler-Verhältnis auf die Werke der Künstler aus? Die Untersuchung von Gibsons Werkstatt als Showroom und seiner Vermarktungsstrategien, etwa der medialen Transformation, liefern einen exemplarischen Einblick in die Situation der Bildhauer bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Anknüpfend an aktuelle Forschungen zur Selbstdarstellung wird gefragt, inwiefern Gibsons Vermarktung als Canova-Schüler als ein Teil seiner aktiven und hochreflektierten Selbstinszenierung gesehen werden kann.¹³

Da Gibson bislang nur sehr geringe Aufmerksamkeit in der Literatur zur Skulptur des 19. Jahrhunderts erhielt, wurde für die Vorgehensweise folgende Methode als sinnvoll erachtet: Die drei großen Unterkapitel des Hauptteils kombinieren jeweils eine Einführung zu allgemeineren Fragestellungen mit ausführlichen quellenkundlichen und ikonographischen Analysen von Gibsons Werken. Die Werkanalysen dienen dazu, die in den Einführungen aufgestellten Beobachtungen und Thesen anhand konkreter Beispiele zu exemplifizieren. Im Umkehrschluss sollen durch die sorgfältige Analyse der kleinsten

11 Auf die Problematik des Terminus ‚Einfluss‘ hat Michael Baxandall bereits ausgiebig verwiesen. Auch in dieser Arbeit wird an keiner Stelle von einem einseitigen Beeinflussen von einem Künstler auf den anderen ausgegangen, sondern vielmehr versucht, anhand exemplarischer Betrachtungen einen Überblick über generelle Strömungen zu gewinnen. Vgl. Baxandall 1985, S. 58–62.

12 Vgl. hierzu Whinney 1988, Read 1983, bes. S. 199–203, Kat. Ausst. Yale Centre for British Art 2014, bes. S. 176–177.

13 Zu dem Thema vgl. etwa Bättschmann 1997, Ruppert 1998.

Einheit der Kunstgeschichte, nämlich des Künstlers und seiner Werke, die allgemeinen Beobachtungen überprüft und erweitert werden. Ein Zwischenfazit am Ende des jeweiligen Kapitels führt die Einführungen mit den Ergebnissen der Werkanalyse knapp zusammen.

Die zu analysierenden Werke, jeweils drei pro Kapitel, sind dabei nach unterschiedlichen Kriterien ausgewählt. Im ersten Kapitel handelt es sich um Skulpturen, welche alle zu Lebzeiten Canovas entstanden sind. Es folgen daraufhin im zweiten Kapitel drei Skulpturen, welche in besonderer Weise Gibsons Rolle als Schlüsselfigur für den Transfer zwischen Rom und London verdeutlichen und zugleich detailliert seine Auseinandersetzung mit den römischen Zeitgenossen belegen. Im letzten Kapitel sind die Werke derart gewählt, dass sie Gibsons Einordnung in den gesamteuropäischen Kontext zulassen. Alle Skulpturen werden dabei in chronologischer Reihenfolge in die übergreifenden Fragestellungen eingeflochten, so dass der Leser zugleich einen Überblick über die Hauptwerke von Gibson erhält.

Schon an dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die Erstellung eines historisch-kritischen *Cœuvrekatalogs* für John Gibson noch aussteht und ein Forschungsdesiderat bleibt. Im Rahmen dieser monographischen Studie, die sich dezidiert mit der Frage beschäftigt, wie sich die Interaktion zwischen John Gibson und Antonio Canova gestaltete, werden hierzu jedoch wichtige Vorarbeiten geleistet, wie etwa die Erstellung einer ersten bebilderten Werkliste, die punktuell in die Arbeit eingeflossen sind.

Quellen zu John Gibson

Gibsons Leben ist außerordentlich reich durch Quellen dokumentiert. Der Löwenanteil liegt im Archiv und in den Sammlungen der Royal Academy in London. Rund 390 Briefe sowie Notiz-, Skizzen- und Werkstattbücher und ein umfangreiches Konvolut an Zeichnungen wurden nach Gibsons Tod nach Burlington House verbracht.¹⁴ Die Briefe dokumentieren seine fortdauernden Kontakte zu zahlreichen britischen Zeitgenossen, darunter die Künstler Charles Eastlake, William Boxall und William Theed und Auftraggeber wie der 4th Marquess of Londonderry oder Eleanor Preston. Zudem finden sich Empfehlungsschreiben für jüngere Künstler an Gibson und Korrespondenzen mit verschiedenen Akademien und Königshäusern. Die Sammlung der Dokumente ist fragmentarisch, nur selten sind mehrere Briefe zu einzelnen Werken überliefert, die es ermöglichen, den genauen Entstehungskontext nachzuzeichnen.¹⁵ Übergreifende Einblicke liefern jedoch die Werkstattbücher Gibsons, welche Informationen zu Produktions- und Personalkosten, bis hin zu Mietpreisen, und auch Notizen zu den von seinen Zeitgenossen veranschlagten Preisen beinhalten.¹⁶ Jüngst tauchten im Archiv außerdem eine Abschrift von Gibsons Nachlassverfügung mit Inventaren seiner Werkstatt zum

¹⁴ Zum Nachlass von Gibson vgl. Kapitel *INSZENIERUNG*.

¹⁵ Dies liegt darin begründet, dass es sich um Gibsons Sammlung der an ihn gerichteten Briefe handelt und er nicht alle Briefe aufgehoben hat. Die Briefe sind in alphabetischer Reihenfolge, geordnet nach dem Absender, in sechs Kisten abgelegt RAA/GI/1–6.

¹⁶ RAA/GI/4. Darüber hinaus gibt es in der Royal Academy einen Kalender, welcher Treffen seit 1844 auflistet, und kuriose Quellen wie Gibsons Reisepass und zwei Haarlocken.

Zeitpunkt seines Todes sowie eine Reihe von Staatsanleihen auf, welche aus dem Vermögen des Künstlers angekauft worden waren.

Zwei weitere große Konvolute von Briefen gibt es in der Walker Art Gallery in Liverpool und in der National Library of Wales in Aberystwyth: Die Liverpools Briefe richteten sich zum Großteil an Gibsons Freundin Rose Lawrence (geb. D'Aguilar)¹⁷, eine enge Vertraute aus seinen frühen Jahren in Liverpool. Die insgesamt rund 100 Briefe beginnen im Jahre 1821 und enden mit dem Tod von Rose 1865.¹⁸ Dabei geben sie direkten Einblick in Gibsons Leben in Rom und enthalten detaillierte Berichte zu seinen Werken und denen seiner Zeitgenossen.

Das zweite große Konvolut von Briefen liegt, wie gesagt, in Aberystwyth in der National Library of Wales. Sie waren von Gibson an Margaret Sandbach¹⁹, die Enkelin seines ersten großen Förderers, William Roscoe, gerichtet. Die Beiden lernten sich vermutlich bei Sandbachs Romreise im Jahre 1838 kennen und pflegten einen engen schriftlichen Austausch, der sich heute in zwei Bänden mit 171 Briefen nachzeichnen lässt. Gibson berichtete von seinen Werken, dem Leben in Rom (wobei sich etwa sehr aufschlussreiche und umfangreiche Berichte auch über die Unruhen des Risorgimento und Garibaldi's Einmarsch finden) und verhandelte mit ihrem Mann Henry über den Verkauf seiner Werke. Darüber hinaus befinden sich dort mehrere Briefe von Gibson an seine Liverpools Freunde Dr. Vose²⁰ und John B. Crouchley²¹ sowie eine Sammlung zeitgenössischer Pressemitteilungen und Literatur über den Künstler. Hinzu kommen Quellen in den Royal Archives in Windsor, im Harris Museum in Preston und im Archiv der Devonshire Collection in Chatsworth House.

Im Liverpool Record Office finden sich etwa zehn Briefe aus den frühen 1820er Jahren, die Gibson an William Roscoe und John Crouchley nach Liverpool sandte.

Neben diesen in England befindlichen Quellen gibt es einige wenige Archivalien in Rom, die, trotz der langen Aufenthaltsdauer Gibsons von 48 Jahren, bezüglich ihres Umfangs in starkem Gegensatz zu den britischen Quellen stehen. Es handelt sich um Dokumente im Archiv der Accademia di San Luca, im Archivio di Stato di Roma und im Privatarchiv von Giorgio Cecchini Saulini.

17 Rose Lawrence (geb. D'Aguilar) war die Tochter von Solomon und Schwester von George D'Aguilar aus Liverpool. Sie taucht immer wieder in der Biographie Gibsons als eine seiner engsten Vertrauten aus dem Liverpools Kreise auf.

18 Es war weder möglich die Briefe im Original, noch die in der Walker Art Gallery befindlichen Transkripte aus dem Jahre 1909 einzusehen. Für die vorliegende Arbeit wurden Kopien dieser Transkripte verwendet, die mir Martin Greenwood freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Ihm sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

19 Margaret Sandbach (1812–1852) war die Enkelin von William Roscoe und die Tochter von Edward Roscoe und seiner Frau Margaret Lace. 1832 heiratete sie Henry Robertson Sandbach (1807–1895) aus Hafodunos. Sie publizierte mehrere Bücher wie *The Amidei* (1845) und *Hears in Mortmain* (1850). Außerdem verfasste sie mehrere Gedichte, die John Gibson gewidmet waren, in einem Sammelband mit dem Titel *Aurora and Other Poems* (1850). Blain 2004.

20 Dr. Vose war ein Mediziner aus Liverpool, dessen Anatomieklasse Gibson besuchte. Er wurde mehrfach in Gibsons Memoiren genannt und war bei Gibsons erstem Londonbesuch mit anwesend.

21 John B. Crouchley war ein Liverpools Maler und Freund Gibsons. Er verfasste kleinere Schriften über die Malerei, so *Observations upon Painters and Painting, or an Essay towards Establishing Correct Principles and a Pure Taste in Works of Art. To Which Are Added Some Observations Particularly Addressed to Young Historical Painters, by J. B. Crouchley*, und stand in regelmäßigem Kontakt mit Gibson, wobei er den Bildhauer immer wieder um finanzielle Unterstützung bat. HMA: Crouchley-Gibson Papers, S. 24–25.

Darüber hinaus erschienen kurz nach Gibsons Tod zwei zeitgenössische Publikationen von Elizabeth Eastlake, 1870, und Thomas Matthews, 1910, welche eine Mischung aus von Gibson verfassten Memoiren und schriftlichen Quellen wie Briefen, Zeitungsausschnitten und Anekdoten seiner Freunde beinhalten. Die Entstehungsgeschichte der Publikation lässt sich anhand der von Sheldon publizierten Briefe von Eastlake genau rekonstruieren. Der Bildhauer hatte seit Beginn der 1850er Jahre seine Lebenserinnerungen Margaret Sandbach diktiert, welche jedoch schon kurz nach Beginn des Projekts verstarb. Daraufhin übernahm Robert Hay, ehemals Sekretär des Dukes of Wellington, diese Aufgabe. Doch blieben die Memoiren zu Lebzeiten von Gibson unvollendet. Erst im Jahre 1868 begann Eastlake mit den Arbeiten an der Publikation einer Biographie des Bildhauers. Dem Briefwechsel mit dem Verleger John Murray²² ist zu entnehmen, dass sie von Freunden von Gibson mit dem Projekt betraut wurde und ihr sowohl das Manuskript der Autobiographie²³ als auch ein Reihe von Briefen vorlagen.²⁴ Auf denselben Quellen basierend verfasste Thomas Matthews seine – nur vereinzelt von Eastlakes abweichende – Biographie Gibsons.²⁵

22 Diesem lag schon vor Eastlakes Kontaktaufnahme eine ungekürzte Version des Manuskripts von Hay vor, die er jedoch für zu ausschweifend und daher nicht publizierbar hielt. Elizabeth Eastlake an John Murray, 15. Januar 1868, zit. nach Sheldon 2009, S. 279.

23 Eastlake verweist mehrfach darauf, Kürzungen an diesem vorgenommen zu haben. Elizabeth Eastlake an John Murray, 15. Januar 1868, zit. nach Sheldon 2009, S. 279.

24 Bei den Briefen handelte es sich um die in Aberystwyth befindlichen Korrespondenzen zwischen Gibson und den Sandbachs, welche Henry Sandbach der Autorin übersandt hatte, Elizabeth Eastlake an John Murray, 9. Januar 1868, zit. nach Sheldon 2009, S. 278. Elizabeth Eastlake an John Murray, 28. Januar 1868, zit. nach Sheldon 2009, S. 280.

25 Der autobiographische Charakter der in beide Biographien eingeflochtenen Memoiren und das enge Verhältnis von Eastlake zu Gibson bedingen einen kritischen Umgang mit den darin enthaltenen Informationen in der vorliegenden Studie. Die Memoiren sind als ein von Gibson bewusst auf seinen Nachruhm abzielendes Dokument zu behandeln und werden daher im Folgenden immer wieder mit Blick auf seine Inszenierungsstrategien hinterfragt. Die Auseinandersetzung mit der Gattung Künstlerbiographie kann in der Kunstgeschichte auf eine lange Tradition zurückblicken. (Vgl. hierzu Delbeke/Levy/Ostrow 2003, S. 1–10.) Anfangs propagierten die Mitglieder der Wiener Schule für Kunstgeschichte, Julius von Schlosser und Hans Tietze, einen kritischen Umgang mit dem anekdotischen Charakter der Künstlerbiographien und ein Bewusstsein für ihren literarischen Charakter. In dieser Tradition betrachteten Ernst Kris und Otto Kurz die Künstleranekdoten aus einer historiographischen und soziologischen Perspektive und identifizierten in den Anekdoten übergreifende Konstanten von der Antike bis in die Moderne. Laut Delbeke/Levy/Ostrow führte dies in der Folge dazu, dass „the important reassessment of the art-historical value of artistic biography spurred by Kris and Kurz was subtended by a more or less explicit opposition between the historical material contained in the biography and the literary mantle thrown around it“ (S. 9). Statt nur historische und fiktionale Bestandteile abzugleichen, wurde die Vitenliteratur in der Nachfolge als wichtiges Zeugnis der kulturellen Geschichte und Interpretation gesehen. Weiterentwickelt wurde diese Idee von Catherine Soussloff, die in *The Absolute Artist* den Künstler im kunsthistorischen Diskurs verordnete. Diese Untersuchungen spielen eine zentrale Rolle für die nachfolgenden Überlegungen. Vgl. hierzu insbesondere Delbeke/Levy/Ostrow 2003, S. 1–10, Kris/Kurz 1980, Soussloff 1997.

II. GIBSON UND SEIN KONTEXT – AUS CONWY ZU CANOVA

Liverpool

What affinity was between a poor Welsh boy [...] speaking in his early years only Welsh, [...] what affinity there was between him and that ancient Greek mind, [...] is a question which is fruitless to ask. Genius, in whatever form, is without descent, a new creation, admitting of no solution, not traceable, save as the will of the Creator.¹

Gibson und William Roscoe

Canova war, aus einem kleinen Dorf im Veneto stammend, zum bedeutendsten Bildhauer Europas aufgestiegen und auch Thorvaldsen, von dem Georg Zoega noch gesagt hatte, er werde nie verstehen, wie man einen derart ungebildeten Künstler habe nach Rom schicken können, avancierte aus der dänischen Peripherie zu einem der wichtigsten Künstler seiner Zeit.² Beide hatten diesen Erfolg ihren Mäzenen und Beratern zu verdanken, welche ihnen nahelegten, den Weg zur Antike einzuschlagen, und sie in ihrem Fortkommen unterstützten. Auch Gibson hatte seine künstlerische Karriere weniger dem „gottgegebenen Genie“ zu verdanken, wie Eastlake es im eingangs angeführten Zitat bemerkte, als vielmehr der Patronage der Elite seiner Heimatstadt und den Kontakten, die sich zwischen Liverpool und Rom spannten.

Gibson wurde am 28. Januar 1790 in Gyffin in Wales als Sohn von William Gibson aus Llanidan und Jane Roberts aus Fachleidiog geboren und ebenda am 19. Juni 1790 getauft.³ Er war der mittlere von drei Brüdern, wobei sowohl Salomon als auch Benjamin später ebenfalls als Bildhauer tätig waren.⁴ 1799 gingen die Gibsons nach Liverpool, mit dem Ziel, nach Amerika zu emigrieren, verblieben jedoch in der nordenglischen Metropole. Die Stadt war zu diesem Zeitpunkt eines der wichtigsten wirtschaftlichen Zentren Englands. Durch den großen Hafen war sie zum zentralen Umschlagplatz von Waren aus dem gesamten British Empire geworden. Gelder aus dem Handel der East India Company und zu einem Großteil auch aus dem Sklavenhandel hatten die öffentlichen Kassen der Stadt Ende des 18. Jahrhunderts prall gefüllt. Anfang des 19. Jahrhunderts hatte sie die traditionellen Handelsmetropolen Großbritanniens Chester und Bristol überflügelt, die Bevölkerung hatte sich von 7.000 Einwohnern im Jahre 1709 auf 77.653 Einwohner im Jahre 1801 mehr als verzehnfacht.⁵ Der wirtschaftliche Erfolg führte zur kulturellen Blüte der Stadt: Es wurden ein Theater gebaut, Clubs für die Mitglieder der Oberschicht gegründet, Zeitungen und Periodika herausgegeben, eine Bibliothek eingerichtet und mehrfach der Versuch unternommen, eine Literary Society zu etablieren.⁶

Eine der Schlüsselfiguren für die kulturelle Entwicklung zu Beginn des 19. Jahrhunderts war William Roscoe, seines Zeichens Anwalt, Parlamentsmitglied, Bankier,⁷ Kunstsammler und Literat.⁸ Roscoe repräsentierte eine neue Elite der Stadt: Er war ein radikaler Gegner des Sklavenhandels, dem

1 Eastlake 1870a, S. 5–6.

2 Jørnas 1977, S. 50.

3 CAL/Parish Register/Eintrag vom 19. Juni 1790.

4 Salomon Gibson (1796–1866) und Benjamin Gibson (1811–1851). Für Beschreibungen zu ihrem Leben und Werk vgl. Foster/Hardy 2009a, S. 520–521, Foster/Hardy 2009b, S. 529–531.

5 Wilson 2008, S. 11.

6 1712 der *Liverpool Courant*, 1756 der *Liverpool Advertiser and Mercantile Register*. Wilson 2008, S. 23.

7 Seit den 1790ern war er Miteigentümer der Bank „Clarkes and Roscoe“, welche vor allem Kundschaft unter den Whigs hatte.

8 William Roscoe, seine Sammlung und seine Publikationen waren in den letzten Jahren Gegenstand intensiver Forschung, dennoch soll an dieser Stelle eine kurze Einführung zu seiner Person geliefert werden. Vgl. Quondam 2000, Wilson 2008, Pellegrini 2009, Fletcher 2012.

Liverpool einen Großteil des wirtschaftlichen Aufschwungs verdankte, und vertrat in der Tradition des Humanismus die Ansicht, dass die Kunst einen wichtigen Beitrag zu gesellschaftlichen Veränderungen leisten könne. Daher setzte er sich mit Nachdruck für ihre Förderung in Liverpool ein. Für ihn war das Studium der Kunst eng mit dem Sammeln verknüpft und so hatte er in seinem Herrenhaus Allerton Hall eine umfassende Bibliothek und eine große Kunstsammlung zusammengetragen⁹ und war über mehrere Jahrzehnte darum bemüht, die kulturelle Entwicklung der Stadt zu institutionalisieren: 1773 war er als Student der Rechtswissenschaft an der Gründung der Society for the Encouragement of Designing, Drawing, Painting, Etc. beteiligt, welche allerdings nur zwei Jahre bestand.¹⁰ 1783 wurde die Society for Promoting Painting and Design in Liverpool mit Roscoe, der bereits einen lokalen Ruf als Autor und Kunstkritiker erworben hatte, als Vizepräsident und Henry Blundell¹¹ als Präsident gegründet, welche 1784 und 1787 die ersten großen Ausstellungen Liverpools organisierte.¹² Doch trotz der ersten Erfolge löste sich die Society nach nur wenigen Jahren wieder auf. 1810 trieb Roscoe, der sich nun auf nationaler Ebene einen Namen als Historiker gemacht hatte, in einem erneuten Anlauf die Gründung der Liverpool Academy voran.¹³ Es handelte sich bei der Akademie weniger um eine ausbildende Institution, wie sie noch in den erstgenannten Beispielen angestrebt war, sondern in erster Linie um den Zusammenschluss bereits etablierter Künstler, die ihre Werke bei den jährlichen Ausstellungen präsentierten und verkauften.¹⁴ Roscoe gelang es, die Unterstützung des Prince Regent für die Akademie zu gewinnen, und er hoffte, wie B. H. Grindley – der 1875 eine Geschichte der Akademie publizierte – betonte, dass die Akademie so schnell wie möglich Künstler hervorbringen würde, die mit den Mitgliedern der Londoner Akademie mithalten könnten.¹⁵

Einen derartigen Künstler sah Roscoe vermutlich in John Gibson, der bei der ersten Ausstellung der Liverpool Academy mit zwei Werken vertreten

9 Über die Sammlung und Bibliothek Roscoes sind wir durch einen Auktionskatalog aus dem Jahr 1816 umfassend informiert. Vgl. N. N. 1816, Pellegrini 2009.

10 Roscoe verfasste eine Ode zur Gründung der Gesellschaft und schrieb den Katalog der ersten Ausstellung. Morris 1998, S. 1.

11 Henry Blundell (1724–1810) war ein britischer Sammler. Er war der Sohn von Robert Blundell (†1773) und seiner Frau Catharine.

12 Bei der ersten großen Ausstellung sind unter den 206 Exponaten auch zwei Bilder von Joshua Reynolds gezeigt worden. Roscoe hielt in den folgenden Jahren zahlreiche Vorlesungen an der Akademie zu Themen wie *On the History of Art* oder *On the Knowledge of the Use of Print*. 1787 folgte eine neue Ausstellung, bei welcher Bilder von Heinrich Füßli, Thomas Gainsborough, Joshua Reynolds und Joseph Wright gezeigt wurden.

13 Morris 1998, S. 2.

14 Im Gegensatz zur etwa gleichzeitig entstandenen Northern Society in Leeds, die vom dortigen Adel finanziert wurde und welche laut dem Zeitgenossen William Carey in Rivalität mit Liverpool stand, wurde sie von den Künstlern ins Leben gerufen und finanziert. Darüber hinaus erhoffte man sich, so Roscoe, durch die Ausstellung von Kunst eine Verbesserung der Betrachter. Die Academy hatte siebzehn reguläre Mitglieder, vier Associates und zwei Ehrenmitglieder. Henry Blundell war der erste Geldgeber, der Bildhauer George Bullock der Präsident und William Roscoe Schatzmeister. Bei der ersten Ausstellung stellten erneut auch Londoner Künstler wie Benjamin West und William Turner aus. Bei der Akademie handelte es sich vorwiegend um eine ausstellende, nicht aber um eine lehrende Institution. Erst ab 1823, nachdem sich die Academy mit der Royal Institution zusammengeschlossen hatte, gab es Zeichenunterricht. Morris 1998a, S. 3, Roberts 1998, S. 25.

15 „He looked forward with confidence to a period when the Liverpool Academy might produce artists of the highest talent, and perhaps might eventually rival the great Institution in the capital“. Grindley 1875, S. 4.

war. Gibson hatte seine künstlerische Karriere bereits als Schuljunge begonnen, kopierte Stiche in Schaufenstern und zeichnete nach Vorlagen von John Tourmeau (1777–1846)¹⁶, einem Miniaturenmaler und Kunsthändler in der Church Street.¹⁷ 1804 begann er eine Ausbildung bei den Schreibern Southwell and Wilson und fertigte vor allem ornamentalen Schmuck für Möbel.¹⁸ Circa zwei Jahre später traf er in der Werkstatt der Steinmetze Samuel und Thomas Franceys¹⁹ auf den preußischen Bildhauer F. A. Legé²⁰, der ihm erlaubte, einige seiner Werke in Ton nachzubilden. Die Franceys kauften Gibson schließlich aus seiner Lehre bei Southwell und Wilson für £70 frei und beschäftigten ihn als „chief carver for ornamental objects“ wie Vasen, Kaminrahmen und Kirchenmonumente.²¹

Roscoe traf ihn in der dortigen Werkstatt, als er einen Kaminrahmen für Allerton Hall bestellte.²² Gibson sollte ein querrrechteckiges Relief fertigen, dessen Thema, *Alexander der Große befiehlt die Werke von Homer in den Sarkophag des Achill zu legen*, von Roscoe vorgegeben wurde (s. Abb. 1).²³ 1810 wurde es bei der Ausstellung der Liverpool Academy zusammen mit einer Skulptur der *Psyche* und sechs allegorischen Darstellungen gezeigt.²⁴ Auch in den folgenden vier Jahren präsentierte er dort insgesamt zwölf Werke und wurde 1812 als Mitglied der Academy aufgenommen. Darüber hinaus erlaubte Roscoe Gibson, in Allerton Hall zu studieren, und schickte ihn in die Anatomieklasse von Dr. Vose, einem bekannten Mediziner Liverpools.²⁵ Gibson besuchte diese für drei Jahre, fertigte in dieser Zeit eine Vielzahl von Zeichnungen (s. Taf. 2)²⁶ und wurde, wie er in seinen Memoiren schildert, ein enger Freund des Chirurgen.²⁷

16 John Turmeau (1776–1846) war ein Miniaturenmaler aus Liverpool. Er war Gründungsmitglied der Liverpool Academy 1810. Gibson hielt noch 1834 über Mr. Clements Kontakt zu Turmeau. Sein Sohn, John Caspar, hatte in Rom ebenfalls Kontakt mit Gibson. Vgl. NLW, Gibson an Clements, März 1834, sowie Wilson 2008, S. 107.

17 Eastlake 1870a, S. 26, Matthews 1911, S. 7.

18 Eastlake 1870a, S. 26, Matthews 1911, S. 8.

19 Samuel (1762–1829) und Thomas Franceys (k. D.) waren Liverpools Steinmetze. S. und F. Franceys war eine der führenden Werkstätten in Liverpool. Sie machten vor allem Marmorarbeiten in „Grecian, Egyptian, Gothic and modern taste“. Vgl. Gunnis 1968, S. 157.

20 F. A. Legé (1779–1834) ist um 1800 bei Messr. Franceys in Liverpool nachgewiesen. 1814 stellt er *Satan* in Edinburgh aus. Danach ist er in London bei Francis Chantrey angestellt. Er stellt 1814–1825 an der Royal Academy in London aus, 1826 erhält er die Silbermedaille der Society of Arts. Vgl. Gunnis 1968, S. 237.

21 Eastlake 1870a, S. 29, Matthews 1911, S. 10, Gunnis 1968, S. 157.

22 N. N. 1869, S. 13, Matthews 1911, S. 11, Roscoe 1833, S. 116.

23 Das Relief befindet sich heute in der Hornby Library in der Picton Library. Cavanagh 1997, S. 252.

24 Bei den sechs allegorischen Darstellungen handelte es sich um *Die Erfahrung führt die Jugend zum Tempel des Ruhms, Das Nachsinnen, Die Wirtschaft, Die Religion repräsentiert durch die herausragenden Charakteristika des Christentums, Glaube, Hoffnung und Barmherzigkeit, Elend und Tod*. Morris/Roberts 1998, S. 254.

25 „I should have mentioned that before this time Mr. Roscoe had urged upon me the study of anatomy [...] knowing what an anatomist Michael Angelo was.“ Eastlake 1870a, S. 33–34, Wilson 2008, S. 115–116.

26 Gibson bewahrte eine Reihe dieser Zeichnungen bis zu seinem Tode auf. Sie kamen mit dem Rest seines Nachlasses in den Bestand der Royal Academy of Arts in London, wo sie sich heute noch befinden. Die Zeichnungen sind bislang nicht katalogisiert und wurden erst kurz vor der Drucklegung des vorliegenden Buches aufgefunden. Eine Bearbeitung durch die Royal Academy in Zusammenarbeit mit der Autorin ist vorgesehen.

27 Matthews 1911, S. 16, 18.



Abb. 1: John Gibson: Alexander der Große befiehlt die Werke von Homer in den Sarkophag des Achill zu legen (ca. 1810), Terracotta, Public Library, Liverpool. © John Hussey 2012.

Der Kontakt mit William Roscoe blieb in vielerlei Hinsicht für Gibson zentral. Erstmals wurde er durch ihn mit der Kunst der Renaissance und des Humanismus bekannt. Roscoe hatte sich in mehreren Büchern mit der Bedeutung der Renaissance befasst: 1795 verfasste er eine Biographie von Lorenzo de' Medici und thematisierte dabei insbesondere das Verhältnis zu Michelangelo, aber auch die zentrale Rolle der Kunst zur Verbreitung von humanistischem Gedankengut.²⁸ Im Anschluss arbeitete er an einer Biographie über Papst Leo X., für welche Henry Richard Fox ihn mit Material aus Rom und Florenz versorgte.²⁹ Roscoe führte den jungen Künstler an die Vorbilder Michelangelo, Raffael und die Carraccis heran. Er ließ ihn seine große Zeichnungssammlung studieren und vermittelte ihm die Grundideen der Renaissance und der Antike. Der frühe Kontakt mit Roscoe und die Teilhabe an dessen Bemühungen hinsichtlich der Gründung einer Liverpooler Kunstakademie war wohl, neben der späteren Konfrontation mit ähnlichen Ansichten Canovas, prägend für Gibsons lebenslange Bemühungen auf diesem Gebiet. Auch der kunstpolitische Anspruch des Bildhauers, der darin bestand, durch seine Werke und sein Engagement für die Verbesserung der Künste in Großbritannien auch auf die Entwicklung der Gesellschaft einzuwirken, fand bei Roscoe ihren Ursprung. In diesen frühen Jahren in Liverpool wurden bereits die Weichen für Gibsons späteren Erfolg gestellt.

Das Netzwerk der Liverpoolians

Roscoe hatte Gibson geraten, seine künstlerischen Studien für einen längeren Zeitraum in Rom zu vertiefen, und erklärte sich bereit, dies zu finanzieren. Der finanzielle Ruin seiner Bank drohte die Studienreise zunächst zu gefährden. Nach den Napoleonischen Kriegen war in Liverpool eine Krise ausgebrochen, die mehrere der dortigen Händler und Banken in Mitleidenschaft zog. Die Bank von Roscoe musste Konkurs anmelden, seine Sammlung wurde versteigert genauso wie seine Bibliothek. Doch war er nicht der einzige Liverpooler, der den jungen Gibson protegierte: Im Kreise seiner Freunde und Verwandten gelang es, die Summe von £150 zu beschaffen, die einen zweijährigen Auf-

²⁸ Das Werk wurde von Walpole und Füßli rezensiert und 1799 von Professor Sprengel aus Halle ins Deutsche übersetzt. Wilson 2008, S. 61.

²⁹ Es wurde 1805 vollendet und anschließend ins Deutsche (1806), Französische (1808) und Italienische (1816) übersetzt. Vgl. Wilson 2008, S. 67–68.



Abb. 2: John Gibson: John Philipp Kemble (ca. 1814), Bronze, 34,3 cm, NPG, London.
© National Portrait Gallery, London.



Abb. 3: John Gibson: John Philipp Kemble (ca. 1814), Bleistift auf Papier, 30,5 × 22,8 cm, British Museum, London.
© Trustees of the British Museum.

enthalt in Rom ermöglichen sollte.³⁰ Neben Roscoe waren Gibsons Hauptunterstützer und Geldgeber Salomon und Margaret D'Aguiar und vor allem ihr Sohn George D'Aguiar, der ihm ein Empfehlungsschreiben an Canova ausstellte, sowie die Töchter Emily (später Mrs. Robinson durch Heirat mit G. Robinson) und Rose (später durch Heirat mit Charles Lawrence Mrs. Lawrence).³¹ Die D'Aguiars hatten ihm bereits vor seiner Abreise den Auftrag für eine Porträtbüste des Schauspielers John Philipp Kemble³² vermittelt und darüber hinaus eine Kopie dieser an den Maler Thomas Lawrence und an Kembles Schwester, die berühmte Schauspielerin Sarah Siddons, geschickt, um für den jungen Gibson zu werben (s. Abb. 2–3).³³

Auch Roscoes Netzwerk wurde entscheidend für Gibsons Karriere: Der Liverpooler verfügte nicht nur in seiner Heimatstadt und Umgebung über exzellente Kontakte wie zu Henry Blundell³⁴, dem Auftraggeber von Antonio Canovas *Psyche*, mit dem er einst die Liverpool Academy gegründet hatte.³⁵ Auch Henry Peter Brougham, 1st Baron Brougham and Vaux³⁶, der Whig-Anwalt und Gründer des *Edinburgh Review*, war ihm ein enger Vertrauter. Darüber hinaus korrespondierte Roscoe mit Lord Lansdowne³⁷ und Lord Holland³⁸ und war national sowie international bestens vernetzt.³⁹ Eine besondere Rolle für Gibson spielte Roscoes Freundschaft mit Heinrich Füßli⁴⁰. Roscoe hatte den

30 Laut Canovas Aussage sollte ein junger Künstler mit £80 rund ein Jahr in Rom leben können. Vgl. Farington 1923, Bd. 8, S. 100.

31 George Charles D'Aguiar (1784–1855) war seit seiner Jugend beim Militär. Er hatte dort den Grad des Brigademajors inne und kämpfte während der Napoleonischen Kriege in Sizilien. Ab 1815 war er Adjutant des Duke of Wellington und lernte daher möglicherweise Canova bei den Friedensverhandlungen von Versailles kennen. Sein Empfehlungsschreiben vom 18. Januar 1817 befindet sich heute in der Biblioteca Civica di Bassano del Grappa (BCBC, IV. 359. 3147), publiziert von Honour/Mariuz 2004, Bd. 1, S. 639, Nr. 576.

32 John Philip Kemble (1757–1823), Schauspieler, geboren in Prescot in der Nähe von Liverpool, als Sohn von Roger Kemble (1722–1802) und Sarah Ward (1773–1807).

33 Vgl. Matthews 1911, S. 26. Die Skizzen zur Büste befinden sich heute in der Drawings Collection des British Museum (Registration No. 1894, 0516.10).

34 Blundells Sammlung enthielt Portraits von Joshua Reynolds, Richard Wilson, Gavin Hamilton, Anton Raphael Mengs, aber auch Alte Meister wie Nicolas Poussin, Jacob van Ruisdael, Pieter Brueghel, Jacopo Bassano und Andrea del Sarto. Während seiner Italienreisen 1782/83, 1786 und 1790 erwarb er mit Hilfe von Charles Townley mehrere Antiken. Seine Sammlung in Ince Blundell Hall beherbergt noch heute die *Psyche* von Canova. John Gibson schuf während seiner Ausbildung in Liverpool sein Grabmal in der Sefton Church in Lancashire. Graham-Vernon 2013.

35 Wilson 2008, S. 107.

36 Henry Peter Brougham (1778–1868) war Sohn von Henry Brougham (1742–1810) und seiner Frau Eleanor (1750–1839). 1820 wurde er Chief Attorney von Queen Caroline und war von 1830 bis 1834 Lord Chancellor. Vgl. Lobban 2008.

37 Henry Petty Fitzmaurice, 3rd Marquess of Lansdowne (1780–1863), Sohn von William Petty, 2nd Earl of Shelburne, und seiner zweiten Frau Louisa Fitzpatrick (1755–1789). Er war der Cousin von Holland und ab 1802 als Vertreter der Whigs im House of Commons. Er war Lord President of the Council unter Earl Grey, Lord Melbourne und Robert Peel und avancierte zum engen Vertrauten von Königin Viktoria. Vgl. Wright 2009.

38 Henry Richard Fox, 3rd Baron Holland of Holland and 3rd Baron Holland of Foxley (1773–1840), war Politiker und Literat, Sohn von Stephen Fox, 2nd Baron Holland (1745–1774), und Mary Fitzpatrick (1746–1778). Holland und seine Frau gründeten in Holland House einen zentralen Treffpunkt innerhalb der europäischen literarischen Elite. Vgl. Sanders 1908.

39 Wilson 2008, S. 1.

40 Johann Heinrich Füßli (1741–1825), Sohn des Malers Johann Caspar Füßli (1707–1782) und dessen Ehefrau Elisabeth Waser. 1770 ging Füßli nach Rom, wo er Anton Raphael Mengs ken-

Maler das erste Mal 1779 in Liverpool getroffen und sah ihn erneut im Frühling des Jahres 1782 in London. Der enge Austausch zwischen den beiden ist durch eine Reihe von Briefen in der Liverpool Public Library dokumentiert.⁴¹ Roscoe protegierte den Maler über mehrere Jahre, sorgte für den Verkauf seiner Gemälde an Liverpools Freunde und erwarb mindestens fünfzehn Werke für seine eigene Sammlung.⁴² Füßli unterstützte die von Roscoe organisierten Ausstellungen der Liverpool Academy, indem er mehrfach Gemälde schickte. 1816 empfahl der Bankier Gibson an Füßli und bat in seinem Schreiben darum, den Bildhauer mit einer Empfehlung an Canova auszustatten, welchen der Maler im Jahr zuvor bei dessen Englandreise kennengelernt hatte.

Im Frühjahr 1816 brach Gibson nach London auf, um von dort nach Rom weiterzureisen. Er verblieb jedoch zunächst für ein knappes Jahr in der britischen Hauptstadt.⁴³ Seine Liverpools Gönner protegierten ihn auch nach seiner Abreise. Gerade in den ersten Jahren in Rom waren deren Aufträge neben denen der Grandtourists bedeutsam für die finanzielle Sicherheit und den Erfolg von Gibsons Karriere.⁴⁴

nenlernte. 1779 kehrte er nach London zurück, 1788 wurde er Royal Academician. Zu Roscoes Verhältnis zu Füßli vgl. Macandrew 1959/60, Macandrew 1963.

41 Macandrew 1963, S. 206.

42 Wilson 2008, S. 114.

43 Laut den von Thomas Matthews publizierten Memoiren Gibsons brach er erst 1817 nach London auf, allerdings sind im Liverpool Record Office Briefe von Gibson aus London vom Juli 1816 erhalten. LRO: MD 207-1, John Gibson an John B. Crouchley, Juli 1816, Matthews 1911, S. 34.

44 So schuf er in Rom etwa die Grabmäler für Ann und Thomas Earle, Anna Marian Alott, Frances Bovell, Dr. Dixon und Emily Robinson.

London

This is an immense place, and I dare say the most expensive in the world.

Here you see pomp and popery in the most extravagant degree, and filthy wretchedness.¹

Die Skulptur in London um 1816/17

In den frühen Jahren von Gibsons Karriere bewegte sich die Skulptur in Großbritannien im Spannungsfeld verschiedenster komplexer Interessen, die an dieser Stelle rekapituliert werden sollen, bevor wir zum Hauptgegenstand der Untersuchung zurückkehren. Die Kunst Großbritanniens hatte im späten 18. Jahrhundert neue Impulse erfahren, die weit bis ins 19. Jahrhundert tonangebend blieben. Wie im Rest Europas hatte das zunehmende Denken in nationalen Schulen auch hier den Blick auf die gegenwärtige Kunst des Landes verändert und theoretische Debatten über zeitgenössische Entwicklungen der Künste bedingt.² Zudem wurden diese zunächst kunstpolitischen Überlegungen durch die britische Staatspolitik der kriegerischen Auseinandersetzungen – den Siebenjährigen Krieg und die Napoleonischen Kriege – befeuert, infolgeder man die ruhmreiche Nation durch eine ebenso mächtige nationale Kunst ausgedrückt sehen wollte.³ Eine ‚britische‘ Kunst wurde nicht nur als kulturelle Notwendigkeit, sondern vor allem als notwendiges Mittel zur Demonstration der politischen Macht verstanden. Insbesondere die Skulptur schien dafür geeignet.⁴ Diese Entwicklungen trugen mit Blick auf die Bildhauerei zwei sehr unterschiedliche Blüten. Denn zum einen kam es durch die nachdrückliche Förderung zu einem Florieren dieser in bis dahin beispielloser Weise: Es wurden öffentliche Gelder in die Ausbildung investiert, wobei die Gründung der Royal Academy im Jahre 1768, die Berufung eines Professors für Skulptur 1810 und der Ankauf der Elgin Marbles 1816 wichtige Meilensteine markierten. Hinzu kam eine Vielzahl öffentlicher Aufträge für Denkmalskulptur. Zum anderen führte dieses neue nationalistische Streben zu hitzigen Debatten hinsichtlich der Ausrichtung einer derartigen neuen ‚Britischen Schule‘. Zu nennen sind die akademischen Stellungnahmen, etwa Reynolds zehnter *Discourse* oder Füßlis *Lectures*, wie auch die zeitgenössische Kunstkritik und Vitenliteratur. Die realen und die „fiktionalen“ Entwicklungen der britischen Skulptur wurden in der Forschung, etwa bei Baker, Craske sowie jüngst Edwards und Burnage, ausführlich diskutiert.⁵ Da die Formierung der ‚British School of Sculpture‘ jedoch für die Fragestellung der Arbeit zentral ist, soll sie im Folgenden nachvollzogen und mit Blick auf den Untersuchungsgegenstand ergänzt werden.

Seit den 1770er Jahren bis zum Jahr 1816, als Gibson nach London kam, wurden über £100.000 in öffentliche Aufträge für Porträt- und Grabmalsskulptur für die Ausstattung von Westminster Abbey und St. Paul’s Cathe-

1 LRO: MD 207-1, John Gibson an John B. Crouchley, Juli 1816.

2 Zur Entwicklung einer nationalen Britischen Schule für Skulptur, der ‚British School of Sculpture‘, vgl. Baker 2000, S. 22–32, Craske 2006, Edwards/Burnage 2017, Sullivan 2017. Zu vergleichbaren Entwicklungen im deutschsprachigen Raum vgl. etwa Hoppe-Harnoncourt 2013.

3 Füßli 1820.

4 Matthew Craske identifizierte diese Überfrachtung der künstlerischen Entwicklung mit ideologisch-nationalistischen Argumenten und dem Heraufbeschwören einer ‚Britischen School of Sculpture‘ bereits in seinem Aufsatz von 2006. Vgl. Craske 2006.

5 Baker 2000, S. 22–32, Craske 2006, Edwards/Burnage 2017.

dral investiert.⁶ Allein zwischen 1798 und 1823 vergab man siebenunddreißig Projekte für die Ausstattung der Kirchen.⁷ Bereits 1773 hatte man den Entschluss gefasst, den Neubau St. Paul's von Christopher Wren mit Denkmälern und Porträtskulpturen ausstatten zu lassen und 1774 wurde zu diesem Zweck ein Komitee, bestehend aus sechs Künstlern von der Royal Academy, einberufen, das sich um die Vergabe der Aufträge kümmern sollte.⁸ Gleichzeitig gab es mehrere Projekte für Westminster Abbey.⁹ Für diese Denkmäler, welche während der Napoleonischen Kriege errichtet wurden, berief man 1802 das Committee of Taste, eine Expertengruppe von etablierten Kunstkennern, ein.¹⁰ Die beiden großen Ausstattungsprojekte waren in ihrer Gesamtheit nicht nur ein ambitioniertes patriotisches Projekt, sondern zugleich ein bildhauerisches Experiment. Nie zuvor hatte es in Großbritannien öffentliche Aufträge in dieser Größenordnung gegeben.¹¹ Und mit Joseph Nollekens, Thomas Banks, John Bacon, John Flaxman, Charles Felix Rossi und Richard Westmacott wurde eine gesamte Generation Londoner Bildhauer über einen langen Zeitraum in diese Projekte eingebunden.¹² Es ist durchaus aufschlussreich, einen Blick auf die unterschiedliche Ausbildung der Protagonisten dieser Entwicklungen zu werfen, in denen man schon kurze Zeit später eine eigene Schule sehen wollte. Die Unterschiede zwischen den Künstlerpersönlichkeiten hätten größer nicht sein können. Denn während die einen ihre Ausbildung ausschließlich in England bei Francois Roubiliac, Peter Scheemakers und an der Royal Academy erhalten hatten, folgten die anderen, bedingt durch ihre Aufenthalte auf dem Kontinent, den Idealen der römischen Antikensammlungen.¹³

Der Veteran unter ihnen war der zum damaligen Zeitpunkt bereits 90-jährige Joseph Nollekens.¹⁴ Er entstammte einer Künstlerfamilie aus Antwerpen, die sich bereits 1733 in London niedergelassen hatte, und lernte bei Peter Scheemakers. Im Jahr 1762 brach er nach Rom auf, wo er acht Jahre lang lebte. In seiner Werkstatt in der Via del Babuino fertigte er vor allem Kopien nach der Antike und verkaufte diese an britische Grandtourists. Er porträtierte Giovanni Battista Piranesi und wurde in die Florentiner Künstlerakademie aufgenommen. Trotz dieses Erfolges kehrte er 1770 nach England zurück, wo er

6 Hooock 2003, S. 259–261.

7 Busco 1994, S. 34.

8 Es handelte sich dabei um drei Architekten: Sir Robert Smirke, James Wyatt und George Dance, den Maler James Barry und die Bildhauer John Bacon und Thomas Banks. Whinney 1988, S. 363.

9 Yarrington 2008b, S. 50–51.

10 Dieses sollte zunächst aus Parlamentsmitgliedern, Bildhauern, Malern und Architekten zusammengesetzt sein. Am Ende war es eine Gruppe von Connoisseurs aus der Dilletanti Society, zu denen neben dem Leiter Charles Long auch George Beuamont, Charles Townly und Richard Payne Knight gehörten. Vgl. Burnage 2017, S. 27.

11 Zur politischen und kunstpolitischen Dimension der Aufträge vgl. Hooock 2003, S. 251–276, Burnage 2017, S. 21–31, bes. S. 21. Großbritannien hatte eine sehr junge Tradition für Skulptur, da der Markt bis zum Ende des 18. Jahrhunderts von ausländischen Künstlern wie Francois Roubiliac und Peter Scheemakers dominiert worden war. Vgl. Baker 1986, Whinney 1988, Bindman/Baker 1995, Baker 2000, Baker 2014.

12 Yarrington 2008b, S. 50–51.

13 Zu Louis Francois Roubiliac (1705–1762) vgl. Gunnis 1968, S. 329–231, Whinney 1988, S. 198–226, Bindman/Baker, 1995, BDSB 2009, S. 1062–1069, Baker 2014. Zu Peter Scheemakers (1691–1781) vgl. Gunnis 1968, S. 341–344, Whinney 1988, 182–190, BDSB 2009, S. 1098–1106.

14 Zu Joseph Nollekens (1737–1823) vgl. Gunnis 1968, S. 276–279, Whinney 1988, S. 287–302, BDSB 2009, S. 896–899.

Abb. 4: John Flaxman: Zorn des Athamas (1790–1794), Marmor, Ickworth, Sussex.
© National Trust.



vor allem als Porträtbildhauer tätig war. Kurz nach Nollekens' Rückkehr nach London kam Thomas Banks, der seine Ausbildung beim Londoner Steinmetz William Barlow und in der St. Martin's Lane Academy erhalten hatte, mit einem Reisestipendium der Royal Academy nach Rom.¹⁵ Er bewegte sich in Rom im Kreis um Heinrich Füßli, kam jedoch nach einer Reihe von Misserfolgen 1779 nach London zurück und erhielt den Auftrag für das *Grabmal von Sir Eyre Coote* in Westminster Abbey. Ebenfalls am Tiber studierte Charles Felix Rossi.¹⁶ Gebürtig aus Nottingham gewann er 1785 gemeinsam mit dem Liverpooler Bildhauer John Deare¹⁷ ein Reisestipendium nach Rom und verblieb dort drei Jahre. Nach seiner Rückkehr schuf er mehrere Denkmäler in St. Paul's Cathedral, welche ihm allerdings mehr Kritik als Lob einbrachten. John

¹⁵ Zu Thomas Banks (1735–1805) vgl. Gunnis 1968, S. 37–40, Whinney 1988, S. 322–336, Bryant 2005, S. 7, BDSB 2009, S. 66–74.

¹⁶ Zu John Charles Felix Rossi (1762–1839) vgl. Gunnis 1968, S. 326–329, BDSB 2009, S. 1055–1062.

¹⁷ Zu John Deare (1759–1798) vgl. Gunnis 1968, S. 123–124, BDSB 2009, S. 350–352.

Flaxman studierte zunächst an der Royal Academy und ab 1787 in Rom. Dort arbeitete er in der Werkstatt von Antonio Canova.¹⁸ Mit dessen Hilfe erhielt er seinen ersten großen Auftrag, die *Raserei des Athamas*, durch Frederick Augustus Hervey, den 4th Earl of Bristol (s. Abb. 4). Flaxman kehrte nach dem Ausbruch der Napoleonischen Kriege 1794 nach England zurück und wurde zum Royal Academician und 1810 zum Professor für Skulptur ernannt. Und auch Richard Westmacott der Ältere, eine Generation jünger als Nollekens und Rossi, hatte eine Ausbildung in Rom genossen.¹⁹ Er brach 1793 dorthin auf, wo er den 20 Jahre älteren Flaxman traf und ebenfalls die Werkstatt Canovas frequentierte. Während seines Aufenthalts arbeitete er als Kunstagent des Architekten Henry Holland und kaufte für diesen antike Fragmente an. 1796 kehrte er nach London zurück und eröffnete eine Werkstatt. Er erhielt acht Aufträge in Westminster Abbey und St. Paul's Cathedral durch das Committee of Taste und fertigte, wie später noch genauer zu untersuchen sein wird, mehrere Idealskulpturen.

Daneben gab es eine Reihe von Künstlern, die ausschließlich in Großbritannien ausgebildet worden waren. Dies wurde zum einen durch die verbesserte Lehre in der Akademie ermöglicht, zum anderen war Großbritannien während der Napoleonischen Kriege in Isolation geraten, was ein Studium auf dem Kontinent für die jungen Künstler unmöglich machte. Der erfolgreichste Vertreter dieser Gruppe war Francis Chantrey.²⁰ Der Bildhauer war in Sheffield geboren und wurde dort von einem lokalen Steinmetz ausgebildet. 1802 zog er nach London, wo er anfangs als Bildschnitzer tätig war und Abendveranstaltungen der Royal Academy besuchte. Er stellte zunächst vor allem Gemälde aus und erwarb einen Ruf als Maler. Erst sehr viel später gelang ihm der Durchbruch als Bildhauer: 1811 bekam er im Alter von 30 Jahren seinen ersten Auftrag für eine Porträtskulptur Georges III. Im Anschluss erhielt er zahlreiche Aufträge für Porträtskulpturen und -büsten und erschuf darüber hinaus eine große Anzahl von Grabdenkmälern. Seine hoch industrialisierte Werkstatt brachte mit rund 540 Werken eine immense Anzahl an Skulpturen hervor. F. A. Legé, bei dem Gibson noch in Liverpool seine ersten bildhauerischen Versuche unternommen hatte, war einer seiner Werkstattmitarbeiter gewesen. Auch John Bacon der Jüngere²¹, der in der Werkstatt seines Vaters, John Bacon dem Älteren, ausgebildet worden war, lernte ausschließlich in Großbritannien. Er übernahm die Werkstatt des Vaters nach dessen Tod und produzierte in großem Maßstab nach dessen Entwürfen. Diese wandelte er dabei nur leicht ab und fertigte mit seiner industriell produzierenden Werkstatt über 320 Grabmäler.

Alle diese Bildhauer hatten eine Ausbildung, sei es in Rom oder London, in Werkstätten anderer Bildhauer und Kunsthandwerker oder an der Akademie erhalten, welche, wie gesagt, erst 1810 eine Professur für Skulptur einrichtete.²²

Für die Malerei war die Entwicklung anders verlaufen. Durch die Gründung der Royal Academy unter der Leitung von Joshua Reynolds im Jahr 1768

18 Zu John Flaxman (1755–1826) vgl. Irwin 1979.

19 Zu Richard Westmacott dem Älteren (1775–1856) vgl. Busco 1994.

20 Zu Francis Chantrey (1781–1841) erschien 1980 eine Monographie von Alex Potts. Vgl. Potts 1980. Darüber hinaus wird er in den üblichen Lexika zur britischen Skulptur ausführlich behandelt. Vgl. Gunnis 1968, S. 91–97, Whinney 1988, S. 399–425, BDSB 2009, S. 231–253, Sullivan 2014.

21 Zu John Bacon dem Jüngeren (1777–1859) vgl. Gunnis 1968, S. 28–31, BDSB 2009, S. 44–54.

22 Zur Ausbildung junger Künstler an der Akademie vgl. Hoock 2003, S. 56–57.

wurde der Aufbau einer nationalen Schule systematisch vorangetrieben.²³ Ihre Entstehung war dabei, anders als in anderen europäischen Ländern, von den Künstlern selbst initiiert worden, wobei es ihnen in erster Linie um das Ansehen ihres Berufsstandes und die Möglichkeit zur Ausstellung ihrer Werke ging. Reynolds nahm sehr großen Einfluss auf die Ausrichtung der Akademie. In seinen *Discourses* propagierte er den ‚Grand Style‘. Als höchste Gattung sah er die Historienmalerei und stellte sie damit über die, allen voran von William Hogarth und seinem Kreis, als ‚britisch‘ empfundene Landschafts- und Genremalerei. Formal berief er sich auf die Tradition der Carracci, Domenichinos und Poussins und sah daher die Kombination von Antiken- und Naturstudium als zentral für die Ausbildung der Künstler an. Zwar gab es in Großbritannien eine starke Opposition gegen diesen als zu „unbritisch“ empfundenen Stil. Doch führte Reynolds Vorgehensweise, und später auch die seines Nachfolgers Benjamin West, zur internationalen Reputation der britischen Historienmalerei Ende des 18. Jahrhunderts.²⁴

Die Entwicklung der Skulptur im Königreich folgte weniger akademischen Ansprüchen, als schlichtweg der Nachfrage. Die gezielte Unterstützung der Skulptur durch den Staat führte zur Förderung ganz spezifischer Gattungen, nämlich der Denkmal- und Grabmalskulptur.²⁵ Darüber hinaus bestand auf der Insel von jeher eine große Nachfrage nach Porträtskulptur. Erwerbungen von Idealskulptur, der höchsten Gattung der Skulptur – gleich der Historienmalerei –, waren die Ausnahme.²⁶ Englische Sammler waren zwar bekannt für ihre großen Galerien, jedoch füllten sie diese seit Jahrhunderten vorwiegend mit antiker Skulptur, welche sie auf der Grandtour in großen Mengen erwarben.²⁷ Doch erst ab den 1810er Jahren begannen sich die Sammler auch modernen Bildhauern, die Idealskulptur in der Tradition der Antike schufen, zuzuwenden. Sie erwarben diese vorwiegend bei in Rom lebenden oder zumindest dort ausgebildeten Künstlern. Canova, Thorvaldsen, aber auch in Rom ansässige Briten wie Flaxman, rückten ins Interesse britischer Sammler.

Canova, der nach 1800 zum bedeutendsten Künstler Europas avanciert war und den gesamten europäischen Hochadel belieferte, war dabei der gefragteste Bildhauer. Rund 30 Werke exportierte er nach Großbritannien, darunter die *Drei Grazien* für den Duke of Bedford, die *Psyche* für Henry Blundell und die *Mars und Venus-Gruppe* für George IV.²⁸ Von Beginn seiner Karriere an wurde er von englischen Auftraggebern wie John Campbell, später Baron Cawdor, protegiert und erhielt zahlreiche Aufträge von den britischen Grandtourists. Gerade im Anschluss an die napoleonischen Kriege war sein Ruhm in England auf dem absoluten Höhepunkt angekommen. Ausschlaggebend hierfür waren zum einen die britische Unterstützung seiner diplomatischen Mission bei der Restitution italienischer Kunstwerke im Rahmen der Versailler Friedensver-

23 Hook 2003, S. 52–79.

24 Bindman 2009, S. 67–69.

25 Yarrington 2008b.

26 Read 1982, S. 199.

27 Erst mit den zunehmend erschwerten Ausführbedingungen der Antiken aus der Tiberstadt, die vor allem während Canovas Leitung der päpstlichen Antikensammlungen verschärft wurden – man denke an das Edikt Doria Pamphilj oder das Edikt Pacca –, veränderte sich das Sammelverhalten. Das Edikt wurde 1803 von Kardinal Pacca auf das dringende Anraten von Canova hin erlassen. Es verbot die Ausfuhr von antiker Skulptur aus dem Kirchenstaat. Vgl. Curzi 2010, S. 207–215.

28 Zu Canovas Aufträgen durch britische Sammler vgl. Clifford 1995, S. 9–17.



Abb. 5: Thomas Banks: Tod des Germanicus (1773/74), Marmor, 105,5 × 9,0 × 72,0 cm, Holkham Hall, Norfolk. © By kind permission of Lord Leicester and the Trustees of Holkham Estate, Norfolk/ Bridgeman Images.



Abb. 6: Thomas Banks: Thetis und die Wassernymphen (1805/06), Marmor, 91,4 × 118,7 × 8,0 cm, Victoria and Albert Museum, London. © Victoria and Albert Museum, London.

handlungen, zum anderen der Erfolg seiner Englandreise 1815, bei welcher er zahlreiche britische Künstler und Auftraggeber traf und auch entscheidend in die Debatte um den Erwerb der Elgin Marbles eingriff.²⁹ Mit dem zunehmenden Erwerb von Idealskulptur in Rom förderten die britischen Sammler nicht nur Canovas Ansehen auf der Insel, sondern erschwerten gleichzeitig die Entwicklung der dortigen Idealskulptur, für die sich keine Abnehmer fanden. So schlug sich das veränderte Kaufverhalten für die britischen Bildhauer kaum spürbar nieder. Es ist bezeichnend, dass es Flaxman nur durch das Intervenieren von Canova gelang, einen britischen Auftraggeber, nämlich den Earl of Bristol, für seinen *Zorn des Athamas* zu finden (s. Abb. 4). Nollekens, dessen Romaufenthalt lange vor der Zeit Canovas stattgefunden hatte, belieferte zwar von London aus britische Sammler mit seinen Idealskulpturen wie der *Venus*

²⁹ Die Englandreise und die Verhandlungen in Versailles wurden bereits ausführlich von Christopher Johns und Massimiliano Pavan aufgearbeitet. Vgl. Johns 1998, Pavan 2004a, S. 181–317.

Abb. 7: Thomas Banks: Fallender Gigant (1786), Marmor, 88,9 cm, Royal Academy of Arts, London. © Kat. Ausst. Musée du Louvre 2010, S. 356.



mit Sandale und der *Venus mit Amor*, doch konnte er aufgrund der geringen Nachfrage nur einen kleinen Teil seiner Modelle in Marmor übertragen. Thomas Banks, der in Rom qualitativ hochwertige Werke wie den *Tod des Germanicus* und *Thetis und die Wassernymphen* sowie die unterlebensgroße Figur, den *Fallenden Giganten* (s. Abb. 5–7), geschaffen hatte, gelang es nicht, diese in ausreichender Zahl zu verkaufen – und das, obwohl er später von Flaxman zum ersten britischen Bildhauer stilisiert wurde, der den Geist der Antike wieder aufgegriffen habe.³⁰ Auch Thomas Procter, dessen Idealskulpturen an der Akademie gefeiert wurden, fand, wie Martin Myrone jüngst gezeigt hat, keine Abnehmer für diese.³¹

Parallel zu diesen ganz realen Entwicklungen verlief ein theoretischer Diskurs zur Begründung einer ‚British School of Sculpture‘ in der Literatur, der, wie Matthew Craske dargelegt hat, seine Wurzeln im frühen 18. Jahrhundert bei Autoren wie Jonathan Richardson hatte und der weit ins 19. Jahrhundert weitergeführt wurde. Gerade die an der Royal Academy geführten Debatten, beginnend mit dem 10. Diskurs von Reynolds (16. Dezember 1780), waren prägend für die folgenden Generationen.³² In diesem formulierte der Präsident der Akademie Anforderungen an die Skulptur, welche, an die Ideen von Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) anknüpfend, die Antike zum Ideal erhoben, übermäßige Naturnachahmung und Pathos ablehnten und vor der Verführung der modernen Skulptur, besonders in der Manier von Gianlorenzo Bernini, warnten. Der Kern dieser Anforderungen wurde von Flaxman aufgegriffen, der sich insbesondere gegen die „French manner“ von François Roubiliac und John Michael Rysbrack, den wichtigsten Bildhauern Großbritanniens

³⁰ Flaxman 1838, S. 269–294.

³¹ Vgl. hierzu jüngst die Studie von Martin Myrone 2017.

³² Reynolds 1997, S. 169–188.

im 18. Jahrhundert, wandte, deren Kunst er als ‚Herabsetzung‘ der britischen Skulptur bezeichnete. John Bacon der Ältere, der von Roubiliac ausgebildet worden war, trat schon früh in Opposition zu Reynolds Ideen, welche an der Akademie verbreitet wurden. 1785 verfasste er einen Artikel in der *Cyclopaedia*, in dem er die Entstehung der Britischen Schule auf nach England immigrierten Künstlern aufbaute. Der Kritiker James Dallaway sah 1800 in Bacon dem Älteren, „british born and bred“, zusammen mit Nollekens und Thomas Banks den Hauptvertreter seiner Generation und es wurde Bacons Markenzeichen, dass er nie die Grandtour gemacht und dennoch eine kosmopolitische Ausbildung in London erfahren hatte. Diese konträren Ansichten (Reynolds/Bacon) führten zu einer regelrechten Spaltung der Bildhauer, wobei Gibsons wichtigster Gegenspieler Francis Chantrey, von dem später noch die Rede sein wird, als Bewunderer Roubiliacs zum wichtigsten Unterstützer letzterer avancierte.³³

Es ist festzustellen, dass in der Literatur neben den Ideen seit der Jahrhundertwende zunehmend die Meinung überwog, dass ausländische Einflüsse die britische Skulptur mehrfach verdorben und in die Irre geführt hätten, etwa bei James Barry *A Letter to the Dilettanti Society* (1799), John Goulds *Dictionary of British Painters, Sculptors and Engravers* (1810) oder Allan Cunninghams *The Lives of the most eminent painters, sculptors and architects* (1830–1833).³⁴ Sogar Canova, Liebling des britischen Publikums, geriet in der nationalistisch und xenophob eingefärbten Stimmung am Umbruch vom 18. zum 19. Jahrhundert ins rhetorische Fadenkreuz der britischen Kritiker.³⁵

Zum ersten Mal werden konkrete Debatten um Canova in aller Deutlichkeit bei den Diskussionen um die Auftragsvergabe für das Monument für Horatio Nelson aus dem Jahre 1807 greifbar.³⁶ Nachdem Canova von William

33 Burnage 2017, S. 22.

34 Burnage 2017, S. 22.

35 Der Rezeption Canovas durch die Briten und seinen Beziehungen zu britischen Kollegen und Auftraggebern wurden in den vergangenen Jahrzehnten bereits mehrere kürzere Studien gewidmet. *Canova e gli inglesi: un paradosso* betitelt Agostino Lombardo 1992 seinen Beitrag im Katalog zur Canova-Ausstellung im Museo Correr und verwies damit auf die Tatsache, dass es gerade in England schon immer eine sehr starke anti-canovianische Kritik gegeben habe, er andererseits in keinem anderen Land derart verehrt worden sei wie auf der britischen Insel. Diesem Phänomen widmeten sich auch Honour und jüngst Clifford und Pavan (2004). Dabei entstand ein zunehmend klareres Bild von der großen Rolle, die die britischen Künstler in Rom Ende der 1780er Anfang der 1790er für die Entwicklung der ersten neo-klassischen Skulptur, dem *Theseus und Minotaurus*, heute im Victoria and Albert Museum befindlich, spielten. Honour zeichnete anhand eines Tagebuches von Canova seine Kontakte zu den Briten während seines ersten Romaufenthaltes genau nach und erläuterte in einem zweiten Teil seiner Untersuchungen zu Canova und den Anglo-Romans die Rolle der britischen Auftraggeber für die frühen Werke von Canova. Clifford rekonstruierte den Kontext, von Canovas ersten Kontakten mit den Briten, über seine Rolle in der Restitution der Kunstwerke nach dem napoleonischen Kunstraub, bis hin zu seiner Englandreise, den Elgin Marbles und der Rezeption seines Todes in Großbritannien. Honour rekonstruierte jüngst die Englandreise Canovas anhand der *Appunt sul viaggio in Inghilterra* im Nachlass Canovas in Bassano. Lombardo 1992, Honour 1959a, Honour 1959b, Clifford 1995, Pavan 2004, Honour/Mariuz 2004. Die posthume Rezeption des Künstlers im Verlauf des 19. Jahrhunderts ist für den anglophonen Sprachraum bislang nicht, wie etwa von Geyer für den deutschsprachigen Raum, durch eine systematische Quellenanalyse aufgearbeitet worden. Eine derartige Analyse stellt noch immer ein Forschungsdesiderat dar.

36 Matthew Craske hat die Debatte um die eine nationale „School of Sculpture“ und auch die Auswirkungen auf die Wahrnehmung von Canova in einem Artikel von 2006 erstmals systematisch untersucht. Vgl. Craske 2006, S. 26, 36. Zum Nelson Denkmal vgl. Johns 1998, S. 152–155.

Hamiltons Neffen, Charles Francis Greville, als potentieller Künstler für das Grabmal in St. Paul's ins Spiel gebracht worden war, kam es zu einem regelrechten Schlagabtausch zwischen den Befürwortern und Gegnern dieses Vorschlags.³⁷ Ein anonymen Autor namens „Fly Flapper“ setzte sich öffentlich für die Vergabe des Auftrags an Canova ein. Der Maler John Hoppner veröffentlichte daraufhin im Magazin *The Artists* einen polemischen Artikel, in dem er feststellte, dass nur in zwei Fällen ein ausländischer Künstler ein Denkmal für einen Nationalkünstler erschaffen dürfe. Entweder, wenn es keinen britischen Bildhauer gäbe, der mit der Umsetzung beauftragt werden könnte, oder, wenn ein „ausländischer“ Stil so überlegen sei, dass man ihn dem britischen vorziehen müsse. Canova jedoch könne den britischen Bildhauern, die auf dem Kontinent geschult worden waren, so Hoppner, sicher nichts beibringen. Richard Cumberland schlug mit pathetischer Rhetorik in dieselbe Kerbe: „Are the heroes of our Navy to die for their country that some half-starved foreigner may live by making monuments for them?“³⁸ Hoppner und Cumberland sind mit ihren Aussagen den weiter oben ausgeführten Ideen des 18. Jahrhunderts eng verwandt, laut welchen die britische Kunst, wie Reynolds es formuliert hatte, nichts von ausländischen Künstlern lernen müsse.³⁹

Derartige Ansichten zogen sich, wie weiter unten zu zeigen sein wird, auch in den nachfolgenden Generationen fort. Es ist dieser Hintergrund, vor dem im Folgenden die Überlegungen zu Gibson und seiner Auseinandersetzung mit Canova zu treffen sind.

Gibson in London

Gibson erreichte London, wie gesagt, im Frühjahr 1816.⁴⁰ Bei seiner Ankunft war er kein unbekannter Künstler, der sich erst langsam etablieren musste, sondern kam mit der Hilfe seiner Liverpoolscher Förderer sofort in Kontakt mit den leitenden Mitgliedern der Royal Academy: Dr. Vose, der gleichzeitig mit ihm in der Hauptstadt weilte, begleitete ihn zu Benjamin West, dem Direktor der Institution.⁴¹ Mit der Empfehlung Roscoes traf er darüber hinaus Heinrich Füßli, der seit 1810 die Professur für Malerei innehatte, der ihn wiederum an John Flaxman, den Professor für Skulptur, empfahl. West, Füßli und Flaxman bestätigten Gibson in seinem Vorhaben, einen längeren Studienaufenthalt in Rom anzutreten, und statteten ihn mit weiteren Empfehlungsschreiben aus. Sie hatten Canova nur ein Jahr zuvor, während seiner Englandreise im Jahre 1815, getroffen, als dieser nach seiner Teilnahme bei den Friedensverhandlungen von Versailles einen Abstecher nach London einlegte, um die nach London verbrachten Elgin Marbles zu studieren und Auftraggeber und Künstler

37 Johns 1998, S. 155.

38 Craske 2006, S. 35.

39 S. hierzu auch Craske 2006, S. 36.

40 Zu Gibsons Zeit in London vgl. Ferrari 2017, S. 126–145. Die folgenden Ausführungen entsprechen in weiten Teilen der jüngst von Ferrari publizierten Analyse von Gibsons Zeit in London, wiewohl sie diese in synthetischerer Form behandeln und mit Blick auf Gibsons Londoner Kontakte um Informationen aus Briefen im Liverpool Record Office ergänzen.

41 LRO: MD207-1: John Gibson an John Crouchley, 16. Juli 1816. Auch die nachfolgenden Informationen zu Gibsons Bekanntschaften in London entstammen, soweit nicht anders markiert, diesem Dokument.



Abb. 8: Francis Chantrey: Die schlafenden Kinder. Ellen Jane und Mary Ann Robinson (1816), Marmor, Lichfield Cathedral.
© Peter Wheeler, Alamy Stock Photo.

zu besuchen, die er aus Rom kannte.⁴² Füßli verfasste nicht nur einen Brief an Canova, sondern auch an mehrere römische Bekannte. Doch insbesondere Flaxman bestärkte den jungen Bildhauer in der Idee, nach Rom zu gehen, und empfahl ihm, so schnell wie möglich die Werkstatt von Canova aufzusuchen. Er äußerte sich, laut Gibson, bei ihrem Zusammentreffen 1816 sehr positiv über sein Relief *Psyche und Zephyr*.⁴³

Auch lernte Gibson während seines einjährigen Aufenthalts die wichtigsten Bildhauer Londons kennen, wie er in den Briefen an seine Liverpooleser Freunde festhielt. Joseph Bonomi⁴⁴, ein Schüler von Nollekens, dessen Bekanntschaft er zu Beginn seines Londonaufenthalts gemacht hatte, stellte ihn seinem Lehrer vor. Auch wenn bislang wenig darüber bekannt ist, wie sich der Kontakt zwischen den beiden Bildhauern gestaltete, kann ein solcher mit Sicherheit angenommen werden. Nicht nur bezog Gibson eine Werkstatt gegenüber von Nollekens,⁴⁵ sondern es fand sich auch im Nachlassinventar des Älteren ein von ihm signiertes Modell.⁴⁶ Darüber hinaus berichtete Gibson auch, John Charles Felix Rossi⁴⁷ und auch die jüngeren Bildhauer, Richard Westmacott den Älteren, Francis Chantrey und John Bacon den Jüngeren, getroffen zu haben. Chantrey riet ihm davon ab, nach Rom zu gehen, um sich nicht vom dortigen Geschmack verderben zu lassen.⁴⁸ Bacon wurde von Gibson in einem Brief an John Crouchley heftig kritisiert.⁴⁹

42 Zur Englandreise von Canova vgl. Johns 1990, Clifford 1995, Pavan 2004a, Pavan 2004b.

43 LRO: MD207-1: John Gibson an John Crouchley, 16. Juli 1816. Gibson beschrieb Flaxman in seinem Brief folgendermaßen: „[A] little man shabbily dressed, an ugly face and large mouth, rather a hump back, his knees close together his feet a considerable distance so that from the knees his legs are like a pair of compasses when you open them very wide“.

44 Zu Gibsons Verhältnis zu Joseph Bonomi vgl. Kapitel AMOR QUÄLT DIE SEELE.

45 LRO: MD207-1, John Gibson an John Crouchley, Juli 1816.

46 Hardy 2009d, S. 522.

47 „He’s a short lusty man and a very good artist. He has a monument in St. Paul’s, wonderfully fine.“ LRO: MD207-1, John Gibson an John Crouchley, Juli 1816.

48 Matthews 1911, S. 40.

49 „He is a youngish man and I think he has more conceit than talents. [...] He thinks he is improving on the antique by making his figures fatter and the hair more modern“. LRO: MD207-1, John Gibson an John Crouchley, Juli 1816.

Die Bildhauer spalteten sich, wie gesagt, in zwei Lager: Zwar propagierten beide die Neubegründung einer nationalen Schule für Skulptur, doch unterschieden sie sich in den Ansichten darüber, wie eine derartige Schule und die Ausbildung junger Künstler aussehen sollten. Nollekens, Banks, Flaxman und Westmacott betonten die Bedeutung einer kontinentalen Ausbildung und des Studiums der Antike in Rom. Chantrey und Bacon hingegen vertraten die Ansicht, dass diese Schule sich aus eigener Kraft bilden und ganz dezidiert einen eigenen Nationalstil begründen solle, der sich deutlich vom auf dem Kontinent verbreiteten Klassizismus abheben solle.⁵⁰ Gibson pflegte von Anfang an engen Kontakt zu den oben genannten Verfechtern der kontinentalen Ausbildung. Diese wiederum gehörten zu dem Kreis, der in der Idealskulptur, die aus der Auseinandersetzung mit der Antike entsprang, die höchste Gattung der Skulptur sah. Sie hatten in Rom studiert, kannten Canova und sorgten mit ihren Empfehlungen dafür, dass Gibson kurz nach der Ankunft am Tiber in dessen Werkstatt aufgenommen wurde.

Neben den einzelnen Beobachtungen zu den Londoner Bildhauern wird in den Briefen auch eine große Begeisterung vermittelt, mit der Gibson von den Ausstellungen und von Bildhauerkollegen berichtete. Sie liefern einen deutlichen Einblick in die ambitionierten künstlerischen Bestrebungen, die durch die Großzahl von Aufträgen und den Erwerb der Elgin Marbles angeregt worden waren, und zeigen zudem, dass der junge Künstler während dieser frühen Jahre für alle Bildhauer, deren Werke er in London studierte – Canova, Chantrey, Flaxman, Rossi und Nollekens – Bewunderung hegte.

Auch gelang es Gibson schon kurz nach seiner Ankunft, mehrere Aufträge zu erlangen und sogar auszustellen. Nachdem er mit einem Empfehlungsschreiben zum Kunsthändler James Christie⁵¹ gekommen war, stellte dieser ihn dem Politiker und Parlamentsmitglied George Watson Taylor vor, der eine Porträtbüste von sich in Auftrag gab.⁵² 1816 zeigte er bei der Summer Exhibition der Royal Academy of Arts zwei Bildnisbüsten einer unbekanntenen Dame und ein Porträt von Henry Park.⁵³ Darüber hinaus war Gibson von Roscoe auch an Brougham empfohlen worden, der ihm, wie gewünscht, ein weiteres Empfehlungsschreiben an Canova verfasste.⁵⁴

Gibson berichtet in seinen Briefen auch vom Besuch der Sommerausstellung der Akademie von 1817, bei der es zu einem „Showdown“ zwischen kontinentaler und britischer Kunst, in diesem Fall zwischen Canova und Chantrey, kam, deren Werke im ebenbürtigen Vergleich nebeneinander gezeigt wurden. Canovas *Hebe* und eine Büste der *Friedensgöttin* von Baron Cawdor sowie die *Terpsichore* für Simon Houghton Clarke⁵⁵ waren neben Chantreys Grabmal für die Töchter von Mrs. Robinson zu sehen, welches unter dem Titel *Die*

50 Wobei Chantrey nach seiner Italienreise im Jahr 1819 seine Ansichten etwas aufweichte. Yarrington 2000, S. 132–155.

51 James Christie (1773–1831) war Antikenhändler und Auktionator, der älteste Sohn von James Christie (1730–1803) und Freund von Charles Townley. Vgl. Russel Tedder 2004.

52 Taylor war derart zufrieden mit dem Ergebnis, dass er auch Büsten von seiner Frau und seinen Kindern und darüber hinaus von William Roscoe in Auftrag gab und Gibson daraufhin kurzzeitig nach Liverpool zurückkehrte, um Skizzen für die erst in Rom in Marmor ausgeführte Büste Roscoes zu erstellen. Vgl. Matthews 1911, S. 35–36.

53 Henry Park, No. 924, A young Lady, No. 914. Graves 1970, Bd. III, S. 230.

54 BCBC, I. 28. 1392: Henry Peter Brougham an Antonio Canova, 15. April 1817, ebenfalls im Epistolario Canovas in Bassano del Grappa vorhanden, BCBC, IV. 426. 3348: Heinrich Füßli an Canova, 28. August 1817, zit. nach Honour/Mariuz 2004, S. 772, Nr. 690, S. 988, Nr. 868.

55 Zur Ausstellung von 1817 vgl. Yarrington 2001, S. 183–184.

schlafenden Kinder bekannt wurde (s. Abb. 8). Die Werke wurden trotz der unterschiedlichen Gattungen in der Kritik miteinander verglichen, wie Alison Yarrington jüngst ausführlich darlegte. So schrieb die *Literary Gazette*:

When we quit [Canova's works] they pass to soon from our sight and our mind, but [Chantrey's children], like the beauties of the Medicean ‚Venus‘, the ‚Niobe‘, or the ‚Apollo‘, which are treasured among our eternal recollections, remain.⁵⁶

Deutlich wird hier eine weitere geläufige Meinung der zeitgenössischen Kunstkritik vorgebracht, welche in der britischen Skulptur die direkte Nachfolge der griechischen Kunst (ohne Umwege über römische oder kontinentale Einflüsse) sah. Begründet wurde dies auch mit der Nähe des liberalen politischen Systems in Großbritannien zu dem des antiken Griechenlands.⁵⁷

Aber auch unter den Befürwortern einer nationalen, sich allein aus britischen Vorbildern speisenden Tradition fand Chantreys Werk Beifall. Allan Cunningham, der nicht nur in der Werkstatt von Chantrey arbeitete, sondern 1826 auch seine Bildhauerviten *The Lives of the Most Eminent Sculptors in Britain* veröffentlichte, führte die Größe und den Ruhm Chantreys und der neuen britischen Schule auf den protestantischen Glauben zurück. Canova stand für ihn nicht mehr für die Skulptur in der Tradition der Antike, sondern für den ausufernd übertriebenen Geschmack der Katholiken, der dem der Protestanten, die nach Naturalismus und Einfachheit strebten, antithetisch gegenübergestellt wurde.⁵⁸

⁵⁶ *Literary Gazette* (1817), S. 359, zit. nach Yarrington 2000, S. 141.

⁵⁷ Vgl. hierzu auch Craske 2006, S. 36–38.

⁵⁸ Cunningham 1826.

III. GIBSON UND CANOVA – REZEPTION, TRANSFER, INSZENIERUNG

Rezeption – Gibsons „Lehrjahre“ bei Canova

Als Gibson am 20. Oktober 1817 nach Rom kam, erlebte die Stadt ihre Wiedergeburt als pulsierendes Zentrum des europäischen Klassizismus. Nach dem Ende der napoleonischen Besetzung und den Jahren der Kriege strömten erneut Künstler und Gelehrte aus ganz Europa an den Tiber. Die Begeisterung für die Antike, welche in Johann Joachim Winckelmanns Studien, Giovanni Battista Piranesis Stichen und den Ausgrabungen von Herkulaneum und Pompeij schon im 18. Jahrhundert ihren Ursprung gefunden hatte, war ungebrochen. Gerade die moderne Skulptur erfuhr in ihrem Streben nach dem ‚bello ideale‘¹, nach der idealen Schönheit in der Tradition der Griechen, zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihren größten Aufschwung. Canova, der von den Zeitgenossen als neuer Phidias verehrt wurde, befand sich mit 60 Jahren auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Er war seit 1804 Oberster Direktor der Päpstlichen Antikensammlungen,² seit 1810 Direktor der öffentlichen Kunstakademien³ und seit 1814 „Principe Perpetuo“ der Accademia di San Luca.⁴ Er exportierte aus seiner Werkstatt in der Via delle Colonnate Skulpturen in die ganze Welt. Aus ganz Europa zog es junge Künstler in seine Nähe. Seit dem Beginn des Jahrhunderts hatte er mit Bertel Thorvaldsen einen von den Kritikern gefeierten Gegenspieler gefunden. Dieser war 1797 nach Rom gekommen und betrieb mehrere Werkstätten im Vicolo della Catena an der Piazza Barberini sowie in mehreren Nebengebäuden und seit 1814 auch in einem größeren Stallgebäude.⁵ Auch sein Atelier war ein wichtiger Anziehungspunkt für zahlreiche junge Künstler.⁶ Zudem siedelten sich immer mehr Bildhauer mit ihren eigenen Werkstätten an und sorgten für einen florierenden Markt für Skulptur. Leopold Kießling, Nepomuk Schaller, Ridolfo Schadow, Konrad Eberhard und viele mehr betrieben neben den großen Protagonisten kleinere erfolgreiche Werkstätten in den Straßen zwischen der Piazza del Popolo und der Piazza di Spagna sowie im Umkreis der Piazza Barberini.⁷

Gibsons frühe Jahre in Rom sind aus heutiger Sicht schwer nachzuvollziehen, denn die meisten Informationen hierzu stammen aus den Memoiren, die er mehr als zwanzig Jahre nach seiner Ankunft in Rom diktierte.⁸ Laut diesen

1 Zum Begriff des ‚bello ideale‘ in der zeitgenössischen Kunsttheorie bei Winckelmann und Mengs vgl. Myssok 2007, S. 86.

2 Praz/Pavanello 1976, S. 85.

3 Sisi 2005, S. 15.

4 Am 27. Februar 1814 wird Canova „Principe“ der Akademie. Am 6. März desselben Jahres wird er zum „Principe Perpetuo“, zum lebenslangen Ehrenpräsidenten, ernannt. Der Titel wurde für Canova kreiert. Praz/Pavanello 1976, S. 86.

5 Tesan 1998, S. 57–58.

6 Zu den Künstlern in Thorvaldsens Werkstatt vgl. Tesan 1998.

7 Zur Skulptur in Rom im 19. Jahrhundert vgl. Kat. Ausst. Scuderia al Quirinale Roma 2003.

8 Diese sind nicht immer verlässlich und zielen an einigen Stellen darauf ab, ihn zu Canovas Schüler zu stilisieren – wobei in der Forschung, allen voran von Hugh Honour und Johannes Myssok, bezweifelt wird, dass Canova überhaupt sogenannte „Schüler“ hatte. S. hierzu jüngst Myssok 2017, S. 131. Honour äußert sich ausführlich zu diesem Phänomen: „A number of sculptors [were to] call themselves pupils of Canova and still a greater number were later described in the same phrase“. Dabei nennt er explizit Gibson als einen Bildhauer, der nicht als Schüler, sondern als jemand, der gelegentlich einen Ratschlag erhielt und die Werkstatt des Venezianers besuchte, zu erachten sei. „He was merely advised by Canova and allowed to

wurde er in Rom von einem gewissen Abbé Hamilton⁹ empfangen und stellte sich nach wenigen Tagen mit seinen Empfehlungsschreiben bei Canova vor. Die Werkstatt des Venezianers fungierte als Anlaufstelle für junge Künstler aus Großbritannien, da diese, anders als die Franzosen, über keine Institution in Rom verfügten, weshalb sich die Künstler vor Ort eigenverantwortlich um Wohnung, Atelier und Ausbildung kümmern mussten.¹⁰ Canova, der seit jeher enge Verbindungen zu den Briten pflegte, war bereits Ende des 18. Jahrhunderts John Flaxman dabei behilflich gewesen, die nötigen Rahmenbedingungen für seinen Romaufenthalt zu schaffen und mit Auftraggebern in Kontakt zu kommen.¹¹

Gibson berichtet, in Canovas Werkstatt seine erste technische Unterweisung erhalten zu haben.¹² Dabei war seine Rolle als auszubildender Bildhauer

frequent his studio.“ Honour nennt zwei Gründe für die Problematik von Canovas Schülerschaft, nämlich die sich wandelnden Methoden künstlerischer Ausbildung und die fehlende Dokumentation potentieller Schüler in Canovas Werkstatt. Laut Honour war Canovas Werkstatt keine ausbildende Bottega in der Tradition der Antike bzw. der Renaissance, wie bei Plinius und später bei Vasari beschrieben, und auch kein Atelier nach dem Modell der großen Pariser Werkstätten eines Ingres oder Delaroche. Honour 1972b, S. 220. Honour begründet seine Aussagen mit dem kategorischen Ausschluss einer wie auch immer gearteten Ausbildung von Schülern durch Canovas Biographen. Sowohl der Verfasser des anonymen *Abbozzo Biografico*, im Nachlass Canovas im Archiv von Bassano, als auch die bekannten Biographen Melchiorre Missirini und Antonio D’Este stimmen in ihren Aussagen, dass Canova weder Schüler gewollt noch gehabt habe, überein. „[Canova] Non volle mai scolari, perché n’avrebbe dovuto accetar troppi, e conseguentemente troppo tempo avrebbe perduto“, Anonyme Biographie (1804), Bassano 6022, zit. nach Honour 1972b, S. 219. „Scolari non ebbe, ma solo giornalieri sgrassatori dei marmi“, vgl. Missirini 2004, S. 217. Wobei Missirini des Weiteren schreibt: „L’immortale Canova non ebbe propriamente privati allievi, ai quali additasse della statuaria i buoni principi, e li traesse al suo fianco, e li conducebbe gradatamente all’acquisto della perfezione nello scolpire. [...] ma tutti i scultori della capitale, anzi dell’Europa, furono allievi suoi, pei sublimi esempi dell’arte sua [...].“ John Smythe Memes wurde in seinen Ausführungen noch deutlicher und schrieb: „Not to receive pupils however, was a resolution from which nothing could induce him [Canova] to deviate; and not a single instance can be cited, where a scholar, in the strict sense of the term, boasts of having derived instructions directly from him.“ Missirini 1837, S. 351. Auch Antonio D’Este verweist darauf, dass sein Sohn Alessandro „l’unico e prediletto discepolo“ gewesen sei. Vgl. D’Este 1999, S. 135, Memes 1825, S. 547. Im Folgenden wird daher einerseits referiert, wie Gibson seine Lehrjahre im Nachhinein beschreibt, und diese Aussagen werden andererseits mit der aktuellen Forschung zu Canova abgeglichen und um weitere Quellen aus dem Liverpool Record Office ergänzt. Der Nutzen einer detaillierten Auswertung der Quellen erscheint auch über Gibson hinaus als gewinnbringend, da es wenig publiziertes Material gibt, das Aufschluss über den Austausch zwischen Canova und anderen Künstlern gibt. Als Beispiel sei hier auf den Kontakt mit Johann Gottfried Schadow und Johann Heinrich Dannecker verwiesen, vgl. Myssok 2017, S. 132.

9 Gibson verweist in seinen Memoiren darauf, dass ihn Abbé Hamilton zu Canova begleitet habe. Unklar ist, um wen es sich dabei handelt. Gavin Hamilton ist schon lange tot, William Richard Hamilton ist zu dieser Zeit, wie aus seinen bei Honour publizierten Briefen an Canova hervorgeht, nicht in Rom, allerdings befinden sich wohl seine drei Schwestern zu dieser Zeit in Rom. Vgl. Honour/Mariuz 2004, Bd. I.

10 Zur späteren British Academy of Arts in Rome vgl. Kapitel CANOVA UND DIE BRITISH ACADEMY OF ARTS IN ROME.

11 Zu Flaxman vgl. jüngst Myssok 2017, S. 131–132.

12 Diese Aussage scheint aus heutiger Sicht eher zweifelhaft, da Gibson bereits in Liverpool Skulpturen angefertigt und mit dem *Grabmal für Henry Blundell* auch großformatige Werke realisiert hatte. Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass er ganz spezifische technische und künstlerische Arbeitsschritte, etwa die von Canova etablierte Verwendung des großformatigen Gipsmodells oder das systematische Aktstudium, erst in Rom erlernte.

klar von derjenigen der Werkstattmitarbeiter getrennt.¹³ Bei Letzteren handelte es sich um spezialisierte Angestellte und selbstständige Mitarbeiter, welche einzelne Arbeitsschritte innerhalb des Fertigungsprozesses ausführten.¹⁴ Dies waren vor allem mühsame Tätigkeiten wie das Gießen der Gipsmodelle, das Vorbehauen des Marmorblocks, die Ausführung von Attributen bzw. das Glätten der Oberfläche am Sockel. Durch das Prinzip der Arbeitsteilung wurde eine Beschleunigung des Fertigungsprozesses angestrebt, die es ermöglichte, die Produktivität und Effizienz der Werkstatt zu steigern. Dies führte zu einer Trennung des künstlerischen Anteils des Entwurfsprozesses und der Vollen- dung durch die virtuose Oberflächenbehandlung von der rein handwerklichen Umsetzung der Abgüsse in Gips und dem Behauen des Marmorblocks.¹⁵

Gibson erlernte zwar zunächst diese größeren Schritte, jedoch mit dem Ziel, selbst als Bildhauer tätig zu sein. Beispielhaft verdeutlicht sich in seinen Memoiren, in welcher Form seine Ausbildung dabei vonstattenging:

Canova allowed me to copy his fine Pugilist, the marble statue is in the Vatican. I began to model my copy from the cast at the studio. After I had worked at the clay a few days down it all fell. It seems that my master had observed to his foremen, Signor Desti [Antonio D'Este], that my figure must fall, "for", said he, "you see that he does not know anything about the skeleton work, but let him proceed, and when his figure comes down show him how the mechanical part is done." So when my model fell, a Blacksmith was called, and the iron work made, and numerous crosses of wood and wire. Such a thing I had never yet seen. One of his pupils then put up the clay upon the iron skeleton and roughed out the model before me, so that the figure was as firm as a rock.¹⁶

Gibson kopierte die Werke seines Lehrers und erlernte gleichzeitig von den Werkstattmitarbeitern, unter der Aufsicht von Canova, die einzelnen Arbeitsschritte.¹⁷

Das Kopieren war ein wichtiger Schritt innerhalb der ersten Monate seiner Ausbildung. Schon nach seinem ersten Besuch der Werkstatt hatte Gibson festgestellt, dass diese voller Schüler gewesen sei, welche dort ihre Zeichnungen mit Canova diskutierten.¹⁸ Letzterer hatte als erster Bildhauer damit begon-

13 Diese Arbeitsteilung kann allerdings nicht als fundamental neu angesehen werden, lässt sich doch eine ganz ähnliche Arbeitsweise und Werkstattorganisation bereits für die Werkstätten des 17. Jahrhunderts konstatieren: Auch Gianlorenzo Bernini beschäftigte in seiner Werkstatt selbstständige Mitarbeiter, in je nach Auftragslage variierender Anzahl, die nach den Entwürfen und Modellen des Meisters die Umsetzung in Marmor vollzogen. Und auch bei Bernini gab es bereits eine Trennung zwischen der Werkstatt mit Mitarbeitern und der Privatwerkstatt, in der er junge Künstler von Beginn an ausbildete, wie sein Biograph Filippo Baldinucci, aber auch seine Zeitgenossen Paul Fréart de Chantelou bzw. Nicholas Stone berichten. Vgl. Tratz 1988, S. 395–483.

14 Hugh Honour und zuletzt Johannes Myssok haben der Arbeitsweise Canovas ausführliche Studien gewidmet, daher sollen hier nur kurz die einzelnen Schritte zur Anfertigung einer Skulptur zusammengefasst werden. Honour 1972a, Honour 1972b, Myssok 2010. Die einzelnen Arbeitsschritte werden bei Carradori erläutert. Vgl. Carradori 1802.

15 Honour 1972a, S. 146–159.

16 Matthews 1911, S. 45–46.

17 Zum Drahtgerüst und Tonmodell vgl. Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1991, S. 571–595.

18 Eastlake 1870a, S. 46.

nen, die großen Tonmodelle, welche schwer zu konservieren waren,¹⁹ systematisch in Gips abzuformen und in seiner Werkstatt auszustellen.²⁰ Sie boten nicht nur den Auftraggebern die Möglichkeit, ältere, in der Regel aus Rom exportierte Werke, und aktuelle, noch nicht in Marmor übertragene Skulpturen des Künstlers vergleichend zu betrachten und so das Œuvre als Gesamtheit vor Augen zu haben, auch war es jüngeren Künstlern möglich, die Werke von Canova ausgiebig zu analysieren.

Gibson lieferte in einem Brief an Roscoe eine genaue Beschreibung der in der Werkstatt von Canova befindlichen Gipse. Detailliert berichtet er darin, welche Gipse in welchem Raum der Werkstatt aufbewahrt werden, und zeigt damit seine genaue Kenntnis der Räumlichkeiten.²¹ Auch macht er Beobachtungen zu technischen Aspekten und zum Fortschreiten der Werke Canovas und seiner Zeitgenossen:

The group²² which the Marquis Canova is doing for the king has several spots in it, this is the third time which he has done it. The first and second he actually threw on one side, being very much marked. Thorvaldsen's Venus²³ for the Duke of Devonshire is very badly spotted, he never changes a figure on account of spots in the marble.²⁴

19 Das große Tonmodell konnte aufgrund des Untergerüsts aus Draht und organischen Materialien nicht gebrannt und aufgrund der Risse nicht richtig getrocknet werden. Die Beispiele für derartige Modelle sind rar, doch gibt es aus dem 17. Jahrhundert die großformatigen Tonmodelle Berninis für die Engelsbrücke im Archiv der Fabbrica di San Pietro, heute im Vatikan befindlich, wo sie in einem Pavillon restauriert werden. Diese sind ebenfalls über einem Drahtgerüst angefertigt, das mit organischen Materialien (Weinreben) umwunden, dann mit Tonscherben ausgestopft und schließlich mit einer Tonschicht überzogen wurde. Außer den Engeln gibt es im Vatikan auch ein großformatiges Tonmodell von Alessandro Algardi für ein Kreuzifix.

20 Die Technik der Verwendung von Modellen findet sich schon bei Vasari und entsprach somit einer jahrhundertelangen Tradition. Vgl. Vasari 1983, S. 264–265. Auch großformatige Gipsmodelle gab es bereits im 17. Jahrhundert, etwa Algardis unausgeführtes Modell für das Hochaltarrelief von Sant'Agnese in Agone, heute im Treppenhaus des Oratoriums der Chiesa Nuova. Auch für Giambologna und Roubiliac sind großformatige Gipsmodelle überliefert, vgl. Avery 1987, Baker/Bindman 1995, S. 252, Anm. 20, Montague 1989, S. 12. Canova hatte die Technik in der Werkstatt von Bartolommeo Cavaceppi studiert. Dort hatte er die Präzision dieser Kopien kennengelernt. Die technischen Details gingen auf die Errungenschaften der Antikenkopien der Französischen Akademie in Rom zurück, welche 1765 von Diderot in einem Aufsatz in der Encyclopédie beschrieben wurden. Mysok 2010, S. 272.

21 „In the first room, you enter you perceive his colossal group of Theseus contending with the Centaurs [...]. In the second room are models of his pugilist [...]. In the third one a model of the three dancing females, [...] in the fourth a model of a splendid monument at Vienna [...], also a large figure of genius, part of a monument in St. Peter's. [...] In the fifth you see the statue of Hebe in marble, [...], in the sixth you see the model of a statue of the Princess Paulina Borghese [...], also a model of Paris and one of Maria Louisa, a fine basso-relievo of Hercules [...]. In the seventh room [...] you see Mars the Emperor, [...], in the eighth is the Nymph [...], in the ninth [...] a colossal statue of the King of Naples [...], in the tenth room stands a statue of Hector, Perseus and several other things. In the eleventh the group of his Three Graces, a colossal statue of Ajax [...]. In the twelfth are engravings from all his works. In the thirteenth apartment sits the greatest artist since the ancient Greeks, during the time he is working, the Abate Missirini [...] reads greek to him.“ LRO: 930ROS-1732, John Gibson an William Roscoe, Mai 1818 (Datum ohne Angabe des Tages).

22 Canova, *Mars und Venus*, 1815–1819, Marmor, Inv. No. RCIN 2038, Buckingham Palace, London.

23 Thorvaldsen, *Venus*, 1819, Devonshire Collection, Chatsworth.

24 WAG, Gibson Papers, John Gibson an Rose Lawrence, 27. September 1821.

Darüber hinaus ermöglichte Canova dem Briten das Studium an den römischen Akademien. Er war seit Beginn des 19. Jahrhunderts maßgeblich für die Ausbildung junger Künstler an diesen verantwortlich und hatte sich nicht nur als Professor an der Accademia del Nudo auf dem Kapitol seit 1802 hervorgetan, sondern schrieb als ‚Mecenate Anonimo‘ seit 1812 ein Stipendium aus, welches die Studien eines besonders guten Künstlers für ein Jahr finanzierte. So ermöglichte er Gibson, nach seiner Ankunft in Rom an den Aktkursen der Accademia del Nudo, welche der Accademia di San Luca zugehörig war, teilzunehmen.²⁵ Gibson besuchte die Zeichenkurse in den Räumen von S. Maria Maddalena delle Convertite, in welche die Accademia del Nudo vom Kapitol aus in den Jahren der Restauration von Pius VII. verlegt worden war.²⁶ Dort kam er, laut seinen Memoiren, das erste Mal in Kontakt mit seinen italienischen Kollegen, von denen er sich durchaus beeindruckt zeigt:

They were all very polite, and expressed their regret that I did not understand Italian. When I observed their masterly manner of sketching the figure, and the excellent imitation of nature [...] I was humbled and unhappy. How I regretted that I had not been able to come to Rome much earlier.²⁷

Gibson berichtet darüber hinaus von den Kursen der Akademie im Palazzo Venezia. Die Akademie war während der napoleonischen Besetzung entstanden, als die Schulen von Venedig, Bologna und Mailand im Palazzo Venezia Zuflucht fanden.²⁸ Canova war dort wohl zwei Abende pro Woche anwesend, um die jungen Künstler zu unterweisen und ihre Zeichnungen zu korrigieren.²⁹ Das Aktstudium lief etwa folgendermaßen ab:

[T]here was then sitting as a model a youth of extraordinary beauty. He was sitting in a very graceful attitude. When his time of rest came, Canova said to him „Alzatevi“. The youth sprang up in a moment, and then Canova said, „L’Apollo Belvedere.“ The fellow instantly put himself into the action of the Apollo and with the utmost exactness the lofty air – a touch of ire on the expression of the face, with swelling nostrils, and the mouth slightly conveying a feeling of disdain rendered both the action and expression perfect. [...] My master again cried „Il Mercurio“. In a moment he was in the spirited attitude of the Mercury of Giovanni di Bologna.³⁰

Das Studium nach lebenden Modellen in Posen antiker und neuzeitlicher Skulpturen, welches Gibson hier beschreibt, war in Canovas Werkstatt durch-

25 Seit ihrer Gründung im Jahre 1757 wurden die dortigen Kurse von jeweils zehn jährlich neu berufenen Professoren der Accademia di San Luca geleitet, welche im wechselnden Turnus zwei Abende in der Woche die Zeichnungen der Schüler korrigierten. Vgl. Macdonald 1987, S. 77.

26 Macdonald 1987, S. 77–80.

27 Matthews 1911, S. 48.

28 Vgl. Kapitel CANOVA UND DIE BRITISH ACADEMY OF ARTS IN ROME.

29 Beschrieben wird das von Gibson sowohl in einem Brief im LRO als auch in seinen Memoiren: „I study at an academy here which is under the particular attention of the Marquis. The most select students study here from the life – it is merely a life academy. He comes two or three times a week, examines the works of all with the greatest patience – points out improvements and shows what is best to be imitated.“ LRD: MD 207-5, John Gibson an John Crouchley, Mai 1818. „Canova attended it [die Akademie im Palazzo Venezia] twice a week, overlooking and correcting the students, and received no remuneration for his trouble.“ Eastlake 1870b, S. 49.

30 Matthews 1911, S. 46–47.

aus üblich.³¹ Durch das Nachstellen konnte man den Naturalismus, die ‚bella natura‘, der antiken Skulptur verifizieren. In Gibsons Nachlass existieren mehrere Blätter, die diese Art von Aktstudium bestätigen, wie etwa die eines liegenden weiblichen Modells in der Pose von Canovas *Nymphe*, welche mit großer Wahrscheinlichkeit aus Gibsons frühen Jahren in Rom stammen, in denen Canova sich mit diesem Thema befasste (s. Abb. 9).

Doch erlernte Gibson nicht nur das Naturstudium, sondern studierte auch die Antiken in den großen römischen Sammlungen, etwa die Skulpturen in der Villa Albani, dem Museo Pio-Clementino im Vatikan und in der Sammlung der Musei Capitolini. Ebenso frequentierte er wohl die Werkstätten anderer Bildhauer, etwa die von Bertel Thorvaldsen.³²

Schon im März 1818, nur wenige Monate nach seiner Ankunft in Rom, arbeitete Gibson in seiner eignen Werkstatt in der Via della Fontanella 4. Er vollendete dort in unmittelbarer Nähe zu Canovas Werkstatt zunächst seine Londoner Aufträge, die Büsten für die Watson Taylors:

[M]y studio is in some distance from his [Canova's] house. He said he would come there when I wished to show him anything that could not be moved. Feeling anxious to execute Mrs. Taylor's³³ bust well, I took the liberty of requesting him to see it, as it was in soft clay [...]. The drapery he desired to be altered in many parts. He seemed pleased with this bust.³⁴

Canova unterstützte ihn bereits kurz nach seiner Ankunft dabei, Auftraggeber für die Umsetzung seiner Modelle in Marmor zu finden, und vermittelte Gibson an die wichtigsten Mitglieder der British Community. Er stellte ihn Elisabeth Forster, der Duchess of Devonshire, vor,³⁵ welche aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung nicht nur eine Schlüsselrolle innerhalb der British Community, sondern auch im Austausch mit den Italienern einnahm.³⁶ Über

31 Vgl. Leone 2013a, S. 144–145. Diese Kombination aus Natur- und Antikenstudium war nicht neu, sondern wurde auch in London an der Royal Academy derart gelehrt. Hoock 2001, S. 57.

32 „The best counsel I [Canova] can give to you is to copy nature, but at the same time you are working from the life, go constantly and look at the antique; not to model copies from any of the statues, but always to examine them, and that carefully, until you have gained a perfect knowledge of their principles, and are aware of all their perfection.“ Matthews 1911, S. 50.

33 Es handelt sich um die Büste von Anna Susanna Watson Taylor (1781–1853), der Ehefrau von George Watson Taylor (1771–1841). Der Aufenthaltsort der Büste ist unbekannt. Vgl. Hardy 2009d, S. 526, no. 80.

34 LRO: MD 207-5, John Gibson an John Crouchley, Mai 1818.

35 Die Duchess hatte Gibson zuvor bereits mit Canova besucht. Huntington Library HMS1078, John Gibson an Unbekannt, 1. März 1818: „The other day the Marquis introduced me to a lady. She was rather tall, slender, animated and penetrating in her looks. Canova paid me compliments in her presence, at which I was not a little confused – for from her tremendous equipage I knew she must be some great Signora. I was not a little pleased to find it was the Duchess of Devonshire.“

36 Das Leben der Duchess of Devonshire und ihre Rolle als Akteurin im Netzwerk der Anglo-Romans lassen sich anhand der Korrespondenzen in den Royal Academy Archives nachvollziehen, insbesondere anhand der Lawrence Papers (LAW). Sie hatte sich seit dem Tod ihres Mannes, dem 5th Duke of Devonshire, 1809, in Rom niedergelassen und stand in engem Kontakt mit Canova und Kardinal Consalvi. Laut Gerüchten führte die Duchess eine halb offizielle Liebesbeziehung mit Kardinal Consalvi. Interessant in diesem Zusammenhang erscheint ein Briefwechsel im Archiv der Royal Academy in London, der belegt, dass George IV. das Porträt, welches Thomas Lawrence 1819 von Consalvi angefertigt hatte, der Duchess of Devonshire schenkte. RAA/LAW/4/175. Sie finanzierte die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum mit und unterhielt einen Salon, bei welchem man, so Ticknor 1823, nicht nur sehen konnte, wer



Abb. 9: John Gibson: Liegender weiblicher Akt (um 1817), Kohle und Kreide auf getöntem Papier, 49 × 59 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.

die Duchess kam Gibson in Kontakt mit dem Maler Thomas Lawrence, später Präsident der Royal Academy in London, der in den Jahren 1818/19 in Rom weilte.³⁷ Auch war es wohl Canova, der den Stiefsohn der Duchess, den 6th Duke of Devonshire, in Gibsons Werkstatt schickte. Die Vermittlung dieser Kontakte war, wie weiter unten noch ausführlich erläutert werden wird, entscheidend für den großen Erfolg Gibsons, der sich nur kurz nach der Ankunft in Rom einstellte.

Abschließend lässt sich festhalten, dass Canova Gibson zu Beginn seiner Karriere in Rom zahlreiche Möglichkeiten verschaffte, seine Studien voranzutreiben. Er verschaffte ihm Zugang zu seiner Werkstatt, in der Gibson seine technischen Fähigkeiten erweiterte, und zum Studium an den römischen Akademien. Darüber hinaus unterstützte er ihn bei der Etablierung einer eigenen Werkstatt und der Suche nach potentiellen Auftraggebern, um

im Moment in Rom war, sondern die ganze Welt treffen konnte. „He went to her ‚conversations‘ as to a great exchange, to see who his in Rome, and to meet what is called the world.“ Ticknor 1909, S. 180.

³⁷ Lawrence, der sich wegen der Porträts von Pius VII. und Kardinal Consalvi für die Waterloo Chamber in Windsor Castle am Tiber aufhielt, besuchte mit der Duchess of Devonshire im Mai 1819 Gibsons Werkstatt, um seine neuesten Modelle anzusehen. Sein Interesse am anglo-römischen Austausch war für die Künstler der British Community von besonderer Bedeutung, war er doch ab 1820, nach seiner Rückkehr nach England, Präsident der Royal Academy in London und stand zudem mit Canova in intensivem schriftlichem Austausch. Canova hatte Lawrence bereits 1815 während seiner Englandreise kennengelernt: Schon kurz nach seiner Rückkehr an den Tiber hatte der Venezianer ihn zusammen mit Füßli und Flaxman zum Ehrenmitglied der Accademia di San Luca ernannt. LRO: MD 207-6, John Gibson an John Crouchley, 19. November 1819. Zu Lawrence und Canova vgl. RAA/LAW/2/129: Canova an Lawrence, 30. Februar 1816, vgl. auch BCBC, V. 550. 3597: Thomas Lawrence an Antonio Canova, 1. März 1816, zit. nach: Honour/Mariuz 2004, Bd. 2, S. 717, Farrington 1923, 14. November 1816, S. 99. Vgl. Lawrence Papers RAA/LAW. Die Briefpartner waren außer Gibson: Charles Eastlake, Joseph Gott, Seymour Kirkup, Vincenzo Camuccini, George Beaumont, William Etty und Joseph Severn.

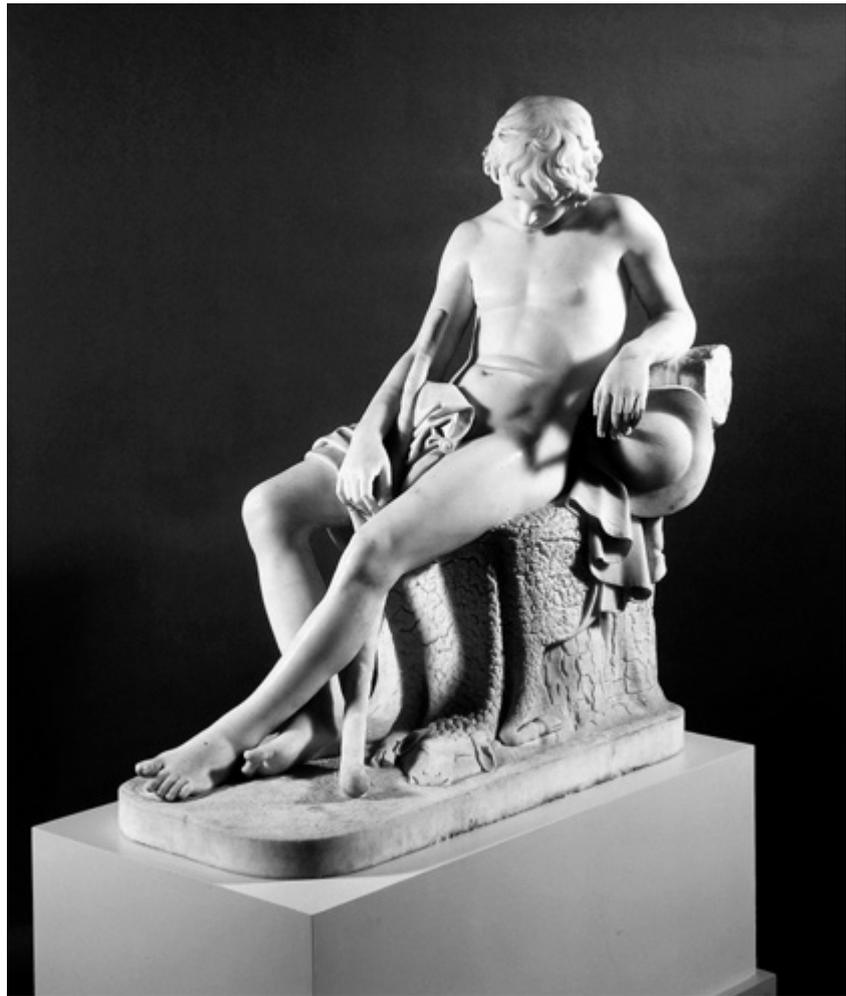
die Rahmenbedingungen für seinen künstlerischen Erfolg zu schaffen. Im Folgenden wird anhand dreier Werke untersucht, ob sich diese Interaktion mit Canova auch stilistisch, ikonographisch und technisch in Gibsons frühen Werken ausdrückt.

Der Schlafende Hirtenjunge



Abb. 10 (rechts): John Gibson: Schlafender Hirtenjunge (vor 1831), Marmor, Walker Art Gallery, Liverpool. © Walker Art Gallery, Liverpool.

Abb. 11 (oben): Schlafender Hirtenjunge (1818), Gips bemalt, 110,5 × 47,0 × 94,0 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London; Foto: Paul Highnam.



Antikenrezeption und Naturstudium

Gibson arbeitete nur wenige Monate nach seiner Ankunft an seiner ersten großformatigen Komposition, dem *Schlafenden Hirtenjungen* (s. Abb. 10–13, Taf. 3). Während er sich in seiner Werkstatt in der Via della Fontanella 4 der Fertigstellung seiner Londoner Aufträge – der Büsten von John Kemble und der Wynn-Familie – widmete, begann er außerdem mit den Entwürfen für ein lebensgroßes Modell, ohne sich jedoch von vornherein auf ein bestimmtes Thema festzulegen.¹ Das Modell sollte zwei Funktionen erfüllen: Zum einen ging es darum, ein Übungsstück anzufertigen, den technischen Prozess zu erlernen und eine Idee in einen großen Maßstab zu übertragen. Zum anderen diente es auch dazu, sich innerhalb der römischen Bildhauergemeinde zu positionieren. Seit Canovas Modell des *Theseus und Minotaurus* war es üblich, eine künstlerische Idee zunächst als großes Gipsmodell der Öffentlichkeit zu präsentieren und es mit anderen Künstlern, Kennern und Literaten zu disku-

¹ Eastlake 1870a, S. 53.

tieren,² was häufig, wie später im Falle von Gibsons *Psyche von Zephyrn getragen*, dazu führte, dass bereits dieser Entwurf in Stichen in der Presse publiziert wurde und dem Künstler Aufmerksamkeit und darüber hinaus einen Marktwert verschaffte. Dies wiederum konnte Aufträge für Marmorausführungen nach sich ziehen und begünstigte die künstlerische Eigenständigkeit.

Nachdem Gibson mehrere Entwürfe angefertigt hatte, wählte er den *Schlafenden Hirtenjungen* für die Umsetzung aus.³ Das heute in der Royal Academy in London befindliche Gipsmodell war der erste großformatige Entwurf Gibsons überhaupt.⁴ Der bereits weiter oben zitierten Auffassung Canovas folgend, spiegelt der *Schlafende Hirtenjunge* eine Kombination von Antiken- und Naturstudium wider: Er zeigt einen Jüngling, der auf einem von einem Schaf Fell bedeckten Baumstamm sitzend eingeschlafen ist. Seine Kleidung hat er abgelegt, sie ist als Sitzfläche ausgebreitet und locker über sein rechtes Bein geschlagen. Seinen Hut hat er an den Baumstumpf gehängt. Das lockige Haupt ist nach vorne auf die Brust gesunken, sein linker Arm stützt sich angewinkelt auf den Baumstumpf, seine Rechte, der der Hirtenstab im Schlaf entglitten ist, liegt auf seinem rechten Oberschenkel. Der gesamte Körper, vor allem aber die locker überkreuzten Beine, vermitteln den entspannten Zustand des Schlafenden. Die Komposition greift, vor allem in der längsseitigen Ansicht, dezidiert auf das in den Kapitolinischen Museen befindliche antike *Endymion*-Relief zurück, welches einen schlafenden Hirten in Profilansicht zeigt (s. Abb. 14). Anders als beim *Schlafenden Hirtenjungen* sind dem *Endymion* ein Speer und ein wachender Hund als Attribute beigefügt. Gibson übertrug diese Seitenansicht in eine großformatige vollplastische Komposition.

Die Darstellung des Körpers des Jünglings belegt Gibsons umfassendes Naturstudium. Dieser zeigt, wenngleich idealisiert, eine naturalistische Modellierung der Muskeln, die sich sanft unter der weichen Epidermis abzeichnen und gleichzeitig die Physis eines noch jungen Mannes darstellen. Beim Umschreiten der sitzenden Figur wird die detailreiche Ausformung einzelner Muskelstränge auf der Rückenpartie sichtbar, die in ihrer Anspannung, ausgelöst durch den angewinkelten linken Arm, im Gegensatz zu der Entspannung des nach vorne gesunkenen Kopfes stehen und somit den Zustand des Schlafenden unterstreichen. Das Naturstudium für den *Schlafenden Hirtenjungen* belegt ein Brief, in welchem Gibson an seinen Kollegen und Freund John Crouchley berichtete, dass das Tonmodell nun fast vollendet sei und er ein männliches Modell beschäftigt habe, welches in der Schönheit der Gesichtszüge mit dem *Antinoos*, hinsichtlich des Körperbaus mit dem *Apollo* zu vergleichen sei.⁵

2 Ähnliches berichtet auch Leopold Kießling: Als er sein erstes Modell des *Merkur, der die Psyche in den Olymp führt* vollendet hatte, lud er die besten Künstler Roms ein, um ihre Kritik zu hören. Wagner 1972, S. 85. Zu dieser vor allem für Antikenrestaurateure üblichen Praxis des Besuchens und Austauschens (‘visiting and advising’) publizierte jüngst Chiara Piva. Piva 2017, S. 34.

3 „Soon a higher class of subject began to haunt me, and I showed my master sketches of several groups; but he advised me to keep to a single figure, until I had acquired more knowledge in style, and experience of form.“ Eastlake 1870a, S. 53.

4 Aus der Zeit, bevor Gibson nach Rom ging, sind nur kleinformatische Skulpturen überliefert: Das Relief *Alexander der Große befiehlt die Werke von Homer in den Sarkophag des Achill zu legen*, die *Bacchante* und mehrere Büstenporträts.

5 „The Marquis is the most industrious being in the world [...] I continue to like him very much, he comes into my studio whenever I ask him. I am about finishing a model of a Shepherd Boy.“ LRO: MD207-5: John Gibson an John Crouchley, May 1818 (Datum ohne Angabe des Tages).

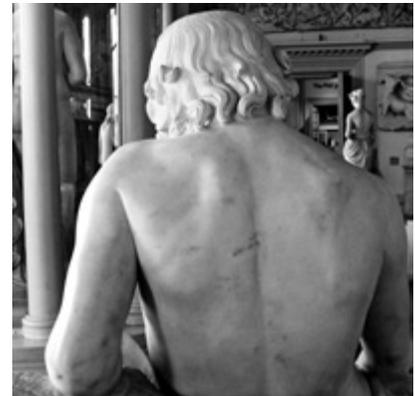
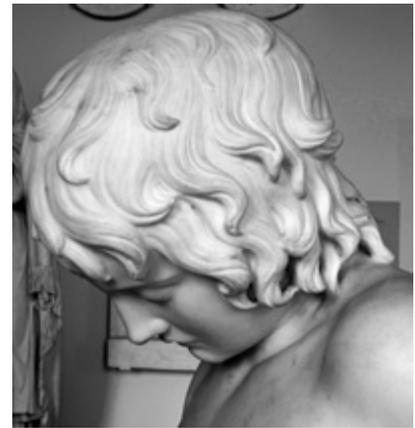


Abb. 12–13: John Gibson: *Schlafender Hirtenjunge* (Detail). © Anna Frasca-Rath.



Abb. 14: *Endymion* (1.–2. Jh. n. Chr.), Marmor, Musei Capitolini, Rom. © Universität Wien, Fotothek.



Abb. 15: Konrad Eberhard: Endymion (1818), Marmor, Schloss Nymphenburg, München. © Anna Frasca-Rath.

Abb. 16: Antonio Canova: Endymion (1818–1822), Marmor, 93 × 185 cm, Chatsworth House, Derbyshire. © Devonshire Collection, Chatsworth/Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trust/ Bridgeman Images.



Römische Hirtenjungen um 1817

Zur selben Zeit, in der Gibson an seinem *Schlafenden Hirtenjungen* arbeitete, entstanden im Umfeld von Canovas Atelier mehrere schlafende Hirtenknaben. Seit 1816 arbeitete Konrad Eberhard an einer Figur des *Endymion* (s. Abb. 15), den er als Teil einer Figurengruppe, als Gegenstück zu einer *Diana*, für den Nymphenburger Schlosspark im Auftrag von Kronprinz Ludwig von Bayern konzipiert hatte.⁶ Eberhard frequentierte 1817 die Werkstatt von Canova und besuchte wohl auch die Akademie im Palazzo Venezia,⁷ jedoch war der aus Hindelang in Schwaben stammende Künstler, der später Professor für Bildhauerei an der Bayerischen Kunstakademie München wurde, schon seit 1801 in Rom ansässig und hatte bereits mehrere Marmorskulpturen im Atelier Canovas angefertigt.⁸ Möglicherweise brachte Eberhard das Thema des schlafend

6 Eberhard schreibt in einem Brief an Dillis bereits 1816, dass er sich mit der Darstellung des *Endymion* beschäftigt. Vgl. Arnold 1964, S. 34, Anm. 58.

7 Tesan 1991a, S. 606–608.

8 Arnold 1964.



Abb. 17: Antonio Canova: Genius des Rezzonico-Grabmals (1783–1792), Marmor, St. Peter, Vatikan. © Grandesso 2015, S. 209.

den *Endymion* als Erster auf, da es sich besonders gut für eine im Außenraum aufgestellte Figurengruppe eignete.

Chronologisch folgte als nächstes der *Schlafende Hirtenjunge* Gibsons. Am prominentesten war jedoch die Figur des *Endymion* (s. Abb. 16), die Canova ab 1819 für den 6th Duke of Devonshire anfertigte. Sie entsprang einer Entwurfsreihe von zahlreichen, vorwiegend weiblichen Liegefiguren, an welchen Canova seit der *Paolina Borghese* arbeitete. Der Duke hatte thematisch keine Vorgaben gemacht, jedoch kannte Canova dessen Präferenzen für die Genien am Rezzonico-Grabmal in St. Peter und am Grabmal für die Erzherzogin Maria Christina in Wien – zwei Werke, welche beide auf antike Darstellungen der Allegorie des Schlafes zurückgehen (s. Abb. 17–18).⁹ Von diesen inspiriert, schlug Canova den Bogen zum Thema des Endymion, welches in der Malerei

⁹ Vgl. DC, Handbook, S. 104–110, zit. nach Yarrington 2009, S. 46; Watson, Architectural Review, 1957, zit. nach Praz/Pavanello 1976, S. 130–131, Nr. 319.

Abb. 18: Antonio Canova: Genius des Maria-Christinen-Grabmals (1798–1805), Marmor, Augustinerkirche, Wien. © Anna Frasca-Rath.



häufig dargestellt worden war und in der Skulptur seine wichtigsten Vorläufer in den antiken Sarkophagreliefs und in Antonio Corradinis *Endymion* findet.¹⁰ Canovas *Endymion* liegt, das Haupt zurückgesunken und auf seinen rechten Arm gebettet, lang ausgestreckt und präsentiert sich in seiner jugendlichen Schönheit den Augen des Betrachters. Das Gesicht neigt sich in der Manier antiker Sarkophagreliefs, wie dem *Endymion-Sarkophag* im Vatikan (s. Abb. 19), der Armbeuge zu und legt die weiche Kontur des perfekt proportionierten Halses frei. Im November 1819 berichtete Canova an Quatremère, bereits im August selbigen Jahres das Modell für den *Endymion* vollendet zu haben,¹¹ und somit war Canova, nach Eberhard und Gibson, der letzte der drei Künstler, der seinen Entwurf vollendete.

¹⁰ Die Allegorien des Schlafes waren in der antiken Darstellungstradition als Eckeroten frühchristlicher Sarkophage eng mit dem Endymionmotiv verknüpft. Vgl. Hartmann 1969, S. 9–38.

¹¹ Quatremère de Quincy 2012, S. 409. Brief von Canova an Quatremère: „Appena ritornato di



Abb. 19: Endymion-Sarkophag (210–220 n. Chr.), Detail, Marmor, Musei Capitolini, Rom. © Universität Wien, Fotothek.

Es ist wahrscheinlich, dass er bei seinem Entwurf die Kompositionen von Eberhard und Gibson vor Augen hatte, jedoch wäre es auch denkbar, dass sich Canova schon vor dem Auftrag des Dukes mit dem Thema des *Endymion* und dem Motiv der schlafenden Liegefigur befasst hatte. Ein, laut Pavan, auf 1817–1822 zu datierendes Modell einer weiblichen Figur zeigt Canovas Studium antiker Reliefdarstellungen des Endymion.¹² Demnach kann man die Auseinandersetzung mit derartigen Posen in der Werkstatt und Akademie von Canova annehmen, was auch die weiter oben angeführte Zeichnung Gibsons nach einem liegenden weiblichen Akt untermauert.

Auch die Ähnlichkeit aller drei Figuren mit dem *Odysseus* des Westgiebels des Parthenons macht eine gleichzeitige Entstehung wahrscheinlich (s. Abb. 20–21). Quatremère de Quincy formulierte bereits 1824 die Ähnlichkeit von Canovas *Endymion* „du style vrai, grandiose, large, et si l'on peut dire, charnu“¹³ und dem griechischen Vorbild, von dem er, wie Gibson berichtet, einen Gipsabguss besaß und das er nur zwei Jahre zuvor im Original in London gesehen hatte.¹⁴ Der Verweis Quatremères auf die Fleischlichkeit der Figur zielt auf Canovas Kenntnisse der antiken Skulptur, die er aus der Betrachtung der Elgin Marbles gewonnen hatte und die einen Wendepunkt innerhalb der Skulptur Canovas im Jahr 1815 markierte:

[L]a gita del Canova a Londra cagionò in lui un entusiasmo sensibilissimo, dopo che ebbe veduti ed esaminati i marmi del Partenone: le opere eseguite dopo quel tempo superano le altre già fatte.¹⁵

Venezia nel passato mese d'agosto ho eseguito il modello al naturale d'un Endimione dormente con clamide sopra d'un sasso, e coi due giavelotti, che sembrano uscirgli di mano, secondo che lo descrive Luciano, nel suo dialogo sull'astronomia.“

12 Praz/Pavanello 1976, S. 129–130, Nr. 313, 313i.

13 Quatremère de Quincy 2012, S. 310–311.

14 Private Collection (Brumbaugh): John Gibson an James Bailey, August 1818: „Canova has a cast from the Ulysses. I mean to study from it“ (zit. mit der Unterstützung von Eric Forster).

15 D'Este 1999, S. 342.

Abb. 20: Odysseus, urspr. Westgiebel des Athener Parthenon (438–432 v. Chr.), Marmor, überlebensgroß, British Museum, London. © Anna Frasca-Rath.



Abb. 21: John Gibson: Odysseus (ca. 1817), Bleistift auf Papier, 45,2 x 58 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.



Denn durch die Betrachtung der Skulpturen des Parthenonfrieses sah sich Canova in seiner naturalistischen Behandlung der Oberflächen bestätigt, die der Skulptur nahezu organische Qualitäten verlieh und für die er, wie weiter unten noch zu besprechen sein wird, allen voran von Carl Ludwig Fernow aufs Heftigste kritisiert worden war, da sie – so der Kritiker – „mehr nach Reiz als nach Schönheit“ strebe.¹⁶ Die Politur der Oberfläche ist beim *Endymion* in ihrer Glätte und dem reflektierenden Glanz weiter getrieben als bei allen anderen bekannten Werken, wobei Canova, laut Gibson, die Skulptur nicht gänzlich selbst zu Ende brachte und somit unklar ist, welche Teile Canova und welche seine Werkstattmitarbeiter vollendeten.¹⁷ Dieser Naturalismus in Canovas Spätwerk war von zentraler Bedeutung für Gibsons erste Werke in Rom.

Geht man davon aus, dass um 1818/19 in der Werkstatt, der Akademie und im Umfeld Canovas das Thema des schlafenden Jünglings studiert wurde, so mag es auch nicht überraschen, dass sich die beiden jungen Künstler, Gibson und Eberhard, neben dem *Odysseus* auch am Vorbild des *Endymion*-Reliefs in den Kapitolinischen Museen inspirierten. Die für Gibsons Werk bereits erläuterten Bezugnahmen auf das antike Vorbild finden sich in beiden Werken wieder. Eberhards *Endymion* ist durch seine Attribute, den Speer und den Hund, dem antiken Vorbild sogar noch stärker verhaftet als der *Schlafende Hirtenjunge* Gibsons.

Auch ist, ob der kompositorischen Gemeinsamkeiten von Eberhards und Gibsons Werken, die sich auf dieselbe Art und Weise vom antiken *Endymion*-Relief unterscheiden, nämlich in dem nur leicht nach vorne sinkenden Haupt, der Überkreuzung der Füße, dem abgestützten Arm und aufgrund der betonten Aussage Gibsons, streng nach der Natur gearbeitet zu haben, anzunehmen, dass beide Künstler ihre Modelle nach einer gemeinsam studierten Pose in der Akademie des Palazzo Venezia anfertigten. Es erscheint aufgrund der bereits weiter oben angeführten Aussagen Gibsons hinsichtlich des Naturstudiums in der Akademie durchaus wahrscheinlich, dass die Modelle dort Posen antiker Statuen und Reliefs einnahmen, die Canova selbst für seine Kompositionen studierte. Dies wiederum könnte dazu geführt haben, dass die beiden jungen Künstler eine fast identische – wenn auch in der Umsetzung der Details sehr unterschiedliche – Komposition anfertigten. Canova förderte durch die Auswahl bestimmter Themen, die in der Werkstatt und der Akademie studiert wurden, die enge Verbundenheit der Werke der Stipendiaten¹⁸.



Abb. 22: Ridolfo Schadow: Spinnerin (1818?), Marmor, 81 x 22 x 51 cm, Pinacoteca Ambrosiana, Mailand. © Pinacoteca Ambrosiana, Milan, Italy De Agostini Picture Library/Bridgeman Images.

16 „In der Art, wie Canova den Marmor behandelt, ist ein besonderes Streben sichtbar, materiellen Reiz, für den des Künstlers Sinn sehr empfindlich zu seyn scheint, auszudrücken. Nicht zufrieden der Oberfläche des Marmors durch Feile und Bimsstein die zarteste Bestimmtheit, und jene milde, matte Politur gegeben zu haben [...] sucht er vielmehr, diese schätzbare Eigenschaft des Marmors zu vertilgen und ihm den Schein des weicheren Stoffes zu geben. [...] Aber dieser Anstrich ist für das mehr nach Reiz als nach Schönheit lüsterne Auge der Liebhaber berechnet.“ Fernow 1806, S. 91–92. Zur zeitgenössischen Debatte über die Materialität von Canovas Werke vgl. Geyer 2010, Bindman 2014.

17 LRO: 920MAY: John Gibson an Rose Lawrence, 20. Oktober 1822: Dort schreibt Gibson im Zusammenhang mit Canovas Tod: „The work which he was just finishing was the Sleeping Endymion for the Duke of Devonshire. He has left several works on hand unfinished.“ Cicognara hatte berichtet, dass der *Endymion* unter Canova vollendet worden sei. Der Agent des Dukes of Devonshire, Giovanni Gabrielli, schrieb jedoch an den Duke, dass Canova nicht alles, jedoch zumindest den Kopf, vollendet hätte. Vgl. DC, Devonshire Mss, Chatsworth, 6th Duke's Sculpture Account Book 81, zit. nach Yarrington 2009, S. 46.

18 Der Begriff meint hier die durch ausländische Stipendien geförderten Künstler, die im Umfeld von Canova lernten.

Abb. 23: Ridolfo Schadow: Sandalenbinderin (1816), Marmor, Neue Pinakothek, München. © bkp Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



Abb. 24: Bertel Thorvaldsen: Hirtenjunge (1817), Gips, 142 cm, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen. © Thorvaldsen-Museum.



Der *Schlafende Hirtenjunge* Gibsons unterschied sich jedoch in einem Punkt grundlegend von Canovas und Eberhards Werken, stellten diese doch deziert den Endymion-Mythos dar, wohingegen Gibson sich durch die Bezeichnung seiner Skulptur als *Hirtenjunge* für die Darstellung einer Genreszene entschied.

Damit unterstrich er die Auseinandersetzung mit weiteren in Rom arbeitenden Künstlern über Canova und die Akademie hinaus, genau wie ihm dies Canova ausdrücklich geraten hatte. Ridolfo Schadow¹⁹ hatte bereits 1813 mit seiner *Spinnerin* und 1816 mit der *Sandalenbinderin* eine schlichte Genreszene in antiker Manier dargestellt und beide Werke mit großem Erfolg in mehreren Versionen verkauft (s. Abb. 22–23).²⁰ Und auch Bertel Thorvaldsen, dessen Atelier sich direkt neben dem von Schadow befand, hatte in eben diesen Jahren sein Modell eines *Hirtenjungen* (s. Abb. 24) vollendet, der auf einem Felsen sitzend, mit angezogenem rechten Bein, das andere frei in der Luft baumelnd, auf seinen Stab gestützt wacht.²¹ Wie bei Gibson handelte es sich bei dem Hirten um einen jugendlichen, nicht ausgewachsenen Mann, der sich in seiner zarten knabenhaften Proportion von Canovas und Eberhards Endymionfiguren unterscheidet. Die Hirtenjungen von Gibson und Thorvaldsen scheinen hinsichtlich der Statur des Knaben ähnliche antike Vorbilder wie

19 Ridolfo Schadow war der Sohn von Johann Gottfried Schadow. Er wurde in Rom geboren, lebte dann allerdings für mehrere Jahre in Berlin, wo er ab 1802 die Akademie besuchte. 1810 kehrte er nach Rom zurück und verblieb dort für den Rest seines Lebens. Da er in Rom geboren wurde und die meiste Zeit seines Lebens dort verbrachte, wird die italienische Schreibweise seines Namens beibehalten.

20 Grandesso 2010, S. 154, Grandesso 2015, S. 154.

21 Der *Hirtenjunge* wird von Edward Devitt bestellt, dann von Lord Cranley, Conrad Hinrich Donner, Franz Erwein von Schönborn, Haldimand, s. Grandesso 2010, S. 275. Eine verkleinerte Version steht im Garten von Chatsworth House, bestellt vom 6th Duke of Devonshire.

besagtes *Endymion*-Relief, den *Dornauszieher* (s. Abb. 25) oder den *Merkur Sciarra* zu zitieren.

Dennoch lag ein entscheidender Unterschied zwischen Gibsons und Thorvaldsens Hirtenjungen im Grad der Idealisierung. Letzterer bezog sich trotz des gesteigerten Naturalismus sehr viel konkreter auf antike Skulpturen²²: Die Ausformulierung der Haare verweist auf den *Diadoumenos* von Polyklet, von dem Thorvaldsen ein antikes Fragment besaß, und auch das leicht seitlich nach vorne geneigte Gesicht zeigt eine Orientierung am *Antinoos vom Belvedere*. Gibson setzt, etwa in der Modellierung des Bauches und der Haare, einen sehr viel deutlicheren Naturalismus um als Thorvaldsen.

Der *Schlafende Hirtenjunge* verdeutlicht, wie stark sich die von Canova empfohlenen Vorbilder – Antiken- und Naturstudium, die Auseinandersetzung mit Canovas Werken und denen der römischen Bildhauerkollegen – im Werk miteinander verzahnten. Es wird darüber hinaus ersichtlich, wie eng die Zusammenarbeit der Künstler in Canovas Umfeld und wie wichtig der Einfluss des Venezianers und seiner Werkstatt auf Gibson zu diesem Zeitpunkt war.



Abb. 25: Anonym: Dornauszieher (1. Jh. v. Chr.), Bronze, 73 cm, Musei Capitolini, Rom. © Kat. Ausst. Liebieghaus 2013, S. 70, Abb. 68.

„[T]he best statue of modern times imported from Italy“

Nach der Fertigstellung des Modells des *Schlafenden Hirtenjungen* dauerte es knapp sechs Jahre, bis eine Bestellung für eine Umsetzung in Marmor erfolgte. Die Entstehung der Marmorfigur, die in nur einem Jahr vollendet wurde, lässt sich anhand der in der Royal Academy of Arts befindlichen Korrespondenzen zwischen Gibson und seinem Auftraggeber, George August Henry Cavendish, 1st Earl of Burlington (2nd Creation), minutiös nachzeichnen. Nachdem Gibson 1821 vom 6th Duke of Devonshire einen Auftrag für seine Skulpturengruppe *Mars und Amor* erhalten hatte,²³ vermittelte der Duke, der eine Freundschaft zu dem gleichaltrigen Bildhauer entwickelte, Gibson den Auftrag für die Umsetzung des *Schlafenden Hirtenjungen* in Marmor für seinen Onkel. Dieser besuchte Gibson 1824 in seiner Werkstatt in Rom.²⁴ Die Skulptur sollte vermutlich im erst kürzlich erworbenen Burlington House in London aufgestellt werden, welches er aufwändig von seinem Architekten Samuel Ware umbauen ließ.²⁵

In einem ersten Brief vom Mai 1824 zeigte er sich erfreut über die Fortschritte der Arbeit. Außerdem verschaffte er Gibson gleich einen weiteren Auftrag, indem er ihn an den Earl of Yarborough empfahl, dem er Skizzen Gibsons (vermutlich zur *Nymphe mit Sandale* s. Abb. 26) weiterreichte.²⁶ Am

²² Hartmann 1979, S. 60–61, Grandesso 2010, S. 148.

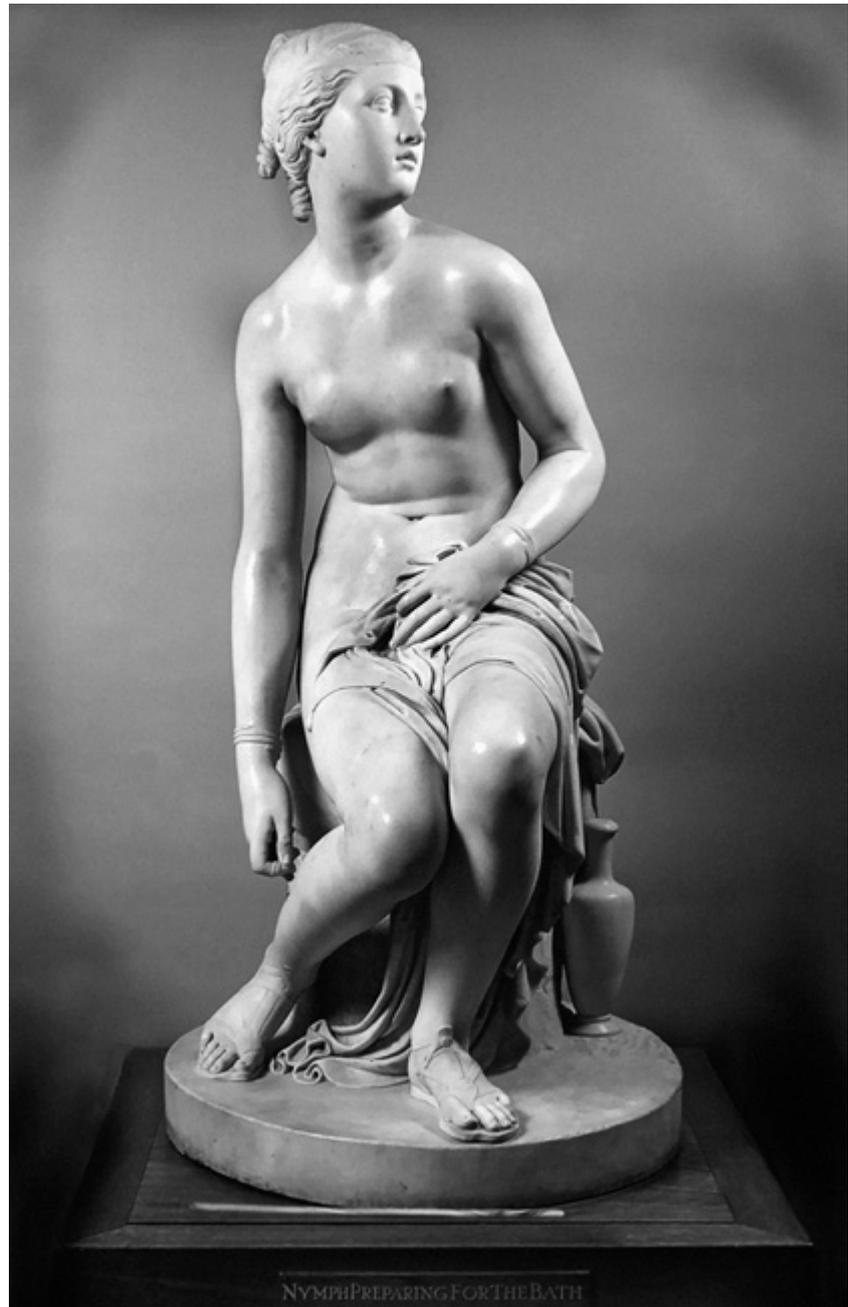
²³ S. Kapitel MARS UND AMOR.

²⁴ „In the year 1824 Lord George Cavendish came to Rome, and the Duke of Devonshire was the cause of his Lordship visiting my studio.“ Matthews 1911, S. 62.

²⁵ Sheppard 1963, S. 390–429.

²⁶ RAA/GI/1/58, Burlington an John Gibson, 12. Mai 1824: „Sir, I received your letter & was very glad to hear that you were proceeding with my statue, which I hope will be safely placed here before this time twelve months. I have been in expectation to hearing, from Lord Jarborough his decision as to the sketch you sent me for him. I saw him yesterday & he has desired me to express his wish that you would execute a statue for him according to that sketch. He is desiring to knowing, what will be the price of it & how much you would wish him to pay in advance. As you writing to me I will carry to him the information. I should be much obliged to

Abb. 26: John Gibson: Nymphe mit Sandale (1824–1830), Gips bemalt, 124,5 x 53,5 x 61,0 cm, Royal Academy of Arts, London.
 © Royal Academy of Arts, London; Foto: Paul Highnam.



9. November 1824 informierte Burlington Gibson, dass er sich selbst um die „blocks“, vermutlich die Sockel für den *Schlafenden Hirtenjungen*, sowie für eine bei Cincinnato Baruzzi²⁷ in Auftrag gegebene Skulptur kümmern werde.²⁸

you if you would enquiring what state of forwardness is the statue, which Baruzzi is doing for me & when it is likely to be finished. I am your faithful and obedient, G. A. Cavendish“.

27 Cincinnato Baruzzi (1796–1878) war ebenfalls ein Schüler von Canova. Er war ab 1819 in Rom ansässig und führte nach Canovas Tod dessen Werkstatt zunächst weiter.

28 RAA/GI/1/59, Burlington an John Gibson, 9. November 1824: „Sir, I am not certain wether I informed you that I placed to Lord Yarborough one hundred & fifty pounds at Messrs. Hemmerlegs to be transmitted to your credit with Messrs. Torlonia & on? account of the statue for him. The statue which Baruzzi did for me is safely arrived, Previous to my leaving Rome I desired you to get me blocks for it & the Shepherd boy, but I think I can get them done here more

Bereits ein Jahr später, am 17. November 1825, berichtete er über die sichere Ankunft des Werks in Burlington House, das gleichzeitig mit der Gruppe für seinen Neffen eingetroffen war, der am selben Tag, an dem sein Onkel an Gibson schrieb, in seinem Tagebuch vermerkte, die *Mars-und-Amor-Gruppe* von Gibson ausgepackt zu haben.²⁹ Der *Schlafende Hirtenjunge* wurde von den Mitarbeitern Francis Chantreys im Burlington House auf seinen vorläufigen Sockel gestellt,³⁰ allerdings ohne, dass etwas über den genauen Aufstellungsort oder über die Kunstsammlung von Burlington und deren Verbleib nach seinem Ableben bekannt wäre.³¹

Kurz nach der Ankunft in London berichtete Burlington von der positiven Aufnahme der Skulptur:

Mr. [Allan] Cunningham [...] assured me that it was his opinion that there was more originality ([...] his own words) about it & the best statue of modern times that he has seen imported from Italy.³²

Die Tatsache, dass ausgerechnet Cunningham das Werk Gibsons ausdrücklich lobte, erscheint bemerkenswert, war er doch einer der größten Kritiker der römischen Ausbildung von Künstlern. Auch Chantrey, der die Skulptur Gibsons auspackte und in Burlington House aufstellte, hatte Gibson abgeraten, in Rom zu studieren.³³

Der große Erfolg, den die Figur erlebte, zeigte sich in der Bestellung weiterer zwei Versionen in den folgenden Jahren. Die erste, ca. 1831, durch Admiral Algernon Percy, 4th Duke of Northumberland, seit 1816 bekannt als Lord Prudhoe³⁴, die zweite, 1851, durch James Lennox.³⁵ Anders als Burlingtons Werk

to my satisfaction & without? no troubling you to procure them. I hope the Sleeping Shepherd Boy is in a state of forwardness, I am your obedient, G. A. Cavendish“.

29 RAA/GI/1/61, William Cavendish an John Gibson, 17. November 1825: „Sir, I have been lately so much engaged that I have not been able sooner to acquaint you of the safe arrival of the Sleeping Shepherd Boy. [...]“ The Devonshire Collection, Tagebuch des Dukes of Devonshire, 17. November 1825: „I unpacked Albacini's Achilles, opened Gibson's Mars“.

30 Matthews 1911, S. 62.

31 Es gibt sehr wenige Informationen zum Leben von George Augustus Henry Cavendish. Ebenso wenig ist über seine Tätigkeit als Kunstsammler bekannt. Vermutlich bestellte er den *Schlafenden Hirtenjungen* nach dem Ausbau von Burlington House in den Jahren 1815 bis 1818, den er zusammen mit seinem Architekten Samuel Ware durchführt. Nach seinem Tod im Jahre 1834 ging das Burlington House in den Besitz seiner Witwe über, nach ihrem Tod, nur ein Jahr später, an den Enkel, Hon. Charles Compton Cavendish. Schließlich wurde das Anwesen 1854 an die britische Regierung verkauft. Über den Verbleib der im Hause befindlichen Kunstwerke ist nichts bekannt. Vgl. Sheppard 1963, S. 390–429.

32 RAA/GI/1/61, William Cavendish an John Gibson, 17. November 1825.

33 Jedoch lässt sich konstatieren, dass sich Chantreys Meinung nach seiner eigenen Romreise im Jahr 1819 und durch das Studium von Canovas Skulpturen wenn nicht relativiert, so zumindest doch verändert hatte. Vgl. Yarrington 2000, S. 137–138.

34 Es ist unklar, wann genau dieser Auftrag erfolgte. Jedoch lässt sich ein terminus ante quem für die Datierung dieses zweiten *Schlafenden Hirtenjungen* anhand der Werkstattbücher Gibsons im Archiv der Royal Academy Collections festlegen, in welchen dieser 1831 Erwähnung findet. Auch nannte Gibson ihn in einem Brief an Dr. Vose, seinen Anatomielehrer aus Liverpool, datiert auf den 1. Januar 1832. Zehn Jahre später verzeichnete Count Hawks le Grice die beiden Versionen gleichfalls im Katalog der Werke Gibsons, den *Walks through the studii of sculptors in Rome*. NLW, Gibson Papers, 4914D, Nr. 32, Newyearsday 1832, John Gibson an Dr. Vose, Hawks Le Grice 1841, S. 118.

35 Colonel James Lennox war ein amerikanischer Gelehrter. Er war in New York als Sohn von Robert Lennox, einem reichen schottischen Händler, geboren, von dem er großes Vermögen

Abb. 27: Richard James Wyatt: Hirtenjunge (ca. 1840), Marmor, 146 cm, Privatsammlung. © Christie's Images/Bridgeman Images.



wurde Lord Prudhoes *Schlafender Hirtenjunge*, bevor er in Alnwick Castle in Nordengland dem Blick der breiten Öffentlichkeit entzogen wurde, 1835 in der Royal Academy ausgestellt³⁶ und fand in der *Literary Gazette* zaghaftes Lob: „A sleeping Shepherd boy, a statue in marble conceived with great taste, and executed with skill.“³⁷ Anschließend wurde der *Schlafende Hirtenjunge* in Alnwick Castle unter dem Titel *Repose*³⁸ als Gegenstück einer Skulptur, genannt *Action* (1832), von Gibsons Kollegen und engem Freund Joseph Gott³⁹ im Treppenhaus aufgestellt.⁴⁰ Über die Aufstellung der dritten Version ist nichts überliefert.

Entgegen dem frühen Erfolg, der sich in Cunninghams Urteil und in der Bestellung von Repliken widerspiegelt, wurde dem *Schlafenden Hirtenjungen* später eine geringe Aufmerksamkeit entgegengebracht. Hawks Le Grice listete die Figur zwar auf, schenkte ihr aber keine weitere Beachtung. Zudem findet sie sich nicht auf den zahlreichen Kameen, die nach Gibsons Werken

sowie Grund und Boden in New York geerbt hatte. Stevens 1989, S. 58. Zu den verschiedenen Versionen vgl. Stevens 1989, S. 59.

36 Graves 1970, Bd. 2, S. 230.

37 N. N. 1835, S. 411.

38 Roscoe 2009, S. 541–548.

39 Der Londoner Joseph Gott, der seine erste Ausbildung bei John Flaxman erhalten hatte, war seit 1822 in Rom ansässig, wo er zunächst bei Joseph Severn wohnte und später die Werkstatt in der Via Gregoriana von Richard Westmactott übernahm. Ab 1828 befand sich seine Werkstatt in der Via del Babuino 155, in der direkten Nähe zu Gibson. Er stellt in einer als *Action* bezeichneten Skulptur einen stehenden Jüngling, mit einer Tunika bekleidet, dar, zu dessen Füßen ein Hund sitzt. Die Skulptur wurde 1832 vollendet und auf dem Weg nach London 1834 in der British Institution in Paris ausgestellt. Kat. Ausst. Stable Court Exhibition Leeds 1972, S. 8–9, 53, Nr. G 120.

40 Stevens 1989, S. 58.



Abb. 28: Harriet Hosmer: Schlafender Faun (nach 1865), Marmor, 87,6 × 104,1 × 41,9 cm, Museum of Fine Arts, Boston. © 2018 Museum of Fine Arts, Boston.

angefertigt wurden, und wurde auch in keiner anderen Form (Stiche, Biskuit, Daktyliothek) vervielfältigt. Möglicherweise distanzierte sich Gibson bewusst von seinem Frühwerk, das sich vor allem durch den starken Naturalismus des Jünglings von seinen späteren Werken unterscheidet. Keine andere seiner Skulpturen ist weniger idealisiert dargestellt.

Dennoch deutet einiges auf die Auseinandersetzung anderer Künstler mit dem *Schlafenden Hirtenjungen* hin: Der Bildhauer Richard James Wyatt orientierte sich bei seinem *Hirtenjungen* an dem von Gibson dargestellten Typus (s. Abb. 27). Auch die Skulptur des *Schlafenden Fauns* von Gibsons aus Watertown, Massachusetts, stammender Schülerin Harriet Hosmer (s. Abb. 28) bezog sich auf diesen. Hosmer war 1852 in Gibsons Werkstatt eingetreten, genau zu dem Zeitpunkt, als dort an der dritten Version des *Schlafenden Hirtenjungen* gearbeitet wurde. In ihren Briefen berichtete sie über ihre frühe Ausbildung bei Gibson, bei welcher sie seine Modelle und Entwürfe studierte habe.⁴¹ Zu Beginn der 1860er Jahre arbeitete sie am *Schlafenden Faun*, der 1865 bei der Dublin Exhibition gezeigt und verkauft wurde. Dieser fand sein kompositorisches Vorbild im *Barberini Faun*, der zu Beginn des Jahrhunderts durch Konrad Eberhard und Martin von Wagner nach München verbracht worden war, und unterschied sich in der Beifügung zahlreicher Attribute zu Füßen des Schlafenden und im Thema deutlich von Gibsons *Schlafendem Hirtenjungen*. Dennoch zeigt sich in der Darstellung einer schlafenden männlichen Sitzfigur, die auf einem Baumstumpf zusammengesunken ist, auch eine dezidierte Anlehnung an den *Hirtenjungen* von Hosmers Lehrer.

⁴¹ Harriet Hosmer an Wayman Crow, 8. Dezember 1852, abgedruckt in Carr 1912, S. 22.



Abb. 29: John Gibson: Mars und Amor (1818–1825), Marmor, Chatsworth House, Derbyshire. © Devonshire Collection, Chatsworth/Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trust/Bridgeman Images.

Mars und Amor

Der Auftrag durch den Duke of Devonshire

Ab 1819 arbeitete Gibson an seinen Entwürfen für *Mars und Amor* (s. Abb. 29, Taf. 4).¹ Der Auftrag für die Gruppe markierte den Beginn der langjährigen Freundschaft mit William Spencer Cavendish, dem 6th Duke of Devonshire. Auf seiner Romreise, bei der er Werke für seine Skulpturengalerie in Chatsworth erwarb, besuchte dieser die Werkstatt von Gibson und bestellte dort eine Marmorversion des bereits vollendeten Modells zu einem Preis von £500.²

Die Fertigstellung der Marmorversion dauerte, wie die Dokumente in Chatsworth zeigen, bis 1825. Der Grund für die Verzögerungen lag zunächst in den Problemen Gibsons, einen geeigneten Marmorblock zu finden. Er hatte drei Monate auf die Bereitstellung eines ersten Blocks aus Carrara vom Lieferanten Manzoni gewartet, der dann allerdings schwarze Flecken auf dem Gesicht des Mars und auf dem Fuß des Amor aufwies. Derartige Schwierigkeiten kamen nicht selten vor. So schildert Gibson in einem Brief an Rose Lawrence, dass auch Canova Probleme mit seinem Marmorblock für die *Mars-und-Venus*-Gruppe gehabt und daher drei Mal mit der Umsetzung des Werks begonnen habe, da er, laut Gibson, sehr viel Wert auf die Reinheit des Marmors legte, wohingegen Thorvaldsen seine Werke, trotz Adern und Schadstellen im Material, vollendete.³ Im Anschluss an den ersten Block hatte Gibson zwei Monate auf einen weiteren gewartet, der nicht geliefert wurde.⁴ Im August 1821 berichtet er, nun schon zum zweiten Mal nach Carrara gefahren zu sein und dort einen Marmorblock gekauft zu haben.⁵

Im Herbst und frühen Winter 1821 gingen die Arbeiten am Marmor zügig voran: Im September schilderte der Bildhauer ausführlich die Ankunft des Marmorblocks, der mit einem Schiff von Carrara aus über das Meer, anschließend über den Tiber und vom Hafen in Ripa Grande endlich in seine Werkstatt gebracht worden war:

Now I have the pleasure to inform you that this block was brought the other night from the Ripa Grande to my studio, it was drawn by twenty Buffalos, the drivers had in their hand long poles like spears to (?) the animals and also carried lighted torches followed by crowds of people. It is best quality and its external appearance is most favorable, in the course of a month or two I shall see it internally.⁶

Die Kosten beliefen sich, laut Gibson, auf £200 für den Block und 80 Crowns für die Lieferung.⁷ Bereits am 10. Oktober war der Marmorblock 15 Tage lang von einem Mitarbeiter bossiert worden. Diese Vorarbeiten ermöglichten die

¹ Zur Entstehungsgeschichte vgl. auch Ferrari 2017, S. 227–229.

² Gibson schildert diese Episode ausführlich in seinen Memoiren. Vgl. Eastlake 1870a, S. 54–55. Der Kaufpreis bestätigt sich in den vorliegenden Account Books und den Dokumenten der Devonshire Archives.

³ WAG/Lawrence Papers/Gibson an Rose Lawrence, 27. September 1821.

⁴ DC, Gibson an den 6th Duke of Devonshire, 4. Dezember 1819.

⁵ DC, Gibson an den 6th Duke of Devonshire, 20. September 1821.

⁶ DC, Gibson an den 6th Duke of Devonshire, 20. September 1821.

⁷ RAA/GI/2/1, Notizen in einer Ausgabe des *Ladies Annual Yearbook*, 1816.

Beurteilung der Qualität des Steines, die, soweit ersichtlich, frei von Mängeln war. Gibson fügte bekräftigend hinzu: „Thorvaldsen saw it three days ago and exclaimed: bello bello bello! He says that he would have given anything to have had such a block for his three graces“.⁸ Nur einen Monat später, am 9. November, schrieb Gibson, er habe die Anzahlung von £350 von Gaspare Gabrielli⁹, dem Kunstagenten und Mittelsmann des Dukes in Rom, erhalten und sei guter Dinge, die Skulptur bald fertig zu stellen.¹⁰ Im August des folgenden Jahres informierte er seinen Freund Crouchley, dass der *Mars und Amor* fast vollendet sei und nun nach England geschickt werden könne.¹¹ Warum sich die Fertigstellung der Skulpturengruppe danach noch drei Jahre hinzog, ist nicht dokumentiert. Wohl aber geht aus den Tagebüchern des Dukes of Devonshire hervor, dass er zwischen 1821 und 1825 mehrfach die Werkstatt des Bildhauers aufsuchte,¹² ihm eine Spende für die neu gegründete British Academy zukommen ließ, mit ihm den Vatikan besuchte und gemeinsame Freunde wie den Maler Charles Eastlake traf. Am 16. Mai 1825 berichtet Gibson schließlich, den *Mars und Amor* nun verschickt zu haben, und bat den Duke darum, ihn in London auszustellen, bevor er nach Chatsworth House gebracht würde.¹³ Auch Eastlake bekräftigte dieses Ansinnen und verwies darauf, dass es günstig wäre, die aus Rom kommenden Skulpturen vor der Verbringung nach Chatsworth in London zu zeigen, wobei er bemerkte: „[T]he influence of these things on the public taste and on the efforts of rising artists is incalculable.“¹⁴ Jedoch ist nichts über eine Ausstellung der Gruppe in London bekannt. Genau ein halbes Jahr später notierte der Duke of Devonshire in seinem Tagebuch, den *Mars und Amor* von Gibson ausgepackt zu haben.¹⁵ Die Figurengruppe fand ihre Aufstellung zunächst im Treppenhaus, wo sie noch 1829 von Rose Lawrence in einem Brief an Gibson beschrieben wurde, und wurde schließlich direkt rechts vom Eingang, schräg vor dem *Endymion* Canovas, positioniert.¹⁶ Dort blieb sie dem breiten Publikum weitgehend entzogen und erfuhr daher,

8 DC, Gibson an den 6th Duke of Devonshire, 10. Oktober 1821.

9 Gaspare Gabrielli (1770–1828) spielte eine zentrale Rolle bei der Umsetzung des Projekts der Sculpture Gallery in Chatsworth. Gabrielli, den er möglicherweise über Kontakte nach Irland gefunden hatte, wo Gabrielli für Lord Cloncurry und den 10th Earl of Meath gearbeitet hatte, war, als der Duke Rom besuchte, einer von mehreren Künstlern, die sich auf den Handel mit seltenem Marmor spezialisiert hatten. Der Duke beschrieb in seinem Tagebuch, dass er diesen Laden im Januar 1823 besuchte. Yarrington 2009, S. 57–58, Yarrington 2017, S. 80.

10 DC, Gibson an den 6th Duke of Devonshire, 9. November 1821.

11 NLW, 4914D: John Gibson an John Crouchley, 27. August 1822.

12 DC, Tagebuch des 6th Dukes of Devonshire, Dienstag 17. Dezember 1821: „I went to Gibson’s and other places.“ Freitag, 20. Dezember: „I go always to Canova and I took Gibson there“, 26. Dezember 1822: „Went to Canova’s to see Gibson“, Dienstag, 31. Dezember 1822: „I went to Gibson and gave him 100 pounds towards an Academy for English Sculptors.“ Freitag, 3. Januar 1823: „I went to Gibson and Banuzzi. I have given Gibson an order which he took (?) with ardor, but he cannot yet begin. Endymion on his legs[...]“, 14. Januar 1823: „Another day at the Vatican, Gibson went with me“. Donnerstag, 16. Januar 1823: „I went to Wyatt and saw him casting Musidora, to Pozzi, to Baruzzi and Gibson.“ Mittwoch, 22. Januar 1823: „I took Charles [Eastlake], to Gibson, where we saw some living Models.“ Am 18. November 1823 trifft er sich erneut mit Gibson, Wyatt und Campbell.

13 „At length I have brought the group of Mars and Cupid to an completion and hope that it will meet your Graces approbation. I return to express my great desire that it might be seen in town before it goes to Chatsworth as it is one of the largest works in marble that has been sent to England for many years.“ DC, Gibson an den 6th Duke of Devonshire, 16. Mai 1825.

14 DC, 6th Duke of Devonshire’s Sculpture Account Book, S. 51, zit. nach Yarrington 2009, S. 56.

15 DC, Tagebuch des 6th Dukes of Devonshire, 17. November 1825.

16 RAA/GI/1/215, Rose Lawrence an John Gibson, 18. Dezember 1829.

soweit bekannt, keine Rezeption durch die Presse. Waagen erwähnte sie 1854 in seinen *Treasures of Art in Great Britain*, wenngleich er wenig lobende Worte dafür fand.¹⁷ Als 1862 durch das Komitee der Industrial Exhibition angefragt wurde, ob man die Gruppe leihen könne, weigerte sich der Duke, aus Angst, sie könne beim Transport Schaden nehmen.¹⁸

Ideentransfer in der Römischen Bildhauergemeinde

Die Komposition kann als exemplarisch für die frühe Auseinandersetzung Gibsons mit Canovas Werken gesehen werden. Gibson zeigt *Mars und Amor* im Moment des Innehaltens. Beide Figuren sind auf einer runden Plinthe nebeneinander frontalansichtig dem Betrachter zugewandt. Mars steht im Kontrapost, wobei er die Rechte in die Hüfte gestemmt hat und seine Linke, die locker den Griff eines Schwertes umfasst, von Amor mit beiden Armen umschlungen wird. Der Kriegsgott trägt einen spartanischen Helm mit Fiederung und einen Mantel, der über der linken Schulter befestigt ist, seinen Rücken bedeckt und sich um seinen linken Arm windet. Er blickt zu Amor hinunter und ist dem Betrachter im Profil zugewandt. Amor hat seinen Blick zu Mars erhoben. Er streckt sich ihm entgegen und nur seine Ballen haben mit dem Boden Kontakt. Seine Beine sind stark überlängt. Das lockige Haupt des Gottes, bekrönt mit einem Stirnknoten, ist in den Nacken gelegt, um zu seinem Vater emporblicken zu können. Aus der rückseitigen Ansicht offenbaren sich im ausladenden Baumstamm und der breiten Stütze zwischen Amors Flügeln die statischen Schwierigkeiten von Gibsons erster großformatiger Gruppe.

Mit der Darstellung eines friedlichen bzw. Frieden bringenden Mars greift Gibson auf eine antike, von Canova wiederaufgenommene Ikonographie zurück. Schon in seinem weiter oben zitierten Brief an Roscoe, mit der Beschreibung von Canovas Atelier, hebt Gibson dessen Figur des *Napoleon als Mars Pacificator* (s. Abb. 30) besonders hervor: „In the seventh room you are struck by the appearance of a colossal figure with a sceptre in his hand. It is not Jupiter, nor Brutus, but you see in it Mars and the Emperor. This statue of Napoleon is one of the finest works“.¹⁹

Bereits zu Beginn der 1790er Jahre arbeitete Canova an einer Konzeption für eine Marsstatue, nachdem Philipp August Hervey, Lord Bristol, den Künstler dazu anregte, nach seinem *Theseus*²⁰ erneut durch ein heroisches Thema mit der Antike zu konkurrieren.²¹ Rund zehn Jahre später nahm Canova, wie

17 „The proportion of these figures, which are carefully executed, is not happy. Mars seems too clumsy for a god; Cupid on the other hand is too affected.“ Waagen 1854, Bd. 3, S. 367.

18 RAA/GI/1/265, Edmund Oldfield an John Gibson, 8. Januar 1862.

19 LRO: 930ROS-1732, John Gibson an William Roscoe, Mai 1818 (Datum ohne Angabe des Tages).

20 Es handelt sich hierbei um den *Theseus mit Minotaurus*, dessen Kälte von Lord Bristol kritisiert worden war. Vgl. Cicognara 1824, Bd. 7, S. 118, Myssok 2007, S. 200.

21 In den von Canovas Werkstattmitarbeiter, Antonio D'Este, geführten Werkstattbüchern des Venezianers finden sich sogar zwei Marsstatuen aufgelistet, wobei Erstere kolossalen Ausmaßes am Palazzo Rinuccini ausgestellt worden sei, Letztere, aus Cipollino-Marmor, für den Lord wohl unvollendet blieb. Myssok 2007, S. 200. Eine Beschreibung der Skulptur findet sich bei Carl Ludwig Fernow: „Sie ist über Lebensgröße wie jener, stehend, und soll einen Mars Pacifer vorstellen. In der Rechten hält die Figur einen Ölweig, und hinter ihr liegt auf dem



Abb. 30: Antonio Canova: Napoleon als Mars Pacificator (ab 1801), Marmor und Bronze, 340 cm, Apsley House, London.
© Johns 1998, S. 94.

Mysok ausführlich darlegt, diese Ideen wieder auf, als er von Giambattista Sommariva den Auftrag erhielt, eine Gruppe anzufertigen, die als Thema die Krönung Napoleons durch Victoria haben sollte.²² François Caumont, Leiter der Académie Royale in Rom, nennt in einem Brief vom 8. Dezember 1801 an den französischen Außenminister Talleyrand das genaue Thema von Canovas Skulptur: eine idealisierte Porträtstatue von Napoleon als friedensbringender Mars für das *Foro Bonaparte* in Mailand.²³ Doch nur ein halbes Jahr später, im Juni 1802, wurde das Projekt gestoppt.²⁴ Nach weiteren sechs Monaten wurde Canova vom Kaiser selbst nach Paris beordert, um zunächst eine Porträtbüste

stützenden Tronk der Helm des Kriegsgottes, in welchem Tauben nisten; das Schwert hängt friedlich daneben.“ Fernow 2006, S. 204.

²² Mysok 2007, S. 208.

²³ Das *Foro Bonaparte* sollte nach den Plänen von Giovanni Antolini die Konsolidierung der Cisalpinischen Republik und deren Hauptstadt Mailand ehren. Die Zeichnungen von Antolini und Felice Giani zeigen, dass die Platzanlage in dem Ehrenmonument für Napoleon gipfelte. Mysok 2007, S. 207.

²⁴ Mysok 2007, S. 210.

Abb. 31: Ferdinando Mori: Bertel Thorvaldsens Mars als Friedensbringer (ca. 1808–1811), Bleistift auf Papier, 26,3 × 21,0 cm, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen.
© Thorvaldsen-Museum.



zu schaffen, woraus sich dann der Auftrag für das kolossale Porträt als *Mars Pacificator* ergab.²⁵

Die Statue monumentalen Ausmaßes zeigt das Porträt Napoleons in Kombination mit einem idealisierten Körper, dargestellt in heroischer Nacktheit, der in der Rechten eine Weltkugel mit Victoria, in der Linken einen Stab hält. Er hat die Waffen abgelegt und präsentiert sich dem Betrachter innehaltend. Canova kombiniert hier den *Apollo von Belvedere* mit der *Mars-Statue* in der Villa Albani, bei der es sich um eine Rekonstruktion des *Doryphoros* handelt, der wohl erst im 18. Jahrhundert mit den Attributen des Kriegsgottes ausgestattet wurde.²⁶ Ein Vorbild für eine Marsskulptur mit individualisiertem Porträt fand sich, wie Quatremère beschreibt, schon in der antiken *Mars-und-*

²⁵ Napoleon als Mars darzustellen, entschied Canova, wie er Quatremère de Quincy mitteilte, aufgrund des rastlosen Wesens des Imperators. Myssok 2007, S. 214, Pavanello 2005, S. 140.

²⁶ Myssok 2007, S. 214.

Venus-Gruppe in den Musei Capitolini.²⁷ Der *Mars Pacificator* wurde in Rom als weiteres Meisterwerk des Venezianers gefeiert, allerdings nach seiner Verbringung nach Paris im Jahre 1811 zunehmend negativ beurteilt.²⁸ Nach der Niederlage Napoleons gelangte die Porträtstatue in den Besitz des Dukes of Wellington, der zum vernichtenden Schlag gegen Napoleon in Waterloo beigetragen hatte, und wurde in seinem Treppenhaus in Apsley House ausgestellt.²⁹ Gibson hatte die Skulptur 1816 während seines Londonaufenthalts bei ihrer dortigen Ankunft gesehen und war mit der zeitgenössischen Rezeptionsschicht bestens vertraut.³⁰

Auch Canovas größter Antagonist, Bertel Thorvaldsen, arbeitete um 1800 an einer Marsstatue, wohl – wie so oft – in direkter Konkurrenz. Wie heute nur noch durch eine Zeichnung von Ferdinando Mori überliefert, stellte der Däne, genau wie Canova, *Mars als Friedensbringer* dar (s. Abb. 31).³¹ Laut Guattani war die Figur als Teil einer *Mars-und-Venus-Gruppe* gedacht, die von Giovanni Antonio Torlonia als Gegenstück zu Canovas *Herkules und Lichas* bestellt worden war,³² jedoch sind keinerlei Hinweise auf Entwürfe für die Venus-Skulptur erhalten.³³ Es kam allerdings nie zu einer Ausführung der Gruppe. Das Projekt wurde verworfen und es war Ludwig I. von Bayern, der eine Marmorversion des *Mars*, nun als Einzelfigur, bei Thorvaldsen in Auftrag gab, sich dann jedoch für den *Adonis* entschied.³⁴ Neben der unausgeführten Figurengruppe von *Mars und Venus* arbeitete Thorvaldsen an einer Darstellung von *Mars und Amor* (s. Abb. 32), basierend auf einem Thema aus der anakreontischen Literatur.³⁵ Thorvaldsen zeigt den Kriegsgott mit dem Speer in der Linken und dem Pfeil in der Rechten. Amor, unterhalb der Rechten verborgen, blickt prüfend zu Mars empor, der wiederum in den Anblick des Pfeils versunken ist. Trotz der thematischen und formalen Nähe zu Gibsons Skulpturengruppe, die sich vor allem in der Anordnung der Figuren zeigt, waren für den Briten doch andere Vorbilder entscheidend.

Gerade während und nach dem Ende der Napoleonischen Kriege hatte das Thema von Mars und Venus großen Erfolg als Friedensallegorie. Luigi Acquisti³⁶



Abb. 32: Bertel Thorvaldsen: Mars und Amor (1810), Gips, 241 cm, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen. © Thorvaldsen-Museum.

27 Quatremère de Quincy 2012, S. 255.

28 Bedingt war dies, wie Myssok ausführlich dargelegt hat, durch mehrere Faktoren: primär aufgrund des Fehlens eines konkreten Aufstellungsortes, jedoch auch wegen der Diskrepanz zwischen dem idealisierten Körper, der in heroischer Nacktheit präsentierten Figur und dem zunehmend dem Verfall ausgesetzten Körper Napoleons sowie dem Wandel der Position des Korsen, der nun vielmehr ein Verwandter der ehemals verfeindeten europäischen Königshäuser war und sich kaum als Unterwerfer Europas inszenieren konnte. Myssok 2007, S. 217–223.

29 Johns 1998, S. 106.

30 LRO: MD207-1: John Gibson an John Crouchley, Juli 1816.

31 Ferner arbeitete Thorvaldsen ab 1801 an der Gruppe *Mars und Amor*, die den Kriegsgott mit Speer in der Linken und dem Pfeil des Amor in der Rechten zeigt. Der Gott der Liebe schaut von links unten zu ihm empor und hält in der Rechten das Schwert des Vaters. Vgl. Grandesso 2010, S. 82.

32 Guattani 1806, S. 143.

33 Skizze publiziert im *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Januar 1814, in: Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1991, S. 63. Auch von den Brüdern Franz und Johannes Riepenhausen nachgestochen, ebd., S. 205. Vgl. außerdem Hartmann 1977, S. 131, Grandesso 2010, S. 66.

34 Grandesso 2010, S. 82.

35 In dieser verspottet Mars, der eine schwere Lanze trägt, Amors kleine Pfeile. Doch als Amor ihm einen seiner Pfeile in die Hände gab, wog dieser derart schwer, dass Mars ihn nicht zu halten vermochte. Götz 1760, S. 195–196.

36 Zu Acquisti vgl. Galeazzi 2012, S. 183–218, Hubert 1964, S. 171.



Abb. 33: Luigi Acquisti: Mars und Venus (1806), Marmor, Villa Carlotta, Tremezzo Como. © Anna Frasca-Rath.

griff dieses als erster auf und arbeitete im Auftrag von Giovanni Battista Sommariva bereits vor 1806 an einer Gruppe der Venus, die in einer dynamischen Komposition den aufgebracht Mars besänftigt (s. Abb. 33).³⁷ Die stark ausgeprägte Physiognomie des Mars rekurrierte in der Ausformulierung der Brauen und den tief liegenden Augen auf das Napoleon-Porträt von Canova.³⁸ Doch die Gruppe war aus einem weiteren Grund von besonderem Interesse: Acquisti setzte sich in seiner überlebensgroßen Skulptur sehr deutlich mit den Vorbildern des *Apollo von Belvedere* und der *Venus Medici* auseinander, die er in seinem Werk miteinander kombinierte. Mit der Kombination verschiedener antiker Figuren zu einer neuen Komposition folgte er dem Beispiel der *Venus- und Adonis-Gruppe* (s. Abb. 34) von Canova. Dies stellte schon Fernow fest, der beide antiken Vorbilder identifizierte und Canova die gelungene Umsetzung der von Winckelmann postulierten ‚imitatio‘ attestierte, indem er zwei antike Charaktere zu einer neuen Komposition – die es theoretisch schon damals gegeben haben könnte, aber de facto nicht gab – zusammengeführt habe.³⁹

Auch die von Canova protegierten österreichischen Stipendiaten Leopold Kießling und Johann Nepomuk Schaller befassten sich mit dem Thema Mars und Venus. Leopold Kießling arbeitete an einer Gruppe von *Mars, Venus und Amor* (s. Abb. 35), die sich kompositorisch eng an Canovas *Venus und Adonis* anlehnte, aber auch an antike Vorbilder wie die Gruppe von *Hadrian und Sabina als Mars und Venus*, vormals in den Kapitolinischen Museen befindlich, anknüpfte.⁴⁰ Kießling war seit 1801 in Canovas Werkstatt und arbeitete seit 1806 an der Figurengruppe.⁴¹ Bereits 1808 beschrieb Guattani das Modell in seinen *Memorie*.⁴² Die Skulpturen von Acquisti und Kießling befanden sich 1818, als Gibson mit seinem *Mars und Amor* begann, nicht mehr in Rom, jedoch lernte er Kießlings Komposition möglicherweise indirekt über Johann Nepomuk Schaller und Giuseppe de Fabris kennen, welche nach 1817 an eng verwandten Themen arbeiteten.⁴³

37 Grandesso 2010, S. 72. Gian Battista Sommariva (1760–1826) stellte diese in der Villa Carlotta in Tremezzo am Comer See aus. Er kaufte die Villa 1801 von der Erbin, Claudia Clerici. Sommariva war ein Aufsteiger der französischen Revolution, ein Anwalt, Geschäftsmann und Politiker. In seiner Villa hatte er eine große Kunstsammlung zusammengetragen, so die Gruppe von *Amor und Psyche* von Adamo Tadolini (Kopie nach Canova), die *Magdalena* von Canova, den *Alexander-Fries* von Thorvaldsen, Büsten von Fontana und Acquisti, Gemälde von Francesco Hayez und Jean-Baptiste Wicar. 1826 verstarb Sommariva und seine Erben verkauften alle Kunstschätze. Die Villa wurde an Prinzessin Marianne von Nassau, Frau von Prinz Albert von Preussen, verkauft, die sie ihrer Tochter Carlotta zur Hochzeit schenkte. Im Ersten Weltkrieg wurde sie zunächst verwaltet, dann ging sie in staatlichen Besitz über. Vgl. Mazzali 1992, S. 11–16.

38 Grandesso 2010, S. 77.

39 Fernow 2006, Bd. 1, S. 104–110.

40 Grandesso 2010, S. 79, Schemper-Sparholz 2002b, S. 471, Taf. 180, Krasa-Florian 1978, S. 79.

41 Hagen 1994, S. 10–11. Die Gruppe wurde zwar von Franz II. in Auftrag gegeben, doch wurde sie nicht rechtzeitig vor dem Ablauf von Kießlings Stipendium vollendet. Canova setzte sich schließlich während eines Wienbesuchs anlässlich des Auftrags für das Grabmal von *Maria Christina* beim Kaiser persönlich für Kießling ein. Vgl. Wagner 1972a, S. 88.

42 „Chi di un cuore sensibile è dotato ama la pace: ma niun ceto più degli artisti l'onora e brama, siccome quelli che oltr'essere di un istinto pacifico, perduto vedono il frutto de' lor sudori, se Marte infuria per lungo tempo; simboleggiandola con Venere, che, madre di amore e di dolcezza, placar si studia il dio dell'armi.“ Guattani 1806, Bd. 3, S. 24–25.

43 Johann Nepomuk Schaller schuf eine formal und kompositorisch sehr ähnliche Darstellung mit dem Thema *Eintracht und Frieden*, überliefert durch eine Zeichnung. Und auch der italienische Bildhauer Giuseppe de Fabris arbeitete ab 1819 mit *Hektors Abschied von Andromache* an einem eng verwandten Thema. Schallers Zeichnung wurde von Selma Krasa-Florian publiziert. Vgl. Krasa-Florian 2009, S. 111.



Abb. 34: Antonio Canova: Venus und Adonis (1789), Marmor, ca. 183 cm, Musée d'art et d'histoire, Genf. © Kat. Ausst. Museo Correr 1992, S. 242.



Abb. 35: Leopold Kiesling: Mars, Venus und Amor (vor 1806), Marmor, 227 × 107 × 65 cm, Oberes Belvedere, Wien. © Belvedere, Wien.



Abb. 36: Antonio Canova: Mars und Venus (1815–1819), Marmor, 208 × 137 × 65,5 cm, Buckingham Palace, London. © Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.



Abb. 37: Amor und Psyche (Kopie nach griechischem Original, 2. Jh. v. Chr), Marmor, 125,4 cm, Musei Capitolini, Rom. © Grandesso 2015.

Viel wichtiger noch als Schaller und de Fabris wurde für Gibsons Werk wohl der bereits erwähnte Auftrag Georges IV. an Canova für die Darstellung von *Mars und Venus* im Jahre 1815 (s. Abb. 36),⁴⁴ über den Canova von England aus in einem Brief an Cicognara berichtet.⁴⁵ Die Gruppe verdeutlicht, ähnlich wie beim *Schlafenden Hirtenjungen*, wie Ideen in der Werkstatt von Canova ausgetauscht und weiterentwickelt wurden, denn er griff hier thematisch auf Kießlings Gruppe, welche sich motivisch an seiner eigenen *Venus-und-Adonis*-Gruppe orientiert hatte, zurück. Anders als bei *Venus und Adonis*, für die es kein antikes Vorbild gab, konnte sich Canova, wie Acquisti und Kießling, auf das Porträt von *Hadrian und Sabina als Mars und Venus* beziehen.⁴⁶ Von dieser Gruppe zitierte er nicht nur Helm und Speer des Mars, sondern auch dessen kräftige Statur.

Die fortdauernde Auseinandersetzung der römischen Bildhauer, zunächst mit dem Thema des *Mars*, dann mit *Venus und Mars*, macht deutlich, wie Ideen – motivisch, kompositorisch, thematisch – innerhalb der Künstlergemeinschaft ausgetauscht wurden. Gerade in seinen ersten beiden Werken, dem bereits betrachteten *Schlafenden Hirtenjungen* und dem *Mars und Amor*, zeigt sich, welchen starken Eindruck nicht nur die Werke Canovas, sondern auch die römischen Zeitgenossen auf Gibson ausübten.

Zwischen Winckelmann'scher ‚imitatio‘ und ‚modernità‘

Der entscheidende Unterschied zwischen Canovas Werken und den eben genannten Arbeiten seiner Zeitgenossen war jedoch die Psychologisierung der Skulpturen, welche sich folgendermaßen ausdrückte: Die Gruppe von *Venus und Adonis* orientierte sich motivisch, wie Myssok überzeugend darlegt, an der kapitolinischen Gruppe von *Amor und Psyche*⁴⁷ (s. Abb. 37) und stellte wie diese die zärtliche Berührung der Figuren ins Zentrum. Canova brachte die Idee auf, seine Skulpturen als Handelnde darzustellen und sie zu reflektierenden Protagonisten zu machen. Dies tat er erstmals bei *Venus und Adonis*, indem er den Adonis im deutlichen Zwiespalt zwischen der Hinwendung zur Venus und dem Aufbruch zur Jagd zeigte und somit ein menschliches Gefühl in die Skulptur einbrachte. Genau dieser Ansatz wurde auch von den Zeitgenossen wahrgenommen:

Quella [Venere] fa' le più delicate carezze, che ha saputo per un momento scuotere con veemenza il giovine core di Adone, è il punto che colse Canova per rappresentarlo nel suo gruppo.⁴⁸

Die Psychologisierung der Skulptur war in ihrer ‚modernità‘ den Zeitgenossen Marcello Marchesini und Carlo Gastone della Torre Rezzonico zufolge das einzige Mittel, um mit der antiken Skulptur zu konkurrieren.⁴⁹ Denn die antiken

44 S. Kapitel MARS UND AMOR.

45 „I would have been able to receive commissions without number from the English [...] but I shall make only (a work) for the Prince Regent, an ideal group of Venus and Mars, symbolizing Peace and War.“ Zit. nach Malamani 1890, S. 174, vgl. auch Johns 1998, S. 159–160.

46 Bottari 1755, Bd. 3, Taf. 20.

47 Myssok 2007, S. 94.

48 Marchesini 2005, S. 162, zit. nach Myssok 2007, S. 94.

49 Della Torre Rezzonico 2005, S. 75–87.

Skulpturen waren als Kultbilder konzipiert, die in der christlichen Gesellschaft keinen Zweck erfüllten. Somit war es dem modernen Bildhauer nicht mehr möglich, sich vollends an die Kunst antiker Bildhauer anzunähern, so dass ihm nur die formale Annäherung blieb. Vor diesem Hintergrund erwuchs der Anspruch an die ‚modernität‘ der Skulptur, die man laut der zeitgenössischen Kunsttheorie nur durch deren „Beseelung“ erreichen konnte.⁵⁰ Während Canova die Handlung des Dargestellten auf die psychologische Ebene hob, zeigte Acquisti den inneren Konflikt seines Mars auch äußerlich: Einerseits wird dieser in der Umarmung seiner Geliebten gehalten, andererseits hat er den Blick bereits abgewandt und steht zum Kampf bereit. Kießlings Mars hingegen steht ohne Konflikt an der Seite der Venus.

Wie bei der *Venus-und-Adonis*-Gruppe stand jedoch auch bei Canovas *Mars und Venus* neben der Rezeption antiker Vorbilder der moderne Anspruch an die Skulptur im Zentrum. Quatremère betonte in seiner Beschreibung des Werks diesen Wettstreit Canovas mit der Antike, der sich im Blick von Mars widerspiegelt und die innere Zerrissenheit zwischen seiner Geliebten und dem Krieg offenbart.⁵¹

Auch bei Gibson nahm die Antikenrezeption im Sinne der Winckelmann'schen ‚imitatio‘ eine zentrale Rolle ein. Während er in seinen Memoiren auf das Naturstudium und die Auseinandersetzung mit mehreren nicht näher definierten griechischen Originalen für diese Gruppe verweist, lassen sich doch eindeutig zwei ganz konkrete antike Vorbilder identifizieren, die Gibson hier zusammenführte: Der Mars ist ein enger Verwandter des *Antinoos vom Belvedere* (s. Abb. 38) und folgt dem Vorbild, abgesehen von der Wendung des Kopfes, im umgekehrt S-förmigen Schwung des Körpers. Auch das Gewand, an der rechten Schulter befestigt, den rechten Unterarm umschlingend, findet in der Antike seinen Ursprung. Der linke Arm, der sich in die Hüfte stemmt, fehlt beim Original, jedoch zeigt eine Skizze von William Turner aus dem Jahr 1793 (s. Abb. 39), dass es durchaus üblich war, diesen in der von Gibson gewählten Pose zu ergänzen. Auch ist es möglich, dass Gibson in der Armahaltung den *Paris* von Canova vor Augen hatte. Der Gott der Liebe hingegen fand sein Vorbild im Amor der kapitolinischen *Amor-und-Psyche*-Gruppe. In den stark überlängten Beinen, der Schrittstellung der Füße, dem pausbäckigen Gesicht und dem Haarknoten ahmte Gibson die Figur des Liebesgottes spiegelverkehrt nach. Einzig die Flügel, wie wir sie auch an der antiken Florentiner *Amor-und-Psyche*-Gruppe finden, ergänzte Gibson an seiner Figur und hob die Fersen leicht an, so dass sich Amor nur auf seinen Ballen dem Vater entgegenreckte. Er übernahm sogar nahezu identisch die Position der Arme, mit denen der Liebesgott die Psyche umfasst. Gibson fügte den von Hogarth als „most perfect [...] of any antique statues“ und auch von Winckelmann aufs höchste gelobten *Antinoos*, der auch als *Adonis* bezeichnet und von Zeitgenossen dem Praxiteles zugeschrieben wurde,⁵² mit dem kapitolinischen Amor, der



Abb. 38: Hermes (Antinoos) vom Belvedere (2. Jh. n. Chr.), Marmor, 195 cm, Musei Vaticani, Vatikan. © Kat. Ausst. Rom 1998, S. 40, Abb.1.

50 Marchesini 2005, S. 173, Myssok 2007, S. 95.

51 „Telle me paroitroit devoir être la théorie critique du goût, en vertu de laquelle il conviendrait de juger le groupe moderne et sa composition, en parallèle avec le caractère et la composition du groupe antique. Dans ce dernier, Mars n'exprime sur son visage et le mouvement de son corps ne donne l'idée d'ardeur guerrière. Dans le groupe moderne, au contraire, le visage et le mouvement de la tête du guerrier, l'attitude irrésolue de son corps, manifestent l'effet de ce combat, entre l'amour et la fierté, entre l'ardeur guerrière et la tendresse, qui se disputent ses sentiments et sa résolution.“ Quatremère de Quincy 2012, S. 257–258.

52 Myssok machte in seinen Betrachtungen zur *Venus-und-Adonis*-Gruppe auf die Identifikation



Abb. 39: William Turner: Antinoos vom Belvedere (1793?), Stift auf Papier, 40 × 21,6 cm, Tate Gallery, London. © Tate Images.

gerade erst aus Paris zurückgekehrt war, zu einer Gruppe zusammen.⁵³ Beide Skulpturen wurden schon im 19. Jahrhundert als römische Kopien nach griechischen Originalen identifiziert.

Darüber hinaus stellte Gibson in seinem *Mars und Amor*, wie von Della Torre Rezzonico, Marchesini und Quatremère für die *Venus-und-Adonis-* bzw. *Mars-und-Venus-*Gruppe Canovas beobachtet, einen psychologischen Moment dar. Im Zentrum steht nun nicht die zärtliche Berührung zweier Geliebter, wie bei *Mars und Venus*, vielmehr tritt an die Stelle der Göttin der Liebe Amor selbst, der den Arm des Mars mit beiden Armen umschlingt und damit gleichsam entwaffnet. Wie in der Gruppe Canovas gibt der Kriegsgott der zärtlichen Berührung nach.

Die Gruppe zeigt dezidiert, dass Gibson sich hinsichtlich der Zusammenführung zweier antiker Skulpturen im Sinne der Winckelmann'schen ‚imitatio‘ und auch mit Blick auf die ‚modernität‘ bei seiner ersten Skulptur ausdrücklich auf Canovas Vorbilder bezog und mit der Psychologisierung der Skulptur das zentrale Charakteristikum des Venezianers aufgriff.

Gibson und der Duke of Devonshire

Die dezidierte Bezugnahme von Gibson auf Canovas *Mars und Venus* erscheint auch mit Blick auf den Auftraggeber von besonderem Interesse. Der 6th Duke of Devonshire war ein enger Freund von George IV., dem Auftraggeber der Gruppe, und avancierte zu dessen wichtigstem britischen Sammler. Er wurde von Canova zu Gibson geschickt, weil der Venezianer keine weiteren Aufträge mehr annehmen konnte. Zu diesem Zeitpunkt arbeitete der Bildhauer an der Skulpturengruppe für den König und so ist zu vermuten, dass die Ähnlichkeit von Gibsons *Mars und Amor* den Duke dazu brachte, gerade dieses Modell bei Gibson in Auftrag zu geben.

Zu Beginn der 1820er Jahre bestellte der Duke zahlreiche Werke bei römischen Bildhauern. Diese sollten in der Skulpturengalerie von Chatsworth, welche zu diesem Zeitpunkt in der Planungsphase war, ausgestellt werden (s. Abb. 40). Zuvor hatte der Duke auf seinen Reisen durch den Kontinent die wichtigsten Sammlungen von Europa gemeinsam mit seinem engen Vertrauten, dem russischen Kronprinzen Nikolaus I., besucht (Schweden, Kassel, München). Das Projekt für die Galerie griff den im Vatikan unter der Aufsicht Consalvis neu entstandenen Braccio Nuovo von Raphael Stern und Pasquale Belli auf.⁵⁴ Die eigentliche Innovation der Galerie bestand darin, dass sie als erste in Großbritannien vor allem Werke moderner Bildhauer beinhalten sollte (sieht man von den Sockeln aus antikem Marmor, die der Duke aus Italien importierte, einmal ab). Der Duke of Bedford und Henry Blundell hatten schon damit begonnen, moderne Werke in den Kontext ihrer Antikensammlungen einzubinden, jedoch gab es bislang keine Galerie, die ausschließlich Skulpturen zeitgenössischer Bildhauer beherbergte. Mit insgesamt sieben Werken von Canova entstand in Chatsworth zudem die größte Sammlung von Skulpturen des Venezianers auf der britischen Insel. Besonders hervorzuheben ist der

des *Antinoos* als Adonis aufmerksam. Vgl. Myssok 2007, S. 94, Anm. 157, Haskell/Penny 1981, S. 141, Fernow 2006, Bd. 1, S. 104–105.

⁵³ Haskell/Penny 1981, S. 189.

⁵⁴ Yarrington 2009, S. 42, Yarrington 2017, S. 88.



exponierte Standort der Porträtbüste Canovas. Diese befand sich – als Pendant zur Büste des Dukes – in einer erhöhten Nische an der Stirnwand der Galerie. Ein weiteres Zeichen der großen Wertschätzung des Herzogs für Canova ist in der Aufstellung der *Hebe* zu sehen, die unterhalb des herzoglichen Porträts diesem das Elixier der Jugend zu reichen scheint.⁵⁵

Dabei war das Konzept der Galerie wie folgt:⁵⁶ Die lang gestreckte, in drei Joche unterteilte Architektur wurde an den Speisesaal angebaut, so dass der Besucher nach dem Essen durch einen Vorraum, in dem sich ein Balkon für ein kleineres Orchester befand, die Galerie erreichen konnte. Von dort gelangte man über die Orangerie in den Park.⁵⁷ So konnten die Gäste in der Skulpturengalerie nicht nur die römischen Werke betrachten, sondern wurden gleichsam in eine römische Atmosphäre versetzt, die durch die Speisen, die Musik, die Kunst und schließlich die Zitrusfrüchte der Orangerie (die teilweise aus dem Garten von Napoleons erster Frau Josephine stammten) alle Sinne ansprach. Allerdings war dem Besitzer nicht nur daran gelegen, die Sinne seiner Gäste zu erfreuen, er wollte zugleich einen Ort für den Kunstdiskurs schaffen. Dies zeigt sich in der ursprünglich geplanten Aufstellung der Skulpturen, welche anhand der im Archiv der Devonshire Collection befindlichen genauen Aufzeichnungen, die das Konzept des Dukes für die Galerie illustrieren, nachvollzogen werden kann. Alle Skulpturen wurden dabei auf Sockeln und Säulen

Abb. 40: Skulpturengalerie in Chatsworth (ab 1821), Chatsworth House, Derbyshire. © Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees.

⁵⁵ Yarrington 2009, S. 62.

⁵⁶ Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf den grundlegenden Aufsatz von Allison Yarrington 2009.

⁵⁷ Yarrington 2009, S. 62.

aus antikem Marmor ausgestellt, der damals sehr viel kostspieliger war, als die zeitgenössischen Skulpturen, die sie trugen.⁵⁸ Im ersten Joch sollte demnach mittig der *Endymion* von Canova platziert werden. Davor, vom Eingang aus gesehen, sollten links der *Mars und Amor* von Gibson sowie die *Venus mit Amor* von Tenerani, rechts der *Diskobolus* von Kessels sowie der *Ganymed* von Tadolini ausgestellt werden, wobei der Duke anmerkte, dass sich die Aufstellung der seitlich angeordneten Figuren noch ändern könne. Canovas *Endymion* wurde mit den Skulpturen seiner Schüler umgeben und dadurch mit diesen in einen Wettstreit gesetzt, was den Betrachter wiederum dazu führen sollte, die Werke unmittelbar miteinander zu vergleichen. Darüber hinaus bezeugt die Platzierung des *Mars und Amor* von Gibson direkt am Eingang der Galerie die hohe Wertschätzung für das Werk. Selbige manifestierte sich auch in der direkten Nähe des Werks zu Canovas *Endymion*.⁵⁹

Hätte der *Mars und Amor* die ursprüngliche Position erhalten, so hätte er zudem direkt neben der Porträtbüste von Napoleon seinen Platz gefunden und somit die bereits weiter oben ausgeführten Bezüge zur Friedensallegorie für George IV. verstärkt. Gleichzeitig wurde durch die Kombination von *Napoleon-Porträt* und *Mars* auf Canovas *Napoleon als Mars Pacificator* angespielt. Schließlich waren Napoleon und die Familie Bonaparte neben Canova die Hauptdarsteller der Galerie, in der sich nicht nur das Porträt Napoleons, sondern auch das von *Madame Mère* und ein extra bei Tadolini in Auftrag gegebenes Porträt *Josephines* befanden. Auch trug die *Venus* Thorvaldsens über einer durch den Transport verursachten Fraktur des Armes ein Armband von Josephine, nicht zu vergessen die Aufstellung ihrer Zitruspflanzen in der Orangerie.⁶⁰

Offensichtlich wurde der gewünschte politische Zusammenhang in der Inschrift des Sockels der Sitzfigur von Napoleons Mutter „unhappy mother of the greatest son“, die auf Wunsch von Holland ein Zitat Homers beinhaltete, oder in der Gegenüberstellung des kolossalen Hauptes Alexanders des Großen und der Porträtbüste Napoleons.⁶¹ Auch das Zusammenfügen antiker Fragmente wie der Säulen des Parthenons mit zeitgenössischer Skulptur sowie die Gegenüberstellung der Werke Canovas, Thorvaldsens und seiner Schüler machten die Galerie zu einem Ort für gelehrte Gespräche: Über die Politik Napoleons und über Skulptur, die der Duke mit seinen Gästen bei Fackelschein betrachtete, ganz in der Tradition der Salons in Rom, die er auch in Chatsworth weiter pflegen und dabei ganz gezielt auf moderne Inhalte ausrichten wollte. Der Duke of Devonshire hatte mitten in Nordengland einen römischen Mikrokosmos voller französischer Herrscherfiguren erschaffen, in dem er sich mit ausgewählten Gästen traf oder sich seinem Studium widmete – dabei wurde die Tradition der Gelehrtengespräche in antiken Skulpturengalerien mit modernen Themen und Skulpturen verknüpft.

Für Gibson wurde dieser erste Auftrag von einem derart prominenten Auftraggeber an einem von der britischen Oberschicht frequentierten Ort ent-

58 DC, New Building, B 7: Proposed Arrangement of Statues in the Sculpture Gallery.

59 Dass Gibson diesem direkten Vergleich standhalten könne, implizierte auch, dass der Duke 1823 bei Gibson als Gegenpart zu Canovas *Endymion* einen *Stehenden Endymion* in Auftrag gab. Dieser wurde nie ausgeführt und das noch häufig mit dem Auftrag in Zusammenhang gebrachte Gipsmodell eines *Jägers mit Hirsch* in der Accademia di San Luca wurde bereits 1998 zu Recht von Harald Tesan Pietro Galli zugeschrieben. Siehe hierzu S. 81 und 206.

60 Yarrington 2009a, S. 56.

61 Yarrington 2009a, S. 54.



Abb. 41: John Gibson: Venus und Amor (1832), Marmor, Usher Art Gallery, Lincoln. © Usher Art Gallery, Lincoln.

scheidend für den weiteren Verlauf seiner Karriere. So verschaffte er ihm mehrere Folgeaufträge nach eigenständigen Kompositionen. Dies betont Gibson in seinem Brief an Rose Lawrence, in welchem er konstatierte, dass er sich zwar bei dem Preis für den *Mars* komplett verkalkuliert habe, dass es jedoch von unschätzbarem Wert sei, ein Werk in der Skulpturengalerie von Chatsworth zu haben.⁶² Auch seine Zeitgenossen, allen voran Margaret Beaumont, deren Mann bei Gibson die *Psyche von Zephyrn getragen* in Auftrag gegeben hatte,⁶³ meinte:

The liberal patronage of the Duke of Devonshire does him the highest honor, and gives general satisfaction, and I need not say how much his attention to you pleases me in particular.⁶⁴

62 WAG/Lawrence Papers, Gibson an Rose Lawrence, 27. September 1821.

63 S. Kapitel PSYCHE VON ZEPHYRN GETRAGEN.

64 Matthews 1911, S. 58.

Der Duke of Devonshire verschaffte ihm wohl den Auftrag für den *Schlafenden Hirtenjungen* durch Burlington, den Onkel des Dukes. Dieser wiederum vermittelte Gibson an die Yarboroughs, die die *Nymphe mit Sandale*, *Venus und Amor* (s. Abb. 41) und später den *Meleagros* bei ihm in Auftrag gaben – heute alle in der Usher Art Gallery in Lincoln befindlich. 1823 bestellte der Duke bei Gibson einen *Stehenden Endymion* als Gegenstück zu dem von Canova, der allerdings nie ausgeführt wurde.⁶⁵ Ebenfalls auf ihn geht wohl der Auftrag von Alexander II. von Russland zurück, der Gibson 1842 in seiner Werkstatt besuchte und eine Kopie der *Psyche von Zephyrn getragen*, heute in der Eremitage in St. Petersburg, bestellte.⁶⁶ In den 1840er Jahren gab der Duke bei Gibson als zweites Werk das Relief *Hero und Leander* für seine Skulpturengalerie in Chatsworth in Auftrag.⁶⁷ Als er 1846 das letzte Mal nach Rom reiste, stellte er erfreut fest, dass Gibson sich „wondrously“ gesteigert habe, und schreibt kameradschaftlich in sein Tagebuch: „[V]isit to my old Gibson“.⁶⁸ Auch seine Schülerin Harriet Hosmer verwies nach Gibsons Tod auf die zentrale Rolle, welche die Patronage des Dukes of Devonshire für die Karriere Gibsons gespielt hatte. Sie verglich dabei den Duke mit Wayman Crow, ihrem wichtigsten Förderer, dem sie nach eigener Einschätzung ihren gesamten künstlerischen Erfolg verdankte, und schrieb: „Every successful artist in Rome, who is living [...] owes his success to his Mr. Crow. The Duke of Devonshire was Mr. Gibson’s.“⁶⁹

65 DC, Tagebuch des 6th Dukes of Devonshire, 14. Januar 1823.

66 Matthews 1911, S. 110.

67 S. Kapitel HERO UND LEANDER.

68 Lees-Milne 1991, S. 175.

69 Carr 1912, S. 39.

Psyche von Zephyrn getragen



Abb. 42: John Gibson: Psyche von Zephyrn getragen (1841), Marmor teilweise bemalt, Galleria Corsini Rom. © Cavicchioli 2013.



Abb. 43: Benjamin Gibson: Kopie nach John Gibson, Psyche von Zephyrn getragen, Marmor, Walker Art Gallery, Liverpool. © Anna Frasca-Rath.

Die frühe Auseinandersetzung mit Canova und Raffael

Das dritte Werk, welches Gibson noch zu Lebzeiten von Canova begann, war die Gruppe *Psyche von Zephyrn getragen* (s. Abb. 42–43).¹ Als er 1821 seine ersten Modelle entwarf, hatte er sich schon mehrere Jahre mit der Fabel des Apuleius² beschäftigt und, wie Scott in seiner Biographie von 1872 feststellt,

- 1 Die Abbildungen zeigen die dritte Version für Alessandro Torlonia und eine Kopie von Gibsons Bruder John. Die erste Version, für George Beaumont, ist bis heute unauffindbar.
- 2 In den folgenden Werkanalysen wird die Mythologie nur in den Fällen, in denen sie dem Leser unbekannt sein könnte, nacherzählt. Es wurde darauf verzichtet, die gesamte Fabel von Amor und Psyche wiederzugeben.



Abb. 44: John Gibson: Psyche im Palast von Proserpina (1843), braune Tinte und Bleistift auf grauem Papier, 19,1 × 22,2 cm bzw. 18,6 × 15,7 cm, © Royal Academy of Arts, London.



Abb. 45: John Gibson: Pan und Psyche (1843), braune Tinte und Bleistift auf grauem Papier 19,7 × 18,6 cm, © Royal Academy of Arts, London.



Abb. 46: John Gibson: Psyche's Schwestern von Zephyrus getragen (1840er), Stift und Tusche auf Papier, 19,2 × 21,6 cm, © Royal Academy of Arts, London.



Abb. 47: John Gibson: Psyche und ihre Schwestern (1843), braune Tinte und Bleistift auf grauem Papier, 17,1 × 25,3 cm, © Royal Academy of Arts, London.



Abb. 48: John Gibson: Psyche und Zeus (1843), braune Tinte und Bleistift auf grauem Papier, 18,6 × 24,3 cm, © Royal Academy of Arts, London.

sollte das Thema Gibson bis zu seinem Tod nicht mehr loslassen.³ Er befasste sich bis zum Ende seiner Karriere immer wieder in zahlreichen Zeichnungen und Reliefs mit der Darstellung der Fabel (s. Abb. 44–53, Taf. 5)

Bereits 1810, knapp sieben Jahre vor seiner Abreise nach Rom, zeigte Gibson ein Modell einer *Psyche* bei der ersten Ausstellung der Liverpool Academy.⁴ Es ist nichts über das Aussehen dieser Figur bekannt, außer dass Gibson sie in seinen Memoiren als *Psyche einen Schmetterling bewundernd* bezeichnet, und doch bezeugt schon der Titel seine frühe Auseinandersetzung mit Canova.⁵ Schließlich war die Idee, Psyche bei der Betrachtung eines Schmetterlings – ihres eigenen Symbols – darzustellen, außergewöhnlich und nur wenige Jahre zuvor erstmals von Canova in der *Stehenden Psyche* umgesetzt worden (s. Abb. 54–55). Im Jahr 1792 war diese vollendet und wurde an Henry Blundell verkauft, der sie nach kurzer Ausstellung in London nach Ince Blundell Hall verbrachte, wo er in einem pantheonartigen Bau eine der

³ Scott 1872, S. 113.

⁴ Morris/Roberts 1998, S. 255, Nr. 189.

⁵ Matthews 1911, S. 21, Eastlake 1870a, S. 35.



Abb. 49–50: John Gibson: Psyche und Venus (1843), braune Tinte und Bleistift auf grauem Papier, 18,3 × 16,6 cm, bzw. 18,6 × 15,7 cm, © Royal Academy of Arts, London.

Abb. 51: John Gibson: Psyche und Zerberus (1843), braune Tinte und Bleistift auf grauem Papier, 20,6 × 18 cm, © Royal Academy of Arts, London.

bedeutendsten Antikensammlungen in England zusammengetragen hatte.⁶ Das Landhaus lag etwa fünfzehn Kilometer von Liverpool entfernt und war somit von dort ohne Probleme zu erreichen. Gibson war wohl über Roscoe in Kontakt mit Blundell gekommen und könnte die *Stehende Psyche* nach der Eröffnung der Skulpturensammlung im Jahre 1802 gesehen haben.⁷ Auch kannte er möglicherweise einen Stich nach der Skulptur, welcher 1802 im von Henry Blundell verfassten Katalog seiner Sammlung enthalten war. Da Canova der Erste war, der die Dopplung der Psyche in die Skulptur einbrachte, kann mit Sicherheit angenommen werden, dass Gibson sich 1810 für die *Psyche einen Schmetterling bewundernd* an seinem späteren Lehrer orientierte.

In den folgenden Jahren schuf Gibson mindestens zwei weitere Kompositionen, welche das Thema der römischen Skulpturengruppe bereits vorwegnahmen: 1811 ein Relief der *Psyche*⁸ und 1816 eines mit *Psyche und der Zephyr*, das er zur Ausstellung der Royal Academy nach London schickte.⁹ Über den Verbleib letztgenannten Reliefs ist nichts bekannt, allerdings findet sich im British Museum in London eine Zeichnung Gibsons, für deren Datierung sich Oktober 1817 als Terminus ante quem festlegen lässt¹⁰ (s. Taf. 6). In dieser



Abb. 52: John Gibson: Amor küsst Psyche (1852), Stift und braune Tusche auf Papier, 13,4 × 12,7 cm, © Royal Academy of Arts, London.

6 Die Antiken stammten größtenteils aus den Sammlungen Mattei und Negroni und wurden von Henry Blundell in Rom erworben. Dort war er während seines ersten Aufenthaltes von Charles Townsley in die British Community eingeführt worden und hatte daraufhin zunächst mehrere Antiken bei Thomas Jenkins, Gavin Hamilton und Bartolommeo Cavaceppi erworben. Bei seinem vierten Aufenthalt in Rom, 1790, bestellte er bei Antonio Canova, den er vermutlich über Antonio D'Este kennengelernt hatte, die *Psyche*. Diese und die nachfolgenden Anmerkungen zur Sammlung von Henry Blundell basieren auf Vaughans Ausführungen von 1989. Vgl. Vaughan 1989, S. 18.

7 Henry Blundell war, wie William Roscoe, sehr um die Förderung der Künste in Liverpool bemüht und gründete gemeinsam mit ihm die Liverpool Academy. Dass Gibson den Sammler persönlich kannte, liegt nahe, da er 1813 das Grabmal des Verstorbenen in St. Hellen schuf. Hardy 2009d, S. 523. Vaughan 1989, S. 20. Zur Ausstellung von Gibsons Psyche vgl. Morris/Roberts 1998, S. 254.

8 Über das Aussehen dieses Reliefs ist nichts bekannt, aber es wird im Verzeichnis der Liverpooler Akademie erwähnt. Morris/Roberts 1998, S. 254.

9 Eastlake 1870a, S. 39, 42.

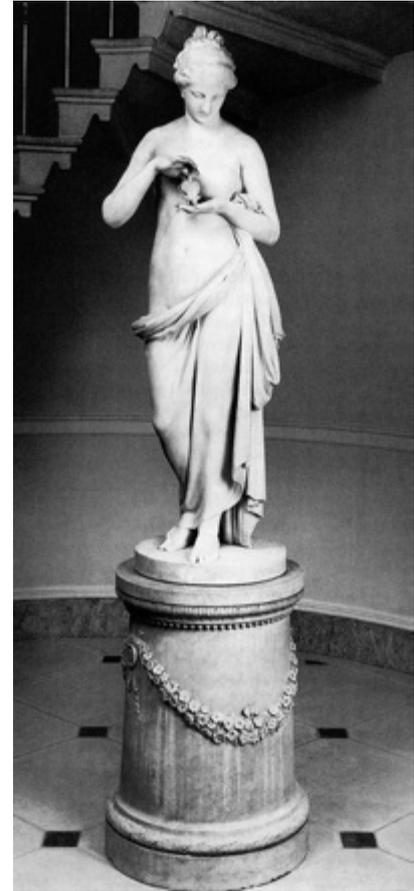
10 Die Datierung begründet sich darauf, dass Gibson nach seiner Ankunft in Rom jede Zeich-



Abb. 53: John Gibson: Amor küsst Psyche (1859?), Marmor, 63,2 × 65,7 cm, London, Royal Academy. © Royal Academy of Arts, London.

Abb. 54: Antonio Canova: Stehende Psyche (1793/94), Marmor, 152 cm, Kunsthalle, Bremen. © Kunsthalle Bremen; Foto: Lars Lohrisch – artothek.

Abb. 55: Antonio Canova: Stehende Psyche (1789–1792), Marmor, 152 × 50 × 45 cm, Ince Blundell Hall, Lancashire. © Myssok 2007, S. 98.



Skizze ist die – später in der Skulpturengruppe realisierte – Anordnung der Figuren angelegt, wobei sich die Zeichnung stilistisch sehr stark an die von Flaxman entwickelte Formensprache anlehnt und die dargestellten Figuren flach und ohne Körperlichkeit gezeichnet sind.¹¹ Gibson studierte die Darstellungen der apuleischen Fabel in Roscoes Sammlung in Allerton Hall, die mit ihren Büchern, Stichen, Zeichnungen und Gemälden zu einer der größten Sammlungen in Großbritannien avanciert war.¹² Dort befand sich auch ein Band von Nicholas Dorigny (1693) *Psyches et Amoris Nuptiae e Fabulae Raphaeli Sanctio Romae in Farnesianis* nach Raffaels *Psyche*-Zyklus in der Villa Farnesina in Rom, von dem später auch Gibson eine Ausgabe besaß und der für die Entwicklung von *Psyche von Zephyrn getragen* eine entscheidende Rolle spielte.¹³ Raffael zeigt in seinem Zyklus zwar nicht die Szene der *Psyche von Zephyrn getragen*, jedoch eine andere, in der die junge Frau von zwei Amorini

nung und jedes Werk mit dem Beisatz „Rom/Romae/Roma/Rome“ signiert hat, was bei der Zeichnung nicht der Fall ist. Diese ist mit GIBSON INVENTIT unterzeichnet. Dieselbe Signatur in Blockschrift findet sich auf einer Profilzeichnung von John Kemble für die 1816 begonnene Büste des Schauspielers, ebenfalls im BM befindlich.

¹¹ Sie erinnern dezidiert an die Umrisszeichnungen der *Odysee* und der *Ilias*, die Flaxman Ende des 18. Jahrhunderts als Illustrationen der von Thomas Hope angefertigten Übersetzungen der Textquellen publiziert hatte. Reproduktionen von Flaxmans Zeichnungen wurden jüngst von Anja Grebe herausgegeben. Vgl. Grebe/Austermühl 2013.

¹² Morris/Roberts 1998, S. 2.

¹³ Sotheby/Wilkinson/Hodge 1868.



Abb. 56: Giulio Romano nach Raffaels Kartons: Psyche wird in den Olymp erhoben (1517/18?), Fresko, Villa Farnesina, Rom.
© Anna Frasca-Rath.

Abb. 57: Alfred Edward Chalon: Psyche von den Zephyrn von der Klippe gehoben (1821), Lithographie auf Papier, 29,4 × 23,2 cm, British Museum, London.
© The Trustees of the British Museum.

emporgehoben wird (s. Abb. 56).¹⁴ In der Anordnung der Figuren und der Position der Psyche könnte sie vorbildhaft für Gibsons Zeichnung gewesen sein. Nur wenige Jahre vor Gibson, um 1808, befasste sich Pierre Paul Prud'hon mit der Darstellung derselben Szene und stellt die Zephyre erstmals als Jünglinge mit Schmetterlingsflügeln dar, welche Psyche in die Luft erheben.¹⁵ Auch Alfred Edward Chalon fertigte 1821 eine Lithographie der Szene an, die sich heute im British Museum befindet und die Zephyre in gleicher Weise vorstellt (s. Abb. 57). Allerdings ist unklar, ob Gibson das Gemälde oder die Lithographie kannte oder gekannt haben könnte. Möglich ist jedoch, dass beide Werke auf Raffael als gemeinsames Vorbild verweisen. Die Anordnung der Figuren, bei der die Psyche von drei Amorini – links und rechts von ihr sowie leicht unterhalb – emporgehoben wird, zitierte Prud'hon in seiner Komposition noch deutlicher, indem er den beiden Zephyren noch einen kleinen Helfer hinzufügte, der von unten die Emporgehobene stützt. Gibson hingegen verzichtete auf die Beifügung einer dritten Figur.

Die Idee, das Thema *Psyche von Zephyrn getragen* auszuwählen, entstand schon vor Gibsons Abreise nach Rom, allerdings fand eine Übertragung des Themas in eine großformatige freistehende Gruppe erst in der Werkstatt Canovas ihre Umsetzung.

Zwischen Canova und Tenerani

Es verwundert nicht, dass Gibson nach seiner Ankunft in Rom erneut das Thema der Psyche aufgriff, schließlich gab es dort Anfang des 19. Jahrhun-

¹⁴ Die dargestellte Szene der Psyche, die von Zephyren in das Tal der Liebe hinab getragen wird, hatte bis dahin wenige Vorbilder. Sie steht relativ am Anfang der Fabel, noch bevor Amor, der zum Geliebten der Psyche wird, überhaupt in Erscheinung tritt. Diese Szene wurde in den großen Renaissance-Zyklen meist so dargestellt, dass die Zephyre nur als Köpfe gezeigt wurden, aus deren Mund der göttliche Wind strömte, welcher Psyche ihrem Schicksal entgegenbrachte. Dies findet sich zum Beispiel im *Psyche*-Zyklus des Maestro del Dado. Montagnoli 2012.

¹⁵ Prud'hon pflegte engen Kontakt zu Canova, den er bei einem Studienaufenthalt in Rom 1782–1788 zusammen mit Quatremère de Quincy kennengelernt hatte. Canova ernannte, nachdem er 1811 zum Präsidenten der Accademia di San Luca geworden war, Prud'hon zum Ehrenmitglied der Akademie. Vgl. Guffey 2001, S. 50–51.



Abb. 58: Antonio Canova: Amor und Psyche liegend (1787–1793), Marmor, 155 × 168 cm, Musée du Louvre, Paris. © Anna Frasca-Rath.

Abb. 59: Antonio Canova: Amor und Psyche liegend (1796), Marmor, 137 cm, Eremitage, St. Petersburg. © Eremitage, St. Petersburg.



derts eine regelrechte Flut narrativer Darstellungen der Fabel des Apuleius.¹⁶ Seit Canovas *Amor und Psyche liegend*¹⁷ (s. Abb. 58–59) entstanden derart viele Darstellungen der apuleischen Erzählung, dass es Tullio Dandolo Ende der 1820er gelang, die gesamte Fabel der Psyche nur anhand von Beschreibungen einzelner Werke römischer Bildhauer nachzuerzählen.¹⁸ Als Erstes, 1806–1807, entstanden Thorvaldsens Entwürfe zu *Amor und Psyche* und zur Einzelfigur der *Psyche* (s. Abb. 60–62). Im Anschluss wurden verschiedene Szenen in Pietro Teneranis *Verlassener Psyche* sowie seiner *Ohnmächtigen Psyche* (s. Abb. 63), in Bienaimés *Psyche*, Käßmanns *Psyche mit der Dose der Pandora*, Emil Wolffs *Psyche mit Dolch* und auch in der von Gibson dargestellten *Psyche von Zephyrn getragen* durchgespielt. Nahezu jeder der in Rom ansässigen Bildhauer befasste sich mit mindestens einer Einzelszene aus dem Mythos.¹⁹ Dieser Erfolg setzte sich noch bis ins spätere 19. Jahrhundert fort, wie die erst 1857 in Rom, im Atelier von Emil Wolff, entstandene Gruppe des

¹⁶ Grandesso 2012.

¹⁷ Bei dem Werk ist bis heute der narrative Kontext fraglich geblieben, findet sich gerade die von Canova dargestellte Szene nicht in der Fabel.

¹⁸ Dandolo 1838, S. 10–11.

¹⁹ Grandesso 2010, S. 52.



Abb. 60: Bertel Thorvaldsen: Psyche (1806), Marmor, 132 cm, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen. © Thorvaldsen Museum.

Berliners Reinhold Begas (s. Abb. 64) und auch Gibsons *Psyche und Zerberus* belegen (s. Abb. 65–67).²⁰

Gibson brachte für seine Darstellung der Szene als vollplastische Figurengruppe seine Liverpooler Entwürfe mit einem Bozzetto Canovas zusammen, in welchem der Venezianer drei Figuren derart anordnete, dass sich eine mittlere Figur über zwei seitlich aufgestellte, einander zugewandte Figuren mittig erhebt. Bereits Jørgen Birkedal Hartmann verwies in seinem Aufsatz von 1955 auf die starke formale Abhängigkeit von Gibsons *Psyche von Zephyrn getragen* vom Bozzetto Canovas,²¹ der von Bassi als eine von zwei *Hochzeitsallegorien* identifiziert wurde²² und wohl um 1817 in Canovas Werkstatt entstanden war.²³

20 Kat. Ausst. Deutsches Historisches Museum 2010, S. 183, WV 12.

21 Hartmann 1955, S. 205–235.

22 Bassi 1957, S. 233, Nr. 59, 60.

23 Praz/Pavanello 1976, S. 128–129, Kat. Nr. 299, 300.



Abb. 61 (r.o.): Bertel Thorvaldsen: Psyche (1806), Gips, 131,7 cm, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen. © Thorvaldsen Museum.



Abb. 62 (l.o.): Bertel Thorvaldsen: Amor und Psyche (1807), Gips, 134,5 cm, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen. © Thorvaldsen Museum

Abb. 63: Pietro Tenerani: Ohnmächtige Psyche (1823–1828), Marmor, 131 cm, Eremitage, St. Petersburg. © Eremitage, St. Petersburg.

Abb. 64 (r.): Reinhold Begas: Amor und Psyche (1857), Marmor, 97 × 124 × 78 cm, Nationalgalerie, Berlin. © bpk/Nationalgalerie, SMB/Andres Kilger.

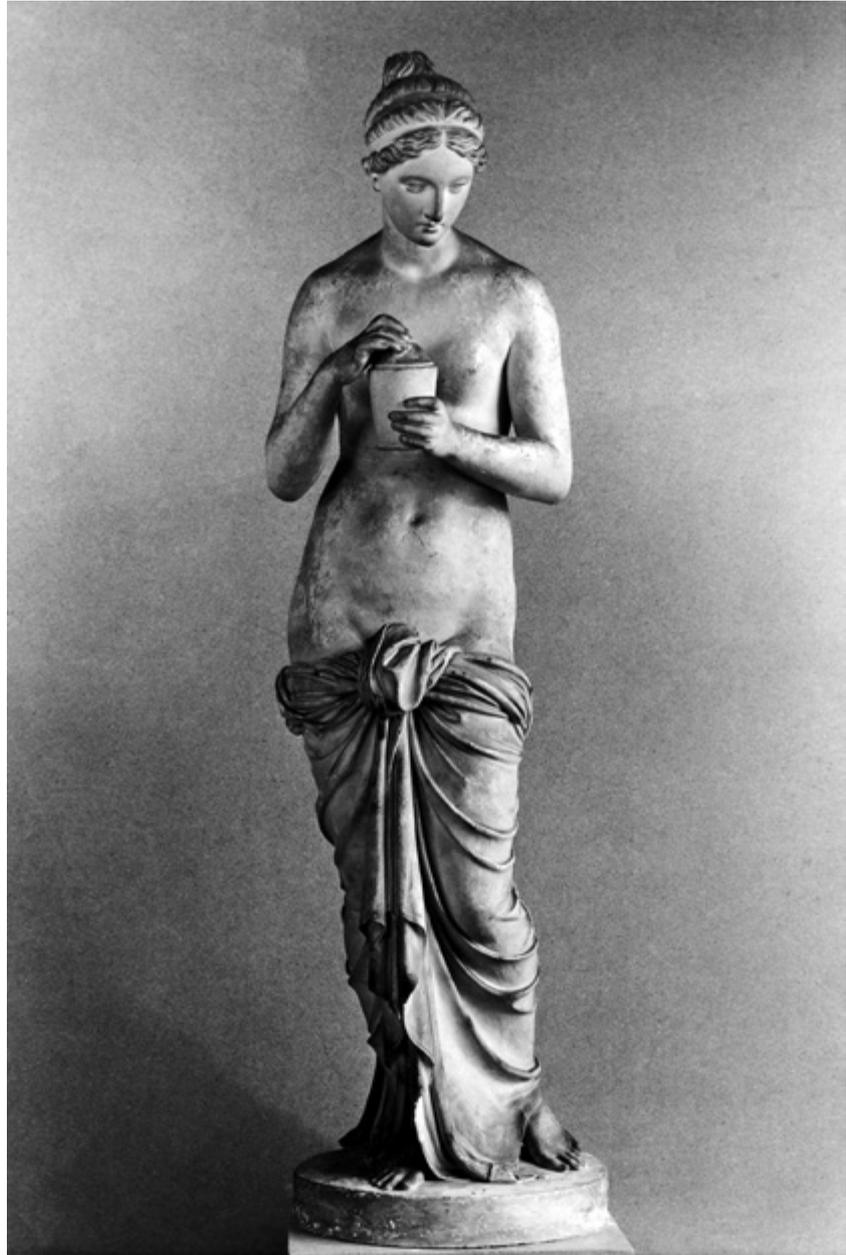




Abb. 65–67: John Gibson: Psyche und Zerberus (1850er), Gips bemalt, 157 × 49 cm, Royal Academy of Arts, London (Deposit).
© Anna Frasca-Rath.

Gibson zeigte die Psyche als sehr junges Mädchen, thronend auf den Schultern der beiden als geflügelte junge Männer dargestellten Winde in einer pyramidalen Komposition. Wie in Canovas Entwurf findet sich auch hier die kreisförmige Verbindung der drei Figuren durch die Arme. Ein offensichtlicher Unterschied zu Canovas sehr statischer Komposition, die sich aus dem Monumentcharakter des Entwurfes herleitet, liegt dagegen im dezidierten Vorwärtsdrängen der Gruppe Gibsons, welches sich erst in der Seitenansicht offenbart: Hier wird die starke Dynamik der Komposition in den vorwärts strebenden Bewegungen der Figuren sichtbar. Im Motiv des Nach-vorn-Drängens erinnert die Pose der Zephyre an die der *Hebe* von Canova, von der 1817 eine vierte Version entstand (s. Abb. 68). Die stark überstreckten Fußsohlen, die ausladende Schrittstellung und minimale Berührung des Fußballens mit der Plinthe, wodurch ein Schweben der Figur impliziert ist, ist beiden Werken



gemein. Auch die Idee, eine atmosphärische Darstellung in den Marmor zu übertragen, im Falle der *Hebe* die Wolken, übernahm Gibson in der Personifikation der Winde.²⁴

Einen überraschenden Gegensatz zu den dynamisch vorwärts drängenden Zephyren stellt jedoch die Figur der Psyche dar. Nahezu herausgelöst aus dem Geschehen, zeigt sie sich im Zustand der Ruhe, über ihr Schicksal sinnend. Nur in der Rückansicht wird in der Draperie eine leichte Bewegung sichtbar, die in der Vorderansicht vollkommen zum Stillstand gebracht wird. Auch stilistisch scheint sie einen Gegensatz zu den tänzerischen Winden darzustellen. Wo aber lagen die Ursachen für diese unterschiedliche Darstellungsart?

Wie bereits erwähnt, entstand das Modell für Gibsons *Psyche von Zephyrn getragen* bereits 1821, jedoch zog sich die Ausführung der dreifigurigen Gruppe in Marmor bis 1827 hin. Während der Entwurf gänzlich in Gibsons Ausbildungszeit bei Canova fiel, entstand die Marmorversion nach dem Tod des Venezianers, in der Zeit von Gibsons verstärkter Auseinandersetzung mit Thorvaldsen und seinem Umfeld. In der Werkstatt des Dänen war einer der wichtigsten Mitarbeiter in diesen Jahren der Carrarese Pietro Tenerani.

²⁴ Fernow hatte dies an Canovas *Hebe* explizit kritisiert und darauf hingewiesen, dass sphärische Zustände nicht in der Skulptur dargestellt werden sollten und könnten, was möglicherweise auch mitverantwortlich dafür war, dass die Wolken sich nur in der ersten und zweiten Version der *Hebe* finden und in den späteren Versionen weggelassen wurden. Fernow 2006, S. 133.



Abb. 68: Antonio Canova: Hebe (1796),
Marmor, 188cm, Eremitage, St.Petersburg.
Kat. Ausst. Palazzo Ruspoli 1991.

Der 1789 geborene Künstler war seit dem 11. April 1814²⁵ in Rom ansässig und setzte Thorvaldsens Entwürfe in großformatige Marmorskulpturen um. Gibson bezeichnet Tenerani in seinen Memoiren mehrfach als den größten Bildhauer Europas, obwohl er kaum klassische, sondern vor allem religiöse

²⁵ Raggi 1880, S. 66.

Themen und Porträtskulptur ausgeführt habe.²⁶ Darüber hinaus offenbaren mehrere Briefe ein freundschaftliches Verhältnis zu Tenerani und Gibson empfahl nicht nur dessen Werke an potentielle Käufer, sondern übermittelte auch Grüße und referierte über dessen persönliches Befinden.²⁷

Der Kontakt zu Tenerani äußerte sich in den Details: Wie bei dessen *Verlassener Psyche* weist auch Gibsons Figur eine schematische Vereinfachung auf, sichtbar in der Abstraktion der Ausarbeitung der Haare, welche glatt am Kopf anliegen und mit geometrischer Strenge frisiert sind. Der Unterschied zu Canovas *Stehender Psyche*, bei der die Haare sich in kleinen Löckchen aus den Haarbändern lösen, ist evident. Tenerani folgt in seiner *Verlassenen Psyche* dem Vorbild Thorvaldsens – in der abstrakten Wiedergabe des Körpers, der strengen von Haarbändern gehaltenen Frisur, aus welcher sich keine Strähne löst, und auch in den stark idealisierten Gesichtszügen.²⁸ Neben Thorvaldsen sind für die Pose der *Psyche* Teneranis weitere Vorbilder wie die *Adelheid von Humboldt als Psyche* von Christian Daniel Rauch und die weiblichen Genrefiguren von Ridolfo Schadow anzuführen – welche alle drei in der Via delle Quattro Fontane, direkt neben Thorvaldsens Atelier, im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts entstanden. Auch Gibson pflegte Kontakte zu den Deutsch-Römern.

Neben den stilistischen Unterschieden und Ähnlichkeiten waren die Werke Teneranis und Gibsons auch im Konzept verwandt: Beide Figuren zeigen Szenen aus der apuleischen Fabel und scheinen über ihr Schicksal nachzusinnen. Teneranis *Verlassene Psyche* ist aufgrund ihrer Neugierde von Amor verlassen worden, Gibsons *Psyche* wird von den Zephyren einer ungewissen Zukunft entgegengetragen. Canovas *Stehende Psyche* hingegen nimmt nicht auf die Fabel Bezug, sondern sinnt über sich selbst, in der Personifikation des Schmetterlings, nach und symbolisiert damit die Idee der Selbsterkenntnis der Seele. Gibson und Tenerani verweisen stärker auf die moralische Aussage des Dargestellten: „[L]’anima umana sempre bella, ma sempre travagliata da una qualche afflizione“, wie Raggi diesen Wert in seiner Beschreibung des Werkes ausdrückte.²⁹

Der stilistische Unterschied zwischen der *Psyche* und den Zephyren in Gibsons Werk fiel bereits seinen Zeitgenossen auf. Aus Anna Jamesons *Diary of an Ennuyee* aus dem Jahre 1826 wird deutlich, dass man in Gibsons Atelier deziert über die Figur der *Psyche* diskutierte.³⁰ Jedoch liefern Jamesons Ausführungen weder Anhaltspunkte hinsichtlich der Ursachen noch bezüglich der genauen stilistischen Unterschiede.

George Beaumont und die Rezeption in Großbritannien

Im Jahre 1821 war es erneut Canova, der Gibson einen Auftraggeber für sein Modell der *Psyche* vermittelte. Dieses Mal schickte er George Beaumont in dessen Werkstatt. Der Sammler berichtet in einem Brief an Thomas Lawrence darüber und beschreibt ausführlich seine Begeisterung für den jungen Landsmann:

²⁶ Matthews 1911, S. 147.

²⁷ Vgl. RAA, GI/1/7, 1/120, 1/250, NLW, Gibson Papers, 2. Januar 1846.

²⁸ Auf diese Ähnlichkeiten verwies bereits Grandesso. Vgl. Grandesso 2003, S. 33.

²⁹ Grandesso 2003, S. 38.

³⁰ Jameson 1826, S. 278–279.

[N]ow, if Gibson had been a man of common abilities, there would not have been too much in it, but he is as I dare say you know an artist of the highest promise. He has lately finished a model of the Zephyrs raising Psyche to heaven which I nearly think one of the most beautiful groups I have seen, the airy spirit with which the Zephyrs are bounding from the earth is amiably expressed, and the innocent timidity of Psyche who is placed between them on their shoulder is inimitable. [...] Another beauty in this lovely group is the extreme youthfulness he has given to Psyche, she does not seem older than 12 or 14 at her utmost and as far as my judgement goes her form is admirable. [...] Perhaps I am saying more than I ought, but the memory of this young countryman of ours gives me so much pleasure I could no restrain it is a pleasure to add, that I hear his private character equals his taste and skill.³¹

Beaumont bestellte eine Marmorversion der *Psyche* für £700 und verfolgte den Fortschritt der Arbeiten sehr genau, wie sich anhand seiner Briefe aus Bern (1. Juli 1822), Paris (28. August 1822), Ashby (24. August 1823) und London (10. Mai 1824) nachzeichnen lässt.³²

Die Unterstützung von Beaumont war für Gibsons Erfolg in seiner Heimat, nach dem Auftrag durch den Duke of Devonshire, der entscheidende nächste Schritt. Beaumont war durch seine Kunstsammlung, aber auch durch seine Mitgliedschaft im Committee of Taste für die skulpturale Ausgestaltung von St Paul's Cathedral zu einem der wichtigsten Connaisseurs des frühen 19. Jahrhunderts avanciert. Im Gegensatz zu Chantrey sah er die einzige Möglichkeit für die Verbesserung der Künste im Studium der Künstler in Rom – der Stadt, die er als „University of Arts“ bezeichnete.³³ Auch seine Frau, Margaret Beaumont, bezeugt in einem Brief die hohe Wertschätzung von Gibsons römischer Ausbildung. So schrieb sie, ihr läge viel daran, seinen Ruhm, der im Moment nur von den Grandtourists nach England transportiert würde, nun auch bald durch seine Werke bestätigt zu sehen, auf deren Ankunft man voller Neugier warte.³⁴

Zwar erlebte Beaumont, der zu Beginn des Jahres 1827 verstarb, das Eintreffen der Gruppe in England nicht mehr,³⁵ doch verschafften seine Begeisterung für das Werk und seine Unterstützung von Anfang an eine breite Öffentlichkeit in Großbritannien für Gibsons *Psyche von Zephyrn getragen*. Zahlreiche Zeitschriften wie die *Literary Gazette*, das *Athenaeum*, das *New Monthly Magazine*, die *Manchester Iris* und der *Yorkshire Observer* berichteten über den jungen Künstler in Rom und seine *Psyche*, wobei stets die Ausbildung bei Canova und die Auftraggeberschaft von Beaumont als zentrale Informationen erwähnt wurden.³⁶

Und auch in der römischen Presse wurde die Skulpturengruppe bekannt gemacht: Im Jahre 1822 veröffentlicht das *Giornale Arcadico di scienze, lettere e arti* einen Artikel von Giuseppe Tambroni über *Gipson – Inglese di Liverpool*. Darin wurde die Figurengruppe der *Psyche* über mehrere Seiten hinweg gelobt:

31 RAA/LAW/4/20, George Beaumont an Thomas Lawrence, 14. Mai 1822.

32 Die Briefe sind bei Thomas Matthews publiziert. Vgl. Matthews 1911, S. 56–57.

33 Matthews 1911, S. 55.

34 RAA/GI/1/13, Margaret Beaumont an John Gibson, 12. April 1826.

35 Es ist unklar, wo sie nach ihrer Ankunft aufgestellt wurde, vermutlich wurde sie bei der Versteigerung von Beaumonts Sammlung verkauft und ist heute verschwunden. Owen 1988, S. 230.

36 *The Manchester Iris*, 2, 1823, S. 338. *The London Literary Gazette and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, ecc.*, 1823, S. 649. N. N. 1823/24, S. 327. N. N. 1824, S. 125–127., N. N. 1822, S. 50.

[...] tre figure, grandi quanto il vivo, ripiene tutte di antico sapore, di squisite e scelte forme, di severo e castigato disegno.³⁷

Am Ende des Artikels wurde nicht nur konstatiert, dass Gibson sich nun zweifelsohne zu den „valenti scultori“ zählen dürfe, sondern dass er darüber hinaus seiner Heimat zu großem Ruhm gereiche, die, wie alle anderen „nazioni incivilite“, ihre jungen Künstler nach Rom schicke, um sie dort ausbilden zu lassen. Im *Il Tiberino* widmete Tullio Dandolo der *Psyche von Zephyrn getragen* eine kurze Beschreibung und zudem berichtete Salvator Betti in der *Ape Italiana delle Belle Arti* über sie.³⁸

In seinen Memoiren beklagt Gibson im Nachhinein, dass das Werk nach seiner Ankunft in London, wo es im Jahre 1827 bei der jährlichen Ausstellung der Royal Academy gezeigt wurde, eine sehr widersprüchliche Aufnahme erfahren habe:

Judging from the tone of the press respecting my first work, which I had sent from Rome, it was evident that my group caused alarm on the camp of my competitors.³⁹

Seine Aussage bezieht sich vor allem darauf, dass seine Skulpturengruppe, im Vergleich mit der Porträtstatue „of some gentleman“ von Chantrey, sehr wenig wahrgenommen worden sei und eine Zeitung sogar darauf verwiesen habe, dass das Einzige, was man an seiner Skulptur hervorheben könne, die Behandlung der Oberfläche sei.⁴⁰ Damit zieht er eine Parallele zu dem Schicksal, das bereits 1817 die *Hebe* und die *Terpsichore* von Canova ereilte, die neben Chantreys *Denkmal für Ellen Jane und Mary Anne Robinson* kaum Aufmerksamkeit erfahren hatten, wie weiter vorne ausführlich erläutert.⁴¹

Bestätigt wird die Aussage durch einen Brief von Watson Taylor, datiert auf Dezember 1828, laut welchem man Gibson in London als „absentee in Rome“, als „alien competitor“ ansehe. Und weiter:

[A]nd the John Bull⁴² feeling in favour of native talent last year certainly was stirred up to pronounce upon your group of Psyche and Zephyrs as inferior to works which were notoriuously not equal to yours.⁴³

37 Tambroni 1822, S. 389–390.

38 Zunächst beschreibt er die historische Entwicklung des Mythos von Apuleius, bevor er auf die Ungewöhnlichkeit von Gibsons Darstellung hinweist: „Psyche non ha qui le ali di farfalla, come vorrebbe l'origine del suo nome, che altro già non vuol dire che anima e farfalla. Ma di ciò abbiamo pure altri esempi. Ali di farfalla hanno bensì i due Zefiri, forse non per altra autorità, io credo, che del Dizionario storico mitologico compilato in Milano dai signori Giovanni Pozzoli“ (von welchem Gibson tatsächlich eine Ausgabe in seiner Bibliothek besaß!). Allerdings macht Betti darauf aufmerksam, dass er diese Anmerkungen nur aus archäologischem Interesse mache und nicht, um Gibson zu kritisieren: „Queste considerazioni si stimino però qui fatte per solo amore delle dottrine archeologiche: non per veruna volontà di censurare l'illustre professore Gibson, il quale fu tratto in inganno o dal detto dizionario o dal dipinto del signor Prudhon: non essendo inoltre cosa né da me, né dall' Ape Italiana, secondo l'istituto del giornale, il dar lode o biasimo ad alcuna moderna opera d'arte. Il gruppo è in Inghilterra, scolpito dall'artefice pel fu cavaliere Giorgio Beaumont.“ Betti 1836, S. 23–25.

39 Matthews 1911, S. 68.

40 Matthews 1911, S. 68–69.

41 Yarrington 2001, S. 183.

42 John Bull galt im 19. Jahrhundert als Personifikation des British Empire.

43 Matthews 1911, S. 69.

Entgegen der britischen Kritik führte Gibson zwei weitere Versionen der Gruppe aus: Um 1840 bestellte Alessandro Torlonia eine Version für seinen heute zerstörten Palast an der Piazza Venezia. Bei dieser zweiten Version, die er innerhalb von drei Jahren fertigstellte, bemalte und vergoldete Gibson die Flügel der Zephyre.⁴⁴ Nur zwei Jahre später, 1842, bestellte Großfürst Alexander von Russland eine dritte Version der *Psyche von Zephyrn getragen*.⁴⁵

Auch wurde die Figurengruppe später mehrfach reproduziert: als Statuette von Gibsons Bruder Benjamin, als Bronze-Statuette, als Kamee und als Gipsabdruck in Pietro Paolettis Daktyliothek. In der Skulptur fand die komplexe Gruppe keine Nachfolge.⁴⁶ Die mangelnde Rezeption lag möglicherweise an der fehlenden Leichtigkeit.⁴⁷ Einzig ein Maler griff die Komposition auf: Das Gemälde der *Jungen Männer, die einem Mädchen über einen Bach helfen* von Herman Theodor Schultz⁴⁸ weist deutliche Parallelen mit Gibsons Werk auf. Er zitierte Gibsons *Psyche von Zephyrn getragen* nicht nur in der Anordnung der Figuren, sondern auch hinsichtlich der Details wie der Haltung der Hände, der Richtung der Blicke bis hin zur exakten Übernahme der Schrittstellung der Füße. Stilistisch orientierte sich Schultz' Werk an der Formensprache der Nazarener.

44 Matthews 1911, S. 88. Der Bankier war der wichtigste römische Mäzen für Skulptur im ausgehenden 19. Jahrhundert und besaß mit Werken Canovas, Thorvaldsens und Teneranis die größte Skulpturensammlung der Stadt. Die *Psyche* fand wohl 1843 ihre Aufstellung bei den Torlonia und wurde im Treppenhaus ausgestellt. Laut Gibson war Torlonia der einzige Römer, der überhaupt Kunstwerke in Auftrag gab, was wohl an seinem großen Vermögen, welches er durch seine Bankgeschäfte erwirtschaftet hatte, ermöglicht wurde, und auch Gibson wickelte, wie seine zahlreichen Dokumente belegen, seine Finanzgeschäfte primär über die Bank der Torlonia ab. Vgl. Rechnung im Archiv der RAA.

45 Matthews 1911, S. 110.

46 Einzig die Darstellung der Zephyre als Jünglinge mit Schmetterlingsflügeln übernahmen Richard James Wyatt in seiner *Flora und Zephyr* von 1834 und Luigi Bienaimé in seinem *Zephyr* von vor 1836.

47 Auch Anna Jameson stellte dies in ihrer Kritik der Gruppe fest: „The necessity which exists for supporting all the figures has rendered it impossible to give them the same aerial lightness, I have seen in paintings of the same subjects, yet they are all but aerial.“ Vgl. Jameson 1826, S. 278–279.

48 Hermann Schultz (1814–1849) war 1837/38 Schüler der Münchener Akademie. Von dort ging er nach Goslar, Breslau und Dresden. 1847 ging er in die USA, wo er am 20.7.1847 verstarb. Vgl. Thieme/Becker 1907–1950, Bd. 30, S. 334, Sp. 1.

Zwischenfazit

Die drei betrachteten Werke, vor allem aber die sehr gute Quellenlage, machen deutlich, dass Canova im Falle Gibsons als wichtiger Mentor fungierte. Er half Gibson, indem er ihn bei der Werkstattgründung unterstützte, was eine typische Vorgehensweise für Canova war, wie sein Biograph Leopoldo Cicognara bestätigt.¹ Auch verschaffte er ihm schon kurz nach seiner Ankunft mit dem Duke of Devonshire und George Beaumont in Rom zwei wichtige Auftraggeber.² Daneben fungierte er, wie eingangs erwähnt, als Anlaufstelle für den jungen Briten und stellte ihn den Mitgliedern der British Community wie der Duchess of Devonshire vor. Zudem unterstützte er ihn bei der Realisierung der Werke: zunächst bei der Auswahl geeigneter Kompositionen aus einer Anzahl verschiedenster Entwürfe, wie beim *Schlafenden Hirtenjungen*, dann bei der technischen und kompositorischen Umsetzung, wie bei der *Psyche von Zephyrn getragen*, und schließlich, wie Gibson im Zusammenhang mit *Mars und Amor* schilderte, sogar bei der Kalkulation der Kosten.³ Und Gibson war in dieser Hinsicht kein Einzelfall. Auch österreichische und bayerische Künstler wie Leopold Kiesling, Johann Nepomuk Schaller und Konrad Eberhard wurden von Canova protegiert.⁴

Viel wichtiger war jedoch, dass Canova die jungen Künstler motivierte, sich auftragslos mit mythologischen Themen zu befassen. Durch die Einführung des großformatigen Gipsmodells war es den Künstlern möglich, sich mit bestimmten Themen auch ohne Auftrag auseinanderzusetzen, an der Lösung bestimmter Kompositionen zu arbeiten und die Ergebnisse zu konservieren oder auszustellen. Auch wenn gerade die jüngeren Künstler noch immer mit Porträtbüsten und Kopien ihr erstes Geld verdienen mussten, erhielten sie dennoch die Möglichkeit, Kompositionen für Idealskulptur zu entwickeln und gegebenenfalls mit Hilfe von Canova Abnehmer für diese zu finden. Durch alle diese Schritte wurde ein dynamisches Klima geschaffen, in welchem sich Künstler, Gelehrte und Kritiker über künstlerische Lösungen austauschten, was eine Aufwertung der künstlerischen Idee und der eigenständigen Konzeption nach sich zog. Die Unterstützung durch Canova wiederum fungierte als eine Art Gütesiegel für die jungen Künstler.

Durch die Betrachtung des *Schlafenden Hirtenjungen* und des *Mars und Amor* wurde deutlich, wie eng die Zusammenarbeit der einzelnen Künstler im Umkreis von Canova war und wie offen Ideen thematischer und kompositorischer Natur innerhalb dieser Gruppe ausgetauscht wurden. Dieser freie Austausch von Ideen kreierte in der Konsequenz ein dynamisches Umfeld, welches die Perfektionierung der Ideen und die gemeinsame Annäherung an das Ideal über die Konkurrenz um Aufträge stellte.

Gleichzeitig zeigt die Kritik der *Psyche von Zephyrn getragen* in Großbritannien, dass es gerade die Protektion durch Canova und durch dessen Freunde

1 Cicognara 1823, S. 19.

2 Die Briefe im Archiv der Royal Academy belegen, dass Canova George Beaumont und den Duke of Devonshire zu Gibson schickte und dass er darüber hinaus auch der Duchess of Devonshire und Thomas Lawrence einen Besuch im Atelier des jungen Bildhauers empfahl.

3 Matthews 1911, S. 53.

4 Vgl. Frasca-Rath 2015, S. 34-35.

und Unterstützer war, die Gibson nach dem Tod des Venezianers dort heftigen Gegenwind entgegen strömen ließ. Man stuft ihn von Beginn an als „Schüler“ von Canova, als ausländischen Bildhauer, als Expatriate ein. Zwar brachte ihm genau dies bei Teilen der Auftraggeberschaft und des Publikums, wie dem Duke of Devonshire, George Beaumont und auch Thomas Lawrence, den entscheidenden Erfolg. Jedoch sah sich Gibson eben auch mit einer Ablehnung seiner Skulptur aus Gründen seiner Emigration nach Rom konfrontiert. Diese konträre Wahrnehmung seiner Werke wird im Folgenden noch genauer untersucht werden, doch bleibt an dieser Stelle festzuhalten, dass Gibson, der schon vor seiner Abreise nach Rom in Großbritannien als Bildhauer tätig gewesen war, erst mit der Emigration und vor allem mit der dezidierten Unterstützung Canovas der Durchbruch in seiner Heimat Großbritannien gelang.

Canova spielte darüber hinaus durch seinen Einsatz für die Gründung der British Academy of Arts in Rom eine wichtige Rolle für die nachfolgenden Künstlergenerationen, die aus Großbritannien nach Rom kamen, um dort zu studieren.

Canova und die British Academy of Arts in Rome

Schon im 17. Jahrhundert hatte sich mit der Gründung der französischen Académie Royale im Jahre 1648 und der Großherzoglichen Florentiner Akademie im Jahre 1673 die Tradition durchgesetzt, Stipendiaten zu Studienzwecken an den Tiber zu schicken. Ziel war es, den jungen Künstlern die Möglichkeit zu bieten, durch einen mehrjährigen Aufenthalt die dortigen Kunstwerke zu studieren und sich für eine gewisse Zeit fortzubilden. Nach ihrer Rückkehr sollten die erworbenen Kenntnisse eingesetzt werden, um der dortigen Kunst zu internationalem Ruhm zu verhelfen. Auch die 1768 gegründete Londoner Royal Academy vergab ab 1771, auf Initiative von Joshua Reynolds hin, die *Gold Medal Travelling Scholarship*. Drei Goldmedaillen (Historienmalerei, Bildhauerei und architektonische Entwurfszeichnungen) wurden jährlich vergeben und waren verbunden mit Reisestipendien nach Rom. Es gab jedoch in Rom keine britische Institution, die sich vor Ort der jungen Künstler annahm.¹ Stattdessen waren sie selbst für ihre Ausbildung und ihre Unterkunft verantwortlich, erhielten aber ein Stipendium von zunächst £60, ab 1790 sogar £100 pro Jahr.²

Schon bald erwuchs die Idee, über die finanziellen Hilfen hinaus die Studienaufenthalte der jungen Künstler durch die Gründung einer britischen Akademie vor Ort zu erleichtern. Bereits vor Gründung der Royal Academy in London hatte sich Mitte des 18. Jahrhunderts in Rom ein erster Zusammenschluss von Künstlern mit dem Namen „Academy for British Artists“ unter der Leitung des Historienmalers John Parker formiert.³ Allerdings bestand dieser nur für etwa fünf Jahre und hinterließ, abgesehen von den ambitionierten Idealentwürfen für eine Akademie in Rom von Matthew Brettingham dem Jüngeren, kaum nennenswerte Zeugnisse. Mit dem Einmarsch Napoleons brachen auch die späteren Überlegungen jäh ab.

Als in den Jahren nach 1815, dem Ende der Napoleonischen Kriege, die Zahl junger Briten in Rom anstieg, kam die Idee einer Akademiegründung erneut auf. Die schlechten Studienbedingungen, der erschwerte Zugang zu Modellen und die überfüllten Akademien waren hierfür ausschlaggebend.⁴ Zu den Künstlern, die sich um eine Neugründung bemühten, zählten Charles Eastlake, Joseph Severn⁵, William Etty, Seymour Kirkup, Joseph Gott, Joseph Woods und Richard James Wyatt.⁶ Alle diese Künstler kamen mit Empfehlungsschreiben älterer Künstler, etwa von Füßli, Flaxman und Nollekens, in Canovas Werkstatt, der auch weiterhin als Anlaufstelle für die Briten fungierte.⁷ Dieser hatte schon während seiner Englandreise im Jahre 1815 bei

1 Hooock 2003, S. 111, Windholz 2008, S. 211.

2 Hooock 2003, S. 111.

3 Windholz 2008, S. 195–205.

4 Woods 1828, Bd. 2, S. 147–149, Windholz 2008, S. 214.

5 Joseph Severn war der Einzige unter ihnen, der mit einem Stipendium der Royal Academy nach Rom kam. Sharp 1892, S. 54.

6 Mehrere Studien haben sich mit der Umsetzung dieser Idee und der Gründung der British Academy of Arts in Rom befasst. Vgl. v.a. Windholz 2008, S. 214–225, aber auch Munro 1955, Wells 1974, Wells 1978, Brown 2009a, Hooock 2009a, Brown 2009.

7 Vgl. BCBC, I. 78. 1520 [P. C.]: William Richard Hamilton an Antonio Canova, 5. März 1817. 1521 [P. C.]: William Richard Hamilton an Canova, 8. Juli 1817. 4. LXXIX. 4. 1117: Count Brownlow an Antonio Canova, 13. Juli 1817. I. 78. 1522 [P. C.]: Benjamin West an Antonio Canova, 23. Juli 1817. I. 78. 1522 [P. C.]: William Richard Hamilton an Antonio Canova, 31. Juli

einem für ihn ausgerichteten Dinner mit den Mitgliedern der Royal Academy über die Vorteile einer britischen Institution in Rom gesprochen.⁸ Nach seiner Rückkehr nach Rom hatte er zudem eine Liste aller dort ansässigen Kunstakademien und -professoren an Prince Hoare, der einen offiziellen Bericht über diese anfertigte, gesandt.⁹

Anfang der 1820er Jahre begann schließlich die Realisierung dieser Akademie, welche den Aufenthalt der Künstler erleichtern und eine Infrastruktur vor Ort schaffen sollte.¹⁰ Angetrieben wurde sie durch eine Initialspende von Richard William Hamilton und die bereits weiter oben aufgelisteten in Rom ansässigen Künstler. Im Folgenden wird ihre Geschichte skizziert und im Anschluss besonders die Rolle Canovas und Gibsons bei der Akademiegründung herausgearbeitet.¹¹

Als die British Academy im Dezember 1821 in Rom gegründet wurde,¹² wurden als Mitglieder Charles Eastlake, Seymour Kirkup, John Lane, Richard Evans, Joseph Severn, John Gibson und Richard Westmacott Jr. verzeichnet (s. Abb. 69–74).¹³ Gemäß der Auflagen, welche an die Spende von Hamilton geknüpft waren, sollte die Institution als dauerhafte und kostenlose Akademie für britische Künstler etabliert werden.¹⁴ Es sollten Räumlichkeiten für die Künstler zum Studium zur Verfügung gestellt und Modelle für das Akt-

1817. IV. 426. 3348: Heinrich Füßli an Antonio Canova, 28. August 1817. I. 78. 1523 [P. C.]: William Richard Hamilton an Antonio Canova, 30. August 1817. III. 264. 2625: Francis Chantrey an Antonio Canova, 14. September 1817, zit. nach Honour/Mariuz 2004, Bd. 2, S. 721, 896, 909, 938, 988, 1030.

8 Farington 1923, Bd. 8, S. 112–113.

9 RAA/SEC/2/59/13.

10 Houghton Library: bMS Eng 1434 (526), folder 1.

11 Die Gründung der British Academy war bereits mehrfach Gegenstand von Studien, wobei Angela Windholz 2008 eine detaillierte Geschichte der Britischen Akademie vorgelegt hat. Trotzdem sind noch immer viele Fragen offen, da das Archiv der Akademie bis heute verschwunden ist. Das Archiv wurde, nachdem die Akademie 1936 unter dem zunehmenden Druck des faschistischen Regimes geschlossen wurde, erst in das britische Konsulat in Rom, später in die britische Botschaft gebracht, wo es in den 1940er Jahren verschwand. Seitdem haben sich zahlreiche Wissenschaftler um die Auffindung bemüht, allerdings vergeblich. Munro 1955, Wells 1974, Wells 1978, Brown 2009a, Hooock 2003, Windholz 2008, Brown 2009. Die einzigen bisher bekannten Dokumente hinsichtlich der British Academy of Arts in Rom finden sich in der Korrespondenz von Thomas Lawrence in der Royal Academy of Arts in London, in welcher er mit den Mitgliedern der Academy in Rom, allen voran mit Charles Eastlake und Joseph Severn, über die Anfänge der Academy spricht. Mit dem Tod von Lawrence endet diese. Als weitere zeitgenössische Quellen gelten die Informationen zur Academy in Zeitungen, allen voran in der *Literary Gazette*, die vor allem Anfang der 1820er Jahre als Sprachrohr für die britischen Expatriates in ihrem Heimatland fungiert. Vgl. Lawrence Papers in der Royal Academy of Arts Collection im Burlington House, London, Signatur LAW. Das einzige von der Academy selbst publizierte Schriftstück und somit die wichtigste Quelle ist der Bericht der British Academy of Arts in Rome aus dem Jahr 1874, der zum ersten Mal bei Kathleen Wells Erwähnung findet und der die Subscribers der Academy sowie die Mitglieder nennt und die Geschichte der Institution von 1823–1874 grob umreißt. *Report of the Committee of the British Academy of Arts in Rome*, 1874, seit 1972 mit den Severn Papers in der Houghton Library in Harvard, Signatur: bMS Eng 1434 (526), folder 1.

12 Woods 1828, Bd. 2, S. 147–149, Windholz 2008, S. 217. Die Gründung wurde in der *Literary Gazette* im März 1823 bestätigt. Vgl. *Literary Gazette*, 22. März 1823.

13 In der National Portrait Gallery befindet sich ein Skizzenbuch von John Partridge, in welchem er die genannten Künstler in einzelnen Porträts darstellte. NPG, Inventar Nr. 3944.

14 Houghton Library, bMS Eng 1434 (526), folder 1. Außerdem anonymes Schriftstück, gefunden in den Gibson Papers in Aberystwyth (von Wells Evans zugeschrieben).



Abb. 69–74: John Partridge: Richard Westmacott jr., Thomas Uwins, John Gibson, Joseph Severn, Charles Eastlake und Richard James Wyatt (1825), Bleistift auf Papier, ca. 23,8 × 18,4 cm, National Portrait Gallery, London. © National Portrait Gallery, London.

studium finanziert werden.¹⁵ Neben der Evening Academy zum Studium am lebenden Modell sollten eine Bibliothek und eine Sammlung von Gipsabgüssen angeschafft werden. Dafür wurde zunächst das Atelier von Joseph Severn im Vicolo Isodoro 18 genutzt.¹⁶ Hinsichtlich der Struktur der Akademie legte man fest, dass sie von einem Komitee geleitet werden solle, welches jährlich von den Mitgliedern gewählt wurde, um die Kontinuität der Geschäftsgänge zu garantieren.¹⁷ Die Ausgaben sollten sich nach dem Erlös der Zinssätze des in London bei Messrs. Coutts angelegten Vermögens richten und diesen keinesfalls übersteigen, um einen Grundstock an Kapital für die Zukunft zu sichern.¹⁸ Im Jahr 1823 veröffentlichte die Academy erstmals einen Spenden

15 RAA/LAW/3/340, Charles Eastlake an Thomas Lawrence, 16. Dezember 1821: „The English Artists here have instituted an academy by subscription where we have 3 or 4 fine models in rotation.“

16 Angeblich soll George IV. ein Palast von Pius VII. für die Gründung einer Akademie angeboten worden sein. Vgl. Woods 1828, S. 147–148.

17 Houghton Library, bMS Eng 1434 (526), folder 1, s. Fußnote 327.

18 RAA/LAW/4/164, Charles Eastlake an Thomas Lawrence, 12. Oktober 1823: „The artists are however of the opinion that the money which has been received in England may continue

aufrief und erhielt Gelder vom Duke of Devonshire, Watkin William Wynn, der Royal Academy, Thomas Lawrence sowie von George IV.¹⁹ Schon bald wurde klar, dass andere Räumlichkeiten notwendig waren und auch Platz für die Gipsabgüsse geschaffen werden musste, was den bisherigen Etat überstieg. Die römischen Künstler baten erneut um Unterstützung bei der Royal Academy in London.²⁰ Laut dem *Blackwood Magazine* wollte William Watkin Wynn einen Palazzo für die neue Akademie erwerben, was allerdings nicht umgesetzt wurde.²¹ Neben der künstlerischen Ausbildung erhofften sich die Künstler eine institutionelle Angliederung an London, da es ihnen aufgrund ihres ausländischen Wohnsitzes nicht möglich war, in die Royal Academy aufgenommen zu werden – ein Wunsch, der jedoch bald von den kritischen Stimmen in London abgelehnt wurde.²²

Es ist aus mehreren Gründen wahrscheinlich, dass Canova an der Gründung der Akademie direkt beteiligt war. Bereits 1816 berichtete das *Gentleman's Magazine*, dass der Bildhauer zu diesem Zwecke rund £5000 von der britischen Regierung erhalten habe.²³ Als die englischen Künstler im Dezember 1821 ihre Akademie gründeten, zeigte er „a kind interest in the proceedings of this private academy“. Wenige Tage später gingen die Mitglieder der Akademie, so ein Bericht eines *Lover of the Fine Arts*, 1822 in der *Literary Gazette* publiziert, geschlossen in Canovas Werkstatt, um ihm ihre Neujahrswünsche zu überbringen.²⁴ Canova hatte, wie gesagt, schon bei seiner Englandreise mit den Royal Academicians über eine mögliche britische Akademie gesprochen, wie Flaxman am 10. Februar 1817 beim Council der Royal Academy, bei welchem er über den Nutzen des Studiums in Rom sprach, deutlich machte.²⁵ Dies wird

there as a groundwork for future subscribers, but that the present sum in the hands of Messrs. Coutts should be brought into the 3 per cent.“

19 Die Liste mit den Subscribers wird bei den Messrs. Coutts in London ausgelegt. Vgl. *Literary Gazette*, 28. Mai 1823.

20 RAA/SEC/2/32/6, William Ewing an Henry Howard, 13. Februar 1826: „A meeting of the committee of the British Academy here having been held a few evenings ago to examine the accounts (?) it was found that the necessary expenses incurred still exceed the income, and it was agreed that another application should be made to the Royal Academy for a continuance of its liberal support.“ Auch ein Jahr später beantragten die Künstler aufgrund des Wachstums der Akademie erneut Spendengelder. RAA/SEC, William Ewing an Henry Howard, 1. Februar 1827.

21 *Blackwood Magazine*, 1. April 1823.

22 RAA/LAW/5/194, Thomas Lawrence an Charles Eastlake, 6. November 1827. In §1 der Satzung der Royal Academy ist der feste Wohnsitz in Großbritannien als *conditio sine qua non* für die Aufnahme als Royal Academician festgelegt. Erste und einzige Ausnahme war John Gibson.

23 Ein anonymes Autor des Blattes berichtet diesbezüglich: „It is said, that the British Government have placed 5000l. at the disposal of Canova, for the purpose of opening a School for Painting at Rome.“ *The Gentleman's Magazine*, 119, 1816, S. 364.

24 „The members of which [Academy] went in a body to his [Canova's] studio, on the first day of this year, to present to him their respects, and offer their congratulations.“ *The Literary Gazette*, London 1822/3, No. 308, Saturday, 14. 12. 1822, der Text wird in leicht veränderter Form erneut auf S. 728 der *Literary Gazette* abgedruckt. Auch lässt sich wohl folgende Notiz Gibsons, die er an Canova schickte, mit dessen Interesse für die Akademie in Zusammenhang bringen: „Io ho avuto il piacere di mostrare ai miei Patriotti studenti la lettera graziosa che il V. S. ha degnato di scrivere, tutti mostravano il più gran piacere e sensibilità della condiscendenza che ella ha fatto nel scrivere una lettera per quel piccolo segno di estimo ed ammirazione che noi abbiamo per il V. S.“ Das Zitat stammt aus den Recherchen Eric Forsters zu John Gibson. Ihm gilt mein besonderer Dank dafür, diese für die vorliegende Arbeit verwenden zu dürfen.

25 Farington 1923, Bd. 8, S. 112–123.

außerdem durch einen Brief von Canova im Archiv der Royal Academy belegt, in welchem er ausführlich über eben jenes Thema referierte.²⁶

Die Beteiligung Canovas gewinnt an Kontur, hält man sich den genauen Entstehungszeitpunkt vor Augen und berücksichtigt die beteiligten Protagonisten. Die Akademie wurde Ende des Jahres 1821 gegründet. Am 16. Dezember erwähnt der britische Maler Charles Eastlake in einem Brief an Thomas Lawrence zum ersten Mal die von den jungen britischen Künstlern gegründete British Academy.²⁷ Entscheidend hierfür war eine bis dahin fehlende britische Institution, so dass die Briten die überfüllten Klassen italienischer Institutionen oder der Villa Medici besuchen mussten.²⁸ In den Jahren zuvor waren auch die Pläne für eine österreichische Akademie im Sande verlaufen, für deren Gründung sich Canova über mehrere Jahre hinweg mit Nachdruck eingesetzt hatte.²⁹ Dies bezeugt ein im Archiv der Wiener Akademie der Bildenden Künste befindliches vierseitiges Memorandum, in welchem Canova bereits 1804 einige sehr konkrete Ideen zur Gründung einer österreichischen Akademie in Rom darlegt, auf welches von Wiener Seite, soweit ersichtlich, nicht reagiert wurde.³⁰ Bereits 1801 hatte er sich außerdem dazu bereiterklärt, sich für die Stipendiaten Leopold Kießling, Josef Abel und Pietro Nobile einzusetzen, und berichtete mehrfach über ihre Fortschritte.³¹ In einem Brief von 1803 bezeichnet ihn Nobile mit „Signor Cavaliere Canova ora direttore dei Pensionati di S. M.“.³² Während der napoleonischen Zeit war im Palazzo Venezia das Alumnat für Schüler der Akademien von Mailand, Venedig und Bologna untergebracht. Im Jahr 1814 ist in den Akten der Wiener Akademie erstmals von einer „Akademie im Palazzo Venezia“ die Rede, als der Gesandte Lebzeltern einen Bericht über den Zustand und Verbesserungsvorschläge für selbige an Metternich sandte.³³ Allerdings wurde das Alumnat trotz der Bemühungen

26 RAA/SEB/2/59/13, Das Dokument besagt, dass Canova genaue Informationen über in Rom befindliche Akademien an die Royal Academy of Arts nach London geschickt habe.

27 RAA/LAW/3/340, Charles Eastlake an Thomas Lawrence, 16. Dezember 1821.

28 S. NLW, Artikel über die British Academy in Rome, undatiert und anonym, Charlotte Eaton, *Rome in the 19th Century* (1822).

29 Zu den Österreichischen Künstlern in Rom vgl. Garms 1972, bes. S. 6. Zu den Rompensionären vgl. Wagner 1972a, Wagner 1972b, bes. S. 54.

30 AABK: Akten 1804, fol. 105–106. Canova schildert dort sehr genaue Pläne: Aus einem Fond sollten Akt- und Gewandstudien finanziert werden, die Verwaltung solle durch einen Gesandten, die Verteilung durch einen Direktor (offenbar Canova selbst) erfolgen. Man benötige hierfür 400 Louis jährlich, sofern man die Akademie im Palazzo Venezia einrichten könne. Das Stipendium solle in Silbermünzen ausgezahlt werden, der Aufenthalt solle um drei Jahre verlängert werden. Das Memorandum wurde von Walter Wagner in einer Zusammenfassung in seinem Aufsatz zu den Wiener Pensionären erwähnt. Wagner 1972a, S. 87.

31 Dass Canova das auch gewissenhaft tat, zeigt sich in mehreren Briefen und Berichten im Archiv der Akademie der Bildenden Künste in Wien; AABK: Akten 1802, fol. 246, 16. November 1802, Bericht von Doblhoff, Akten 1805, fol. 230d, Canova an Colloredo, Akten 1806, fol. 154: Canova an Doblhoff, 15. August 1806. Graf Colloredo war der Oberstkämmerer, Freiherr von Doblhoff war Präses der Wiener Akademie. Die Rolle von Canova für die österreichischen Stipendiaten wurde mehrfach von Jörg Garms und Walter Wagner betont. Vgl. hierzu jüngst Garms 2016, S. 389–404.

32 AABK: Akten 1803: Pietro Nobile an Doblhoff, 14. Oktober 1803.

33 Die Akademie war aus den historischen Umständen geboren. Die Akademien von Mailand, Venedig und Bologna hatten den Fürsten Metternich 1813/14 um Schutz für ihre Akademien gebeten. 1814 berichtete Lebzeltern, dass die Akademien im Palazzo Venezia aufgenommen wurden, um den Bau des Palazzo zu erhalten. Lebzeltern verwies daraufhin in seinem Schreiben auf die Vorteile der Akademie gegenüber dem derzeitigen Zustand einzelner Stipendiaten. Wagner 1972a, S. 99.

österreichischer Diplomaten in den Jahren nach der Napoleonischen Besatzung sukzessive aufgehoben.³⁴ Die Aufarbeitung von Canovas Rolle mit Blick auf die Geschichte der österreichischen Akademie im Palazzo Venezia bleibt ein Desiderat, doch belegt das Wiener Memorandum an dieser Stelle exemplarisch seine Involvierung in verschiedene Akademiereformen auf europäischer Ebene.³⁵

Auch die Liste der wichtigsten Geldgeber, die den Start der British Academy finanziell ermöglichten, weist in Richtung Canova. Wie bereits erwähnt, trat als erster Förderer Hamilton³⁶ in Erscheinung, überdies beteiligten sich nach einem Spendenaufruf im Jahre 1823 der 6th Duke of Devonshire, die Duchess of Devonshire, Thomas Lawrence, der Auftraggeber der *Grazien* in Woburn Abbey, der Duke of Bedford und George IV.³⁷ Der Tod von Canova, nur wenige Monate nach der Gründung der Akademie, verhinderte eine aktive Einflussnahme des Künstlers auf die Institution. Die Akademie musste mit dem Tod von Thomas Lawrence, 1830, und durch ständig wechselnde Mitglieder zahlreiche Rückschläge einstecken.³⁸ Gibson setzte sich in den nächsten fast fünf Jahrzehnten immer wieder für ihren Erhalt ein,³⁹ doch konnten auch seine zahlreichen Spendenaufrufe und seine zwei Jahrzehnte andauernde Direktion den Niedergang der Akademie nicht verhindern.⁴⁰

Canovas nachdrücklicher Einsatz für die Akademien und demnach für die jungen ausländischen Stipendiaten in Rom, seien es die Österreicher oder die Briten, war über mehrere Generationen zentral für ihre dortige Ausbildung.

34 Wagner 1972b, S. 55.

35 Zu Canovas Unternehmungen hinsichtlich der Akademiereformen vgl. Myssok 2017, S. 131.

36 William Richard Hamilton (1777–1859), britischer Antiquar und Diplomat, wird 1799 privater Sekretär von Elgin und ist bei Ausgrabungen des Parthenonfrieses dabei. 1822–1825 ist er Botschafter im Königreich beider Sizilien. Nicht zu verwechseln mit William Douglas Hamilton (1730–1809), 1764–1799 Diplomat am Neapolitanischen Hof und Antikensammler.

37 Die Liste mit den Subscribers wurde bei den Messrs. Coutts in London ausgelegt. Vgl. *Literary Gazette*, 28. Mai 1823.

38 Eastlake ging 1826, Kirkup 1824, Westmacott 1827, Lane wurde aus Rom verbannt, Severn zog sich als Konsul immer stärker in die Politik zurück und auch Campbell und Macdonald verließen die Stadt. Brown 2009, S. 63–72.

39 Nach einer Lücke in den Quellen für die Akademie ist für 1843 ein erneutes Zusammentreten des Komitees überliefert, um ihre Regeln zu ratifizieren und einen Spendenaufruf zu starten. Vor allem Gibson, der ihr als Direktor vorstand, sammelte erneut Gelder, etwa von Königin Viktoria, ein. Angetrieben wurde er durch die Enttäuschung über den Zustand der britischen Skulptur, den er bei seinen Englandreisen ab 1844 feststellte. „England never will have historic painters nor great sculptors until the government does as other governments do – send out young men with a pension to study in Italy and Rome for 5 years.“ 1846 erschien ein erneuter Artikel über die British Academy im *Roman Advertiser*, wobei nur Gibson, Wyatt, Williams und Theed als Mitglieder genannt wurden. Mitte der 1850er Jahre versuchte Gibson mit Hilfe des Earls of Stanhope eine Debatte in Großbritannien über die British Academy anzustoßen, und bat diesen, im Parlament darüber vorzutragen. Doch eine Angliederung an die Londoner Akademie blieb aus. „Few things surprised me more, than to see the forlorn condition of the English Academy [...] established by Mr. Gibson, Sir Charles Eastlake and others“, berichtete Christopher Weld 1865. Houghton Library. Am 18. November 1843 wurde ein erneuter Spendenaufruf im *Athenaeum* geschaltet, vgl. N. N. 1843. WAG: John Gibson an Rose Lawrence, 21. Juli 1845. Panazzi 1980, S. 124. NLW, Gibson Papers, Vol. 1, Gibson an Henry Sandbach, August 1845: Hier fordert Gibson Henry Sandbach direkt zu einer Spende auf. Weld 1865, S. 390.

40 Die Akademie bestand bis in die 1920er Jahre weiter, bevor sie unter den Faschisten endgültig geschlossen wurde. Munro 1955, S. 1–7. Bei der noch heute bestehenden British School at Rome handelt es sich um eine weitere Institution, die 1901 gegründet wurde, jedoch mit dem Ziel, archäologische und historische Forschung zu betreiben.

Wenngleich er nicht als Lehrer im traditionellen Wortsinne für die fungierte, so setzte er sich doch entscheidend dafür ein, dass die jungen Künstler sowohl die Möglichkeit zum Antiken- und Naturstudium erhielten, als auch Aufträge und somit künstlerische Unabhängigkeit erwarben. Dass sich mehrere internationale Künstler als seine Schüler bezeichneten, ist demnach nur verständlich. Und auch Gibsons fortwährende Bewunderung für Canova erklärt sich aus der großzügigen Unterstützung, die er durch den Venezianer erfuhr.

Wie wichtig Canova für die jungen Künstler in Rom war, wird in einem Brief deutlich, den Joseph Bonomi kurz nach dessen Tod an seine Zwillingsschwester schickte. Darin berichtete er Folgendes:

You cannot conceive the gloom the news of Canova's death has spread among these young men [die jungen Bildhauer in Rom] and artists in general. He was their great patron many of them living on pensions he had granted [...]. Gibson is quite melancholy – many of the young men we saw this morning were in tears. The artists have lost their best friend and patron.⁴¹

⁴¹ Cambridge University Library: Add9389/1/4/1–23, Joseph Bonomi an Mary Anne Goldie, Rom, 23. Oktober 1822. Mein Dank gilt Eric Forster, der mich auf die Quelle hingewiesen hat.

Transfer – Gibson zwischen Rom und London

Die zentrale Bedeutung des Austauschs zwischen Rom und London wird vor allem mit Blick auf die Idealskulptur deutlich, welche im 19. Jahrhundert als die höchste Gattung der Skulptur angesehen wurde.¹ Mit dem Ankauf der Elgin Marbles in den Jahren 1816/17 waren erhebliche Erwartungen an die britischen Bildhauer einhergegangen. Man erhoffte, dass der Import der Skulpturen des Parthenonfrieses sich in ähnlicher Weise auf die Kunst auswirken würde wie einst der Export griechischer Kunst nach Rom.² Doch erst unter Königin Viktoria kam es zu einem Durchbruch der Bildhauerei jenseits von Porträt-, Denkmals- und Architekturskulptur. In den Untersuchungen zur viktorianischen Kunst wird dies mit der schwierigen Marktsituation begründet.³ Porträt- und Grabmalskulptur wurde in Großbritannien in großer Zahl gekauft, Idealskulptur nur in sehr viel geringerem Maße. Jedoch bedarf diese Feststellung – auf welche sich schon die Zeitgenossen beriefen⁴ – einer differenzierten Betrachtung. Denn es waren gerade britische Auftraggeber, die seit 1815 in erheblichem Umfang Idealskulptur aus Rom importierten. Dies wiederum führte dazu, dass entscheidende Anstöße für das Erstarren auftragsloser Skulptur in Großbritannien im engen künstlerischen Austausch mit Rom, sei es durch den Import von Werken oder die dortige Ausbildung von Künstlern, lagen. Schon die Zeitgenossen identifizierten Canovas zentrale Rolle diesbezüglich.⁵ Es war wohl kein Zufall, dass es mit Gibson, einem britischen Bildhauer aus seiner Werkstatt, gelang, mit seinen Idealskulpturen sehr bald große Erfolge zu verbuchen. Die frühe Aufmerksamkeit für seine Werke bei britischen Sammlern und Kritikern basierte fast ausschließlich auf der Protektion Canovas. Es war der britische „Canova-Schüler“, für den sich Auftraggeber wie der 6th Duke of Devonshire und George Beaumont interessierten. Nach Canovas Tod im Jahre 1822 gelang es Gibson, direkt in die Lücke zu stoßen, die der Venezianer hinterlassen hatte. Gemeinsam mit weiteren britischen Bildhauern, die in den frühen 1820er Jahren nach Rom kamen, etablierte er eine anglo-römische Schule für klassizistische Bildhauerei.

Gibsons studio in der Via della Fontanella zählte bald zu den größten Werkstätten Roms. Es umfasste 1841 die Hausnummern 4–7 mit mehr als sieben

1 S. Kapitel DIE SKULPTUR IN LONDON 1816/17.

2 Pavan 2004a, S. 194.

3 Read 1982, S. 128.

4 Im *Art Journal* wurde 1870 anlässlich des Todes von Gibsons Schüler Benjamin Edward Spence über die ausweglose Situation der Bildhauer berichtet: „[...] the result of the sale only confirms what we have frequently had occasion to remark, that there is little or no taste for, and less desire to acquire, ideal sculpture on the part of our patrons of art. Portrait statues and busts are ‚plentiful as blackberries‘; they gratify one’s vanity, or proclaim good deeds, and English sculptors manage to live by them, while, as a rule, imaginative works are little more than ‚drugs on the market!‘“ *The Art Journal* 1870, S. 221, zit. nach Greenwood 1998, S. 41, Clark 1852, S. 76–78.

5 Diese Ansichten wurden von J. Beavington Atkinson und Edmund Gosse im *Art Journal* verbreitet, vgl. Greenwood 1998, S. 54–57. Auch William Calder Marshall betonte Canovas Rolle 1837 in einem Brief an seinen Vater: „Canova had made a vast step towards simplicity, which is the most difficult thing in sculpture“. RAA/Marshall Papers/3, William Calder Marshall an seinen Vater, 24. Mai 1837.

Räumen.⁶ Die Werkstattbücher des Briten machen deutlich, wie viele Mitarbeiter an den dortigen Arbeiten beteiligt waren.⁷ Er selbst war vor allem für die Anfertigung der Präsentationsskizzen⁸, Bozzetti und der kleinformatischen Modelle zuständig. Das Abgießen in Gips,⁹ die Übertragung in ein großes Format, das Aufrichten und Vorbehauen des Marmorblocks¹⁰ bis hin zur Ausführung der Details wurde dabei spezialisierten Arbeitskräften übertragen.¹¹ Fest angestellt war, soweit ersichtlich, einzig der Steinmetz und Bildhauer Felice Bainsi, der oft für mehrere Monate an einzelnen Werken Gibsons arbeitete.¹² Er taucht über die gesamte Karriere Gibsons in seinen Notizen auf, leitete die Arbeitsabläufe und vertrat ihn in seiner Abwesenheit.¹³

In der Werkstatt wurden zahlreiche Reproduktionen nach großen Gipsmodellen angefertigt.¹⁴ Diese Arbeitsweise hatte bereits Canova etabliert und

6 Dort befanden sich das ‚Studio Grande‘, in welchem Gibsons Marmorskulpturen ausgestellt wurden, der ‚Camerino Scuro‘ mit Abgüssen und Antiken, ein ‚Camerino‘ mit Reliefs und Gipsen, ein ‚Camerino di sopra‘ und die ‚Camere No. 4–7‘, welche die Gipsmodelle beherbergten. Eine wichtige Quelle zur Rekonstruktion der Werkstatt ist eine Werkliste, die nach Gibsons Tod von seinem Nachlassverwalter angefertigt wurde: In ihr verzeichnete er nicht nur, welche Arbeiten sich noch im Atelier befanden, sondern nannte auch deren genauen Standort. RAA/GI/4/47. Außerdem beschreibt seine Schülerin Harriet Hosmer, die ebenfalls einen Raum in Gibsons Werkstattkomplex hatte, diesen folgendermaßen: „Gibson’s studio (...) consisted of a series of rooms, in one of which Canova had worked. (...) passing through a gallery filed with Gibson’s own works and crossing a garden bright with flowers and ferns, one ascended a flight of steps to a small workroom lighted by an arched window.“ Carr 1912, S. 22.

7 Die Account Books sind in der Royal Academy unter den Signaturen GI/6/1–5 aufbewahrt. Wobei GI/6/1 eine ungeordnete Ansammlung von Informationen darstellt. Diese werden in Account Book GI/6/2 in Reinschrift gebracht. Darüber hinaus geht das Account Book 2 in seinen Aufzeichnungen bis in die 1860er Jahre. Die Account Books 3–5 enthalten weniger übersichtliche Informationen und sind sehr fragmentarisch.

8 In der Royal Academy finden sich einzelne aus zwei großen Foliobänden herausgeschnittene querformatige Blätter, auf welche Gibsons Skizzen geklebt wurden – teilweise sogar mit Passepartout. Die Skizzen des einen Bandes zieren nachträglich aufgebrachte, doppelte Umrahmungen aus Tinte. Die Sandbachs bestellten ihren *Meleagros*, soweit aus den Memoiren ersichtlich, nach mehreren Skizzen.

9 In den Werkstattbüchern wird im Zusammenhang mit den Gipsabgüssen für das Altenauseum der Name Voltieri genannt, sonst wird allerdings nur allgemein auf den ‚caster‘ verwiesen. RAA/GI/4/2. Im Falle des Modells der *Theseusskulptur* war ein gewisser Filippo Malpiere der Gießer und erhielt hierfür 120 Scudi (100 für die Form und 20 für den Guss).

10 Den Marmor bezog er von verschiedenen Lieferanten in Carrara, von wo aus dieser, wie bereits im Zusammenhang mit *Mars und Amor* erläutert, über das Meer, dann über den Tiber zum Hafen von Ripa Grande und von dort mit Ochsenkarren in seine Werkstatt gebracht wurde. S. Kapitel MARS UND AMOR.

11 Es finden sich in den Unterlagen Namen von Gipsabgießern, Punktierern, Steinmetzen, Polierern und verschiedener Hilfsarbeiter, die meist für mehrere Tage an den einzelnen Werken mitarbeiteten, etwa Battoni (Punktierer), Babboni, Bonanni und Celso (Steinmetze). Darüber hinaus arbeiteten noch weitere Steinmetze für Gibson, die schlicht als „mason“ aufgeführt sind. Ebenfalls anonym sind die Arbeiter aufgelistet, die Attribute wie zum Beispiel die Verzierungen des Helms des *Mars*, die Flügel der *Psyche*, die Vase des *Hylas* oder die Haare der einzelnen Figuren anfertigten. Die Kosten für die Ausführung der Attribute waren meist sehr gering. Die Anbringung eines Feigenblattes lag zum Beispiel bei 2 Scudi. Vgl. RAA/GI/4/2, GI/6/3.

12 An der Version des *Amor* für Lord Selsey arbeitete er zum Beispiel 36 volle Tage, wobei die Flügel der Figur, die Haare und die Attribute von anderen Steinmetzen ausgeführt wurden. Mit der dreifigurigen Gruppe der *Psyche von Zephyrn getragen* für die Torlonia war Bainsi rund 145 Tage beschäftigt.

13 NLW, Gibson Papers, John Gibson an Margarete Sandbach, 1. Mai 1851.

14 In Gibsons Werkstatt wurde der *Amor als Schäfer verkleidet* mindestens sieben Mal reproduziert, der *Meleagros* immerhin vier Mal.

Thorvaldsen derart gesteigert, dass sogar während seiner Abwesenheit weiterproduziert werden konnte.¹⁵ Gibson hielt von einzelnen Kompositionen Marmorversionen vorrätig, die von Käufern direkt mitgenommen werden konnten.¹⁶ Neben ganzfigurigen Skulpturen wurden Büsten als kostengünstige Variante angeboten¹⁷ und das Angebot somit der Nachfrage durch die Reisenden angepasst. Auf diese Weise wurden innerhalb der 48 Jahre, die Gibson in Rom arbeitete, rund 350 Gipsmodelle, Idealskulpturen, Grabmäler und Büsten angefertigt.¹⁸ Gibson berechnete die Preise hierfür nach einem standardisierten System: Sie lagen bei £30 bis £40 für ideale Büsten, £45 bis £70 für Porträtbüsten¹⁹, £100 bis £200 für Reliefs und £250 bis £1000 für freistehende Plastiken je nach Größe, Figurenzahl und Auftraggeber. Und obwohl Gibson immer wieder betonte, für den Ruhm und nicht für das Geld zu arbeiten,²⁰ berechnete er doch immer wieder Zwischensummen seiner Gewinne.²¹ Etwa hatte er 1836 nur mit dem Verkauf von Büsten eine Summe von £1225 erwirtschaftet und die siebenfache Reproduktion des *Amor verkleidet als Hirtenjunge* (s. Abb. 75) brachte ihm mehrere Tausend Pfund ein.

Der ununterbrochene Romaufenthalt Gibsons von 1817 bis 1866 markierte eine wichtige Phase für seine Integration in die internationale Künstlergemeinschaft. Von Beginn an, vor allem während seiner Studienzeit an der Akademie, hatte er Kontakte zu italienischen Kollegen geknüpft, etwa dem Gemenschneider Tommaso Saulini, mit dem ihn Zeit seines Lebens eine enge Freundschaft verband.²² Er war Gründungsmitglied der *Società degli amatori e cultori di belle arti*, welche am 8. Dezember 1829 ins Leben gerufen wurde²³ und jährliche Ausstellungen der internationalen Künstlergemeinschaft auf dem Kapitol organisierte.²⁴ 1833 wurde er Mitglied der *Accademia di San Luca*.²⁵ Zudem pflegte Gibson enge Kontakte zu den deutschen Künstlern in Rom. Joseph von Kopf schreibt in seinen Memoiren, dass der Brite sogar Deutsch verstand und in geringem Maße auch sprechen konnte.²⁶ Nachweislich tauschte er sich nicht nur mit Thorvaldsen, sondern auch mit den Nazarenern und den



Abb. 75: John Gibson: Amor als Hirtenjunge, Marmor, 132,1 x 20,1 x 49,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston. © 2017, Museum of Fine Arts, Boston.

15 Zur den Werkstattabläufen bei Thorvaldsen vgl. Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1991, Kapitel V. „Thorvaldsen als Künstler und Unternehmer“, mit Beiträgen von Peter Springer, Harald Tesan, Peter Laub und Günter Lorenz.

16 Eastlake 1870a, S. 7–8.

17 Fünfzehn Büsten der *Nymphe mit Sandale* tauchen in Gibsons Rechnungsbüchern auf. Auch die Büste der *Helena* wurde knapp zehn Mal reproduziert. Auch bot die Anfertigung von Porträtbüsten eine gute Möglichkeit zu Nebenverdiensten. Bei diesen fertigte Gibson lediglich das Gesicht selbst an, die Haare wurden von spezialisierten Arbeitskräften ausgeführt und variierten je nach Komplexität der Frisur im Preis. RAA/GI/6.

18 Eine genaue Auflistung findet sich in der Werkliste im Anhang der Arbeit.

19 Damenporträts waren aufgrund der Locken teurer als männliche Porträts.

20 Eastlake widmete ein ganzes Unterkapitel der Memoiren Gibsons seiner „Indifference to money“. Vgl. Eastlake 1870a, S. vii.

21 RAA/GI/6/2.

22 Dickmann de Petra/Barberini 2006, S. 14. Gibsons Verhältnis zu den Saulini wird im Kapitel EXKURS: GIBSONS WERKE IN DER GLYPTIK ausführlich besprochen.

23 Spadini 1998, S. 18.

24 Die frühen Ausstellungskataloge und Dokumente des Künstlervereins sind verloren, so dass nichts darüber bekannt ist, welche Werke Gibson dort ausstellte. Vgl. Spadini 1998, S. 20.

25 ADSL: Busta 106, n. 40 Lettera di Giovanni Gibson a Giuseppe Fabris Presidente, 27. Januar 1847.

26 Kopf 1899, S. 59.



Abb. 76: William Calder Marshall: Zurückgewiesene Hebe (ca. 1836), Marmor, National Gallery of Scotland, Edinburgh. © Courtauld Images.

Abb. 77: Richard James Wyatt (vollendet von Gibson): Diana (1850), Marmor, 155,5 cm, Royal Collections, London.
© Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

Abb. 78: Richard James Wyatt: Nymphe, Marmor, 152,5 x 50 x 60 cm, Tommaso Brothers, London. © Tommaso Brothers Ltd.



Abb. 79: Richard James Wyatt: Diana mit Hund, Royal Collections, London.
© Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

Künstlern im Umkreis von Ludwig I. von Bayern wie Peter von Cornelius und Leo von Klenze aus.²⁷

Die römischen Zeitschriften berichteten seit den 1820er Jahren regelmäßig über ihn und seine Werke. Anfang des 19. Jahrhunderts hatte es in Rom zwar aufgrund der Zensur unter Napoleon und den Jahren der Restauration nur wenige Kunstzeitschriften gegeben, doch lässt sich auch für Rom in den folgenden Jahrzehnten ein Anstieg konstatieren.²⁸ Von 1806 bis 1819 erschienen die *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità etc.* von Antonio Guattani,²⁹ seit 1819 das *Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti*, welches neben Themen zu Wissenschaft und Literatur auch Artikel zur zeitgenössischen Kunst publizierte.³⁰ Ab 1826 wurde *Il Tiberino* publiziert, welcher von Gaspare Servi herausgegeben wurde,³¹ von 1835 bis 1840 *Lape italiana delle belle arti. Giornale dedicato ai loro cultori ed amatori*, mit Giuseppe Melchiorri als Herausgeber, das Stiche nach modernen Kunstwerken enthielt.³² Darüber hinaus wurde monatlich das *Giornale delle belle Arti* herausgebracht.³³ Außerdem wurde von 1846 bis 1849 mit *The Roman Advertiser* sogar eine englischsprachige Zeitschrift in der Tiberstadt von I. Hermans publiziert.³⁴ Gibson war in diesen römischen Journalen außerordentlich präsent. Im *Giornale Arcadico*, der *Ape italiana*, dem *Album* und dem *Giornale delle Belle Arti* tauchen seine Werke mehrfach auf.³⁵ *Il Tiberino* widmet seiner *Venus Verticordia* 1836 einen

27 NLW, 4914D, Gibson an Clements, 9. November 1833.

28 Majolo Molinari 1963, S. LXXII.

29 Majolo Molinari 1963, S. 589.

30 Majolo Molinari 1963, S. 437, 776.

31 Majolo Molinari 1963, S. 933, 1626.

32 Majolo Molinari 1963, S. 43.

33 Majolo Molinari 1963, S. 452.

34 Majolo Molinari 1963, S. 850–851, 1626.

35 *Giornale Arcadico*, Bd. 14, S. 389, *Giornale delle Belle Arti*, Bd. 1, S. 11, 20, *Ape Italiana*, Bd. 1, S. 41–42, Bd. 2, S. 23–25, Bd. 3, S. 28, Bd. 4, S. 12–13, *L'Album*, Bd. 3, 1836, S. 59, Bd. 4, 1837, S. 127.



Abb. 80 (rechts): Henry Timbrell: Indisches Mädchen (1848), Marmor, 103 × 66 × 60,5 cm, Royal Collections, London. © Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

ganzseitigen Artikel.³⁶ Zudem fand er natürlich sehr große Aufmerksamkeit im *Roman Advertiser* in der Rubrik *Fine Arts*.³⁷

Auch innerhalb der britischen Künstlergemeinschaft kam ihm eine Schlüsselrolle zu. William Calder Marshall berichtete in einem Brief an seine Mutter von 1836 begeistert über die Geselligkeit des „berühmten Gibson“, der sich regelmäßig mit seinen britischen Kollegen im Café trifft, und verweist vermutlich auf das Caffè Greco, in welchem Gibson laut Joseph von Kopf ein häufiger Gast war.³⁸

Seit den 1820er Jahren hatte sich eine kleine Gemeinde von Expatriates formiert, die sich für längere Zeiträume am Tiber niederließen und ihre Werke vor allem an britische Reisende verkauften. Gibson, der nach den Napoleonischen Kriegen als Erster von ihnen nach Rom gekommen war, wurde schon in den 1820er Jahren zum hervorragend vernetzten Veteran sowie zur zentralen Anlaufstelle für junge britische Künstler.

Die meisten dieser Bildhauer fanden bislang nur geringe Aufmerksamkeit in der Forschungsliteratur: so Richard James Wyatt, Lawrence Macdonald,³⁹ Joseph Gott, John Hogan,⁴⁰ William Theed II.,⁴¹ George Rennie,⁴² William

Abb. 81 (links): John Hogan: Der betrunkene Faun (1826), Gips, 98 × 155 × 70 cm, Crawford Art Gallery, Cork. © Crawford Art Gallery, Cork.

36 *Il Tiberino*, 15. Oktober 1836, S. 162.

37 *The Roman Advertiser*, 7. November 1846, S. 21, 47, 2. Januar 1847, S. 82, 23. Januar 1847, S. 108, 17. April 1847, S. 205, 11. Dezember 1847, 11. Februar 1848 und 13. Januar 1843.

38 Kopf 1899, S. 59.

39 Lawrence Macdonalds (1799–1878) Aufenthalt dauerte drei Jahre, dann kehrte er nach Großbritannien zurück, bevor er sich 1832 endgültig am Tiber niederließ und nach Thorvaldsens Tod eine seiner Werkstätten übernahm. Er schuf knapp vierzig Idealskulpturen, darunter der *Hyacinth* und die *Bacchante* aus dem Jahre 1842.

40 John Hogans (1808–1858) berühmteste Figur wurde der *Betrunkene Faun*, der aus einem Gespräch mit Gibson entstand, in dem Letzterer meinte, dass schon jede mögliche Pose des menschlichen Körpers dargestellt worden sei, woraufhin Hogan den Faun in einer außergewöhnlichen Komposition umsetzte.

41 Hardy 2009e, S. 1236–1243.

42 George Rennies (1802–1860) Werk *Amor entzündet die Fackel von Hymen* zeigt enge Parallelen zu Teneranis Gruppe der Genien für das *Grabmal des Grafen von Leuchtenberg*, welche zum Zeitpunkt von Rennies Romaufenthalt entstand. BDSB 2009, S. 1029–1030.



Abb. 82–83: Harriet Hosmer: Puck, Marmor, Walker Art Gallery, Liverpool.
© Anna Frasca-Rath.

Calder Marshall, George Gamon Adams, Henry Timbrell⁴³ und Benjamin Edward Spence⁴⁴. Mehr Interesse weckte die jüngere Generation mit Harriet Hosmer⁴⁵, Mary Thornycroft und Frederic Leighton⁴⁶. Doch neben ihnen finden sich auch Bildhauer, wie Mary Llyod⁴⁷ aus Australien oder Alfred Gatley, die heute nahezu unbekannt sind. Auch ihre Werke – Marshalls *Zurückgewiesene Hebe* (s. Abb. 76), Wyatts *Diana, Nymphe* und *Diana mit Hund* (s. Abb. 77–79), Timbrells *Indisches Mädchen* (s. Abb. 80) oder Hogans *Betrunkenener Faun* (s. Abb. 81), um nur ein paar Beispiele anzuführen – fristen bis heute ein Schattendasein in der Literatur zur britischen Skulptur des 19. Jahrhunderts. Dabei verkauften diese Künstler nahezu alle ihre Werke nach Großbritannien und waren somit für den Transfer römischer Skulptur nach Großbritannien verantwortlich. Gerade die jüngere Generation tauschte Themen der antiken Mythologie und Dichtung immer häufiger gegen literarische Motive etwa von Dante, Shakespeare und Milton, aus der Geschichte des Mittelalters oder aus Heldensagen aus und übertrug diese in eine neue Formensprache, wie sie sich in Hosmers *Schlafendem Faun*, dem *Puck* und ihrer *Beatrice Cenci* manifestiert (s. Abb. 82–84). Gibson vermittelte ihnen wichtige Kontakte zu Künstlern und Sammlern.⁴⁸

Gibson verfügte über ein engmaschiges Netzwerk zu britischen Auftraggebern.⁴⁹ Exemplarisch lässt sich die Struktur der Auftraggeber Gibsons anhand der Versionen des *Meleagros* aufzeigen, welcher in vier Versionen entstand. Den ersten Auftrag erhielt Gibson vom bereits erwähnten Henry Sandbach, Sohn eines erfolgreichen West-India-Händlers aus Liverpool. Er und seine Frau Margaret, die Nichte von William Roscoe, entstammten der aufstrebenden Liverpoolschen Mittelschicht, die ihr Vermögen vor allem durch Bankgeschäfte, Handel und Industrie erworben hatte. Das Ehepaar verbrachte den Winter 1838/39 in Rom, wo es in Gibsons Werkstatt eine Marmorskulptur

43 Henry Timbrell (1806–1849) hinterließ eine unfertige weibliche Sitzfigur *Indisches Mädchen* (s. Abb. 80), die sein Studium der *Ohnmächtigen Psyche* Teneranis und von Gibsons *Psyche von Zephyrn getragen* verrät und welche Gibson und Wyatt nach seinem Tod vollendeten. BDSB 2009, S. 1272.

44 Gibson bezeichnete den jungen Benjamin Edward Spence (1822–1866) allerdings als „slightly behindhand in his art“, der ein „regular ABC study of the figure from the antique“ nötig hätte.

45 Harriet Godhue Hosmer (1830–1908) stammte aus Watertown, Massachusetts. 1853 führte Gibson Christian Daniel Rauch während seines Romaufenthalts durch die Werkstatt seiner Schülerin, deren Werke den Beifall des deutschen Besuchers fanden. Carr 1912, S. 24.

46 Frederick Leighton (1830–1896), selbst Maler und Bildhauer, folgte seine ganze Karriere hindurch antiken Vorbildern und wurde später zum Präsidenten der Royal Academy. Carr 1912, S. 337–338. Leighton berichtet in seiner Autobiographie, dass er Gibson sehr gut kannte. Zwar betont er mehrfach, dass Gibson als Bildhauer keinen Geschmack für Malerei besessen habe, jedoch verweist er auf dessen freundliche Unterstützung. So brachte Gibson 1860 den Prince of Wales und Mr. Bruce in die Werkstatt von Leighton in Rom und pries dort dessen Werke an. Russel Barrington 1906, Bd. 1, S. 114, 81, 262, 78, Bd. 2, S. 39.

47 Carr 1912, S. 216.

48 Dies zeigt sich am deutlichsten am Reisetagebuch von Prinz Albert Edward in den Royal Archives in Windsor, aus welchem ersichtlich wird, dass Gibson den Kronprinzen durch mehr als 50 Künstlerwerkstätten führte. RC/Prince of Wales Journal Rome 1859. Es ist bemerkenswert, dass der Großteil der Werke sowohl von Gibson als auch von seinen Kollegen an britische Reisende verkauft wurde. (Mit Alessandro Torlonia ist, soweit ersichtlich, nur ein einziger römischer Auftraggeber von Gibson dokumentiert.)

49 Susinno und Di Majo haben in ihrem Aufsatz zu Thorvaldsen festgestellt, dass der Däne zunehmend vom Künstler zum „Produzenten“ und der Auftraggeber zum unbeteiligten Käufer wurde. Diese Beobachtung lässt sich nur bedingt auf Gibson übertragen. Di Majo/Susinno 2009, S. 87.



Abb. 84: Harriet Hosmer: Beatrice Cenci (1856), Marmor, 24 × 64 inches, Art Gallery of New South Wales, Sydney. © AGNSW.

nach dem Entwurf des *Meleagros* bestellte.⁵⁰ Kurze Zeit darauf wurde eine zweite Version des *Meleagros* von Charles Anderson-Pelham, dem 2nd Earl of Yarborough in Auftrag gegeben, der dem britischen Adel entstammte und in seinen Landhäusern große Sammlungen in der Tradition des 18. Jahrhunderts beherbergte.⁵¹ Gibson hatte Charles Anderson-Pelham, den 1st Earl of Yarborough (1781–1846), bereits zu Beginn der 1820er Jahre durch die Vermittlung

50 Matthews 1911, S. 96. Anders als die meisten Sammler aus der gehobenen Mittelschicht, die Skulpturen meist zur Ausstattung ihrer Häuser erwarben, verfolgte Sandbach das Ziel, eine Skulpturengalerie in seinem Landsitz Hafodunos Hall zu errichten. Mehrere flüchtige Skizzen zu dem Projekt finden sich in den Gibson-Sandbach-Papers in der National Library of Wales. Der Anbau wurde, wie heutige Aufnahmen des 2005 durch einen gelegten Brand zerstörten Country Houses belegen, realisiert und umfasste mehrere Werke Gibsons, die sich heute in der Walker Art Gallery befinden. Geplant war ein oktogonaler Raum, der verschiedene Werke Gibsons, so auch die ebenfalls 1838 bestellte *Aurora*, aufnehmen sollte. NLW, Gibson Papers, Gibson an Margaret Sandbach, 5. Juli 1839. Gibson war in die Planungen eingebunden und die Sandbachs nahmen ihrerseits großen Anteil an der Entstehung der Skulpturen. Margaret stand, wie bereits erwähnt, über Jahrzehnte hinweg regelmäßig mit Gibson in Kontakt und verfasste einen Band mit Gedichten über Gibsons Werke. Sandbach 1850.

51 Der Titel „Lord Yarborough“ war zwar relativ jung und erst 1794 geschaffen worden, allerdings war er für die Abkömmlinge traditionsreicher britischer Familien der Andersons, Pelhams und Worsleys entstanden. Die Andersons waren Nachfahren von Francis Anderson aus Manby, Lincolnshire, der Mary, die Tochter von Charles Pelham von Brocklesby, in Lincolnshire heiratete. Sein Enkel, Charles Anderson, nahm den Doppelnamen Anderson-Pelham an und für ihn wurde 1794 der Titel Baron Yarborough im Peerage of Britain geschaffen. Sein Sohn, ebenfalls Charles Anderson-Pelham, war der zweite Baron of Yarborough. Er heiratete Henrietta Anne Maria Charlotte Bridgeman, die Tochter von Hon. John Simpson und Herriett Francis, die wiederum die Tochter von Thomas Worsley, dem sechsten Baron von Appuldurcombe, war. Durch diese Ehe ging Appuldurcombe House auf der Isle of Wight aus dem Besitz der Worsley Familie in den der Anderson-Pelham-Familie über. Der Titel „Earl of Yarborough“ wurde 1837 für Charles Anderson-Pelham, den zweiten Baron von Yarborough, kreiert. Kidd/Williamson 1990. In der Sammlung Yarborough flossen durch Heirat und Erbe die Sammlungen von drei Familien zusammen. Sie verteilten sich auf die Landsitze Brocklesby House (Lincolnshire), Appuldurcombe House (Isle of Wight) und das Londoner Stadthaus der Yarboroughs in 17, Arlington Street. Cunningham 1850, S. 18. Die dortige Kunstsammlung umfasste außerdem Gemälde der Sammlungr Aufère. Die Beschreibungen von Waagen aus den Jahren 1854 bis 1857 verdeutlichen die Qualität der Sammlung, welche Werke umfasste, die Malern wie Tizian, Guercino, Annibale Carracci, Nicolas Poussin und Domenichino zugeschrieben wurden. Waagen 1838, Bd. 2, S. 394.

von George William Spencer Cavendish, den Onkel des 6th Dukes of Devonshire, kennengelernt. Der Earl hatte damals die *Nymphe mit Sandale* bestellt, die 1830 von Gibson geliefert wurde. Nach dem Tod seines Vaters gab sein Sohn den *Meleagros* bei Gibson in Auftrag.⁵²

Ende der 1850er Jahre bestellte der in Hamburg geborene Richter Joshua Frey Josephson die dritte Version. Dieser war seit 1848 Bürgermeister von Sydney⁵³ und reiste 1856 durch England und Europa, wo er Bilder, vor allem aber Skulpturen, im Wert von £2000–£3000⁵⁴ erwarb.⁵⁵ Die vierte Version des *Meleagros* bestellte der Liverpooler J. Leigh Clare Anfang der 1860er Jahre.⁵⁶ Über diesen, wohl aus dem Umkreis von Thomas Brassey (1805–1860), einem der erfolgreichsten Liverpooler Eisenbahner unter Königin Viktoria stammenden Auftraggeber, ist wenig bekannt.⁵⁷ In jedem Fall handelte es sich, wie bei Henry Sandbach, um ein Mitglied der Liverpooler Mittelschicht.⁵⁸ Er scheint zu einer Gruppe von nordenglischen Käufern zu gehören, die gelegentlich Werke für neu angelegte Sammlungen oder den häuslichen Kontext erwarben.⁵⁹

52 Zunächst wurde überlegt, die erste Version der Sandbachs, welche in den 1850er Jahren einen finanziellen Engpass erlebten, an den Lord zu verkaufen. Tatsächlich wurde die Skulptur aus dem Besitz der Sandbachs bei der Great Exhibition mit einem Schild versehen, worauf Lord Yarborough als Eigentümer angegeben wurde. Dieses wurde allerdings auf Wunsch von Henry Sandbach wieder entfernt. Zu Beginn der 1850er Jahre tauchen in Gibsons Werkstattbüchern die Aufzeichnungen für den *Meleagros* für Lord Yarborough auf. Diese zweite Version war mit £600 rund £200 teurer als die für Henry Sandbach.

53 Joshua Frey Josephson (1815–1892) war 1818 mit seinen Eltern auf der *Neptune* nach Sydney verbracht worden, da sein Vater, ein Hamburger Juwelier, wegen des Besitzes gefälschter £1-Noten vierzehn Jahre ins Exil musste. Vgl. Holt 1972.

54 Holt 1972.

55 Laut Aussagen von Josephson in seinen Briefen an den Direktor der Art Gallery of New South Wales, Sydney, mit dem er in den letzten Tagen vor seinem Tod fast täglich Briefkontakt hielt, um den Verbleib seiner Sammlung zu sichern, hatte er den *Meleagros* zusammen mit einer Version des *Narziss*, einer *Venus* und einer Büste zwischen 1857 und 1860 direkt bei Gibson in Auftrag gegeben. AGNSW, Josephson an Montifiore, 7. Januar 1892: „[M]y statues were ordered by me personally between the years of 1857 and 1860 from the artists in personal communication“. Posthum wurde der *Meleagros* zusammen mit den anderen Werken seiner Skulpturensammlung von Spence und Hosmer für einen symbolischen Preis an die National Gallery of New South Wales in Sydney verkauft. AGNSW, Josephson an Montifiore, 7. Januar 1892.

56 RAA/GI/1/75, John Clare an John Gibson, 28. Februar 1865. Vermutlich handelt es sich dabei um die heute im Norwich Castle Museum befindliche Version. Diese wurde 1929 von Mrs. Moxey, der Frau von James Edwing Moxey aus Framington Hall, dem Museum geschenkt.

57 Greenwood 1989, S. 264–265.

58 RAA/GI/1/75, John Clare an John Gibson, 28. Februar 1865.

59 Möglicherweise verfügte er auch über eine Sammlung von Kameen, schließlich finden sich im Testament von Tommaso Saulini Schulden eines gewissen Sig. Clare über 117 Scudi und 50 bajocchi. Dickmann de Petra/Barberini 2006, S. 60. Dazu gehörten auch John Naylor (1838–1887), ein Liverpooler Bankier, der eine kleine Sammlung moderner Gemälde und zeitgenössischer Skulptur zusammentrug, das Relief *Phaeton fährt den Sonnenwagen* bestellte und auch eine Figur bei Spence in Auftrag gab. Oder der bereits erwähnte Thomas Brassey und sein Freund William Jackson (1805–1876), der bei Gibsons Bruder Benjamin und seinem Schüler Spence Werke bestellte, und Richard Alison, der den *Amor verkleidet als Hirtenjunge* und eine Version der *Flora* erwarb. Greenwood 1989, S. 262–266. Auch Joseph Neeld und Elhanan Bicknell gehörten zu dieser neuen Kategorie von Sammlern. Neeld, der Großneffe des Goldschmieds Philipp Rundell of Rundell and Bridge, hatte ein Vermögen von über £100.000 geerbt, mit dem er 1826 Grittleton House kaufte und dort eine der größten Sammlungen viktorianischer Skulptur begründete, welche auch die *Venus Verticordia* von Gibson beherbergte. Elhanan Bicknell hatte sein Vermögen in der Walfisch-Industrie gemacht und trug von 1838

Diese aufstrebende Mittelschicht versuchte, sich durch die Anlage von Skulpturengalerien in die Reihe der alten Adelsfamilien zu stellen. Gibsons Werke eigneten sich aus zwei Gründen besonders gut für diese neuen Sammlungen: Zum einen standen sie in der Tradition der Antike und verkörperten somit eine Übersetzung der altenglischen Antikensammlungen in den modernen Kontext, zum anderen entstanden sie in Rom, dem Zentrum der traditionellen Grandtour, in das zunehmend auch der britische Geldadel strömte.

1844 war Gibson zum ersten Mal nach siebenundzwanzig Jahren in sein Herkunftsland zurückgekehrt. Auf dieser Reise lernte er Königin Viktoria und vor allem Prinz Albert kennen, der ein leidenschaftlicher Sammler klassizistischer Skulptur war und mit Osborne House einen gesamten königlichen Paalast mit den Werken römischer Bildhauer ausstattete. Den Kontakt stellte Eliza Huskisson, die Witwe von William Huskisson, her, die den Bildhauer überzeugte, der Enthüllung der Porträtstatue ihres verstorbenen Ehemannes beizuwohnen.⁶⁰ Vom Königspaar erhielt Gibson, nachdem er mehrere Entwürfe für eine Büste von Viktoria vollendet hatte, den Auftrag, eine Porträtstatue von ihr anzufertigen. Mit dieser waren die beiden derart zufrieden, dass sie ihn auch mit dem Auftrag für die sitzende Porträtfigur *Viktoria mit den Personifikationen der Milde und Gerechtigkeit* in der Prince's Chamber des neu errichteten Palace of Westminster betrauten. Diese intensivierten Kontakte nach Großbritannien waren für Gibsons Erfolg zentral. Nach seiner ersten Reise kehrte Gibson nahezu jährlich nach Großbritannien zurück und nahm, wie aus den vermehrten Korrespondenzen dieser Zeit ersichtlich, größeren Anteil am dortigen Leben. 1851 war er als Juror der Great Exhibition berufen worden und damit für die Auswahl der Werke für die Sektion der „Fine Arts“ mitverantwortlich.

Obwohl viele der Werke, welche Gibson und seine römischen Kollegen nach Großbritannien exportieren, dort in Privatsammlungen verschwanden, erhielten sie doch im Rahmen von Ausstellungen und durch die Kritiken in der Presse eine sehr breite Aufmerksamkeit auf der Insel.⁶¹ Die wichtigste ausstellende Institution in London war die Royal Academy mit ihren jährlichen Sommerausstellungen in Somerset House.⁶² Daneben gab es die British Institution, die im Gegensatz zur Akademie von Mitgliedern der Gentry, des niederen Adels bzw. des höheren Bürgertums, und Connaisseurs gegründet worden war und die jeweils im Sommer und im Winter dem Londoner Publikum Werke präsentierte. Seit 1823 bot auch die Society of British Artists diesbezüglich Möglichkeiten. Diese Ausstellungen ermöglichten den Expatriates, ihre Werke auch dem britischen Publikum zu präsentieren.⁶³ Gibson

bis 1850 eine der größten britischen Gemäldesammlungen in seinem Landsitz Herne Hall zusammen, die auch zwei Büsten von Gibson enthielt. Greenwood 1989, S. 258.

60 Eastlake 1870a, S. 113–125.

61 Die Tradition für öffentliche Ausstellungen von Kunstwerken hatte sich, wie bereits am Beispiel der Liverpooler Akademie betrachtet, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etabliert. Den Ausstellungen der Royal Academy wurden in den vergangenen Jahren mehrere Studien gewidmet, vgl. hierzu vor allem Solkin 2001. Auch in Gibsons Heimatstadt Liverpool organisierte die 1810 von William Roscoe gegründete Liverpool Academy, die sich 1823 mit der Royal Institution zusammengeschlossen hatte, jährliche Ausstellungen, aber zunehmend gab es auch Bestrebungen, ein eigenes Museum mit einer Skulpturengalerie zu etablieren. Vgl. hierzu Morris/Roberts 1998.

62 Aufgrund der stetig steigenden Anzahl von Skulpturen wurde ab 1861 eine eigene Skulpturengalerie in Trafalgar Square eröffnet. Greenwood 1998, S. 280.

63 Dabei barg der Transport der Werke nach Großbritannien große Risiken. Im August 1824

stellte ab 1827 regelmäßig in der British Institution und der Royal Academy aus,⁶⁴ genau wie seine Kollegen Wyatt, Theed und Spence. Besonders interessant für unsere Fragestellung ist jedoch die Beteiligung der Expatriates an den Weltausstellungen von 1851 und 1862, welche im Kapitel INSZENIERUNG besprochen wird.

Eng verbunden mit den Ausstellungen war die Kritik in der heimatischen Presse.⁶⁵ Die Arbeiten der Künstler wurden von einer kontinuierlich wachsenden Zahl von Zeitschriften und Tageszeitungen rezensiert. Während es Anfang des 19. Jahrhunderts nur wenige periodisch erscheinende Druckerzeugnisse wie das *Gentleman's Magazine*, den *Pamphleteer* und das *Blackwood Magazine* gegeben hatte, die sich auch der Kunst widmeten, wurden die Zeitschriften im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer spezialisierter. Seit 1817 wurde die *Literary Gazette* von William Jerdan herausgegeben und ab 1828 publizierte das *Athenaeum* Neuigkeiten in der Rubrik *Fine Arts*, besonders zur Skulptur, wobei dort auch viel „studio gossip“, wie in der Unterrubrik *Letters from Rome*, in der auch Briefe von Gibson abgedruckt wurden, zu finden war. Vornehmlich der Skulptur widmeten sich überdies *The Art Journal* ab 1839, *The Illustrated London News* ab 1842 und *The Builder* ab 1844. Darüber hinaus wurden umfangreiche Publikationen zu den Weltausstellungen, wie der wöchentlich erscheinende *Cassell's Illustrated Exhibitor* oder die Kataloge *The Crystal Palace and its contents*, *The Handbook to the Courts of Modern Sculpture* und *A Handbook to the Fine Art Collections* herausgegeben. Gibson war für die Herausgeber kein Unbekannter. Roscoe pflegte mit Brougham, dem Herausgeber des *Blackwood Magazine*, engen Briefkontakt.⁶⁶ Auch stand Gibson mit Samuel Carter Hall vom *The Art Journal* in Kontakt, der in seiner umfangreichen Gipsabgusssammlung in Firefield auch Reproduktionen von Werken des Bildhauers besaß.⁶⁷ Ebenfalls für das *Art Journal* schrieb die Kritikerin Anna Jameson, welche Gibson 1847 in Rom kennengelernt hatte, und mit der ihn seither eine enge Freundschaft verband.⁶⁸

Mit ihrer starken Präsenz in Großbritannien etablierten Künstler der British Community von Rom aus eine neue Strömung innerhalb der dortigen Skulptur, welche sich fernab von London in der Tradition von Canova und Thorvaldsen entwickelt hatte. Diese Trennung von London zeigte sich nicht zuletzt in der Gründung ihrer eigenen Akademie in Rom. Was mit Canova begonnen hatte, wurde von Gibson weitergeführt, der wiederum als Veteran, Direktor der Akademie und Anlaufstelle für junge Künstler über fast fünf Jahrzehnte eine Art Institution für Idealskulptur in der Tradition der Antike darstellte. In seinen Memoiren formuliert Gibson mehrfach einen kunstpolitischen Anspruch, den er durch den Export seiner Werke nach London und durch die Gründung der Akademie in Rom verfolgte. Durch das Studium der Antike und der Natur wollte er der Skulptur seiner Heimat zur internationa-

ging ein Abguss von Canovas *Endymion* zwischen Marseille und Le Havre verloren, 1837 der *Vintager* von Joseph Gott. Hierzu ausführlich Sicca/Yarrington 2000, S. 15–16.

64 Vgl. Graves 1970, S. 230. 1836 wurde er auf Nachdruck von Charles Eastlake als erster und einziger Bildhauer ohne britischen Wohnsitz als Mitglied der Londoner Akademie aufgenommen. Hardy 2009d, S. 522.

65 Zur Entwicklung der Kunstkritik in der zeitgenössischen Presse, insbesondere: Roberts 1973, S. 3–5, Greenwood 1998, S. 272–278.

66 Wilson 2008, S. 1.

67 Greenwood 1998, S. 275.

68 Macpherson 1878, S. 239.

len Anerkennung verhelfen und eine „Verbesserung“ anhand aus der Antike abgeleiteter Maßstäbe herbeiführen. Im Folgenden sollen die Beobachtungen zu Gibsons Rolle im anglo-römischen Transfer im 19. Jahrhundert daher exemplifiziert werden.

Hylas und die Naiaden



Abb. 85: John Gibson: Hylas und die Naiaden (1824–1834), Marmor, 160 × 119,4 × 71,8 cm, Tate Britain, London. © Tate Images.



Zwischen Canova und Thorvaldsen

Ab Mitte der 1820er Jahre arbeitete Gibson an der Figurengruppe *Hylas und die Naiaden* (s. Abb. 85–88, Taf. 7).¹ Die thematische Wahl gründete wohl auf seinen Studien in der Werkstatt Thorvaldsens, der sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts intensiv mit dem Argonauten-Mythos befasste, dem die Szene des Raubs des Hylas entstammt. Die Sage ist von Pindar und Apollonios von Rhodos und auch in der *Medea* von Euripides überliefert und wurde 1791 in einer Zusammenfassung von Karl Philipp Moritz neu ediert.² Sie war zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Rom durch die Zeichnungen von 24 Einzelszenen des Malers Asmus Jacob Carstens weit verbreitet, welche posthum als Radierungen von Joseph Anton Koch veröffentlicht wurden.³ Thorvaldsen besaß ein Heft mit diesen, das kurz nach der Publikation in seinen Besitz gelangt sein muss, da er es bereits 1804 an den Grafen Adam Moltke-Nüttschkau weiterschienkte.⁴

Wie Neuwirth überzeugend argumentiert hat, dienten die genannten Zeichnungen von Carstens dem Dänen zwischen 1801 und 1803 bei der Umsetzung seiner Figur des *Jason mit dem goldenen Vlies* als Vorlage.⁵ Nachdem er das Modell bereits 1802 vollendet und es mit finanzieller Unterstützung von Fre-



Abb. 86–88: John Gibson: Hylas und die Naiaden (Detail). © Anna Frasca-Rath.

1 Matthews 1911.

2 Grandesso 2010, S. 22.

3 Zu Carstens und dem Argonautenmythos vgl. Neuwirth 1991, S. 59, Neuwirth 1989. Zu Carstens im Allgemeinen vgl. Hennig 2005.

4 Neuwirth 1991, S. 59. Die Beziehungen zu Carstens und Koch sind für die Entwicklung Thorvaldsens zentral und sollen deshalb an dieser Stelle kurz zusammengefasst werden. Carstens war 1795 nach Rom gekommen und hatte dort mit der Ausstellung seiner Bilder für Aufruhr gesorgt. Gerade unter den Deutschrömern wie den von Humboldts und Fernow fanden seine Werke großen Anklang. Er verarbeitete in seinen Werken auch Schriften seiner Zeitgenossen, wie Friedrich von Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* aus dem Jahre 1795, weshalb er von Werner Busch als Vertreter eines „sentimentalischen Klassizismus“ bezeichnet wurde und wodurch er großen Einfluss auf Thorvaldsens Skulptur ausüben sollte. Carstens Schüler Joseph Anton Koch, der vor allem durch seine idealen Landschaften bekannt wurde, lebte bis zu seinem Tod im Jahre 1839 in Rom. Koch wurde zu einem der führenden Künstler der Nazarener, welche sich im Kloster von Sant'Isodoro niedergelassen und sich der Kunst in der Tradition von Raffael und Dürer verschrieben hatten. Thorvaldsen, der bei seiner Ankunft in Rom kaum Fremdsprachen beherrschte, frequentierte gerade in seinen frühen Jahren verstärkt den Umkreis der dänisch-deutschen Gemeinde, wobei der Einfluss von Carstens und Koch von großer Wichtigkeit für ihn war. Busch 1978, S. 317–343. Thorvaldsen kam, laut Tesan, eine Mittlerrolle zwischen den Nazarenern und den Klassizisten zu. Tesan 1998, S. 43.

5 Neuwirth 1991, S. 63–66.

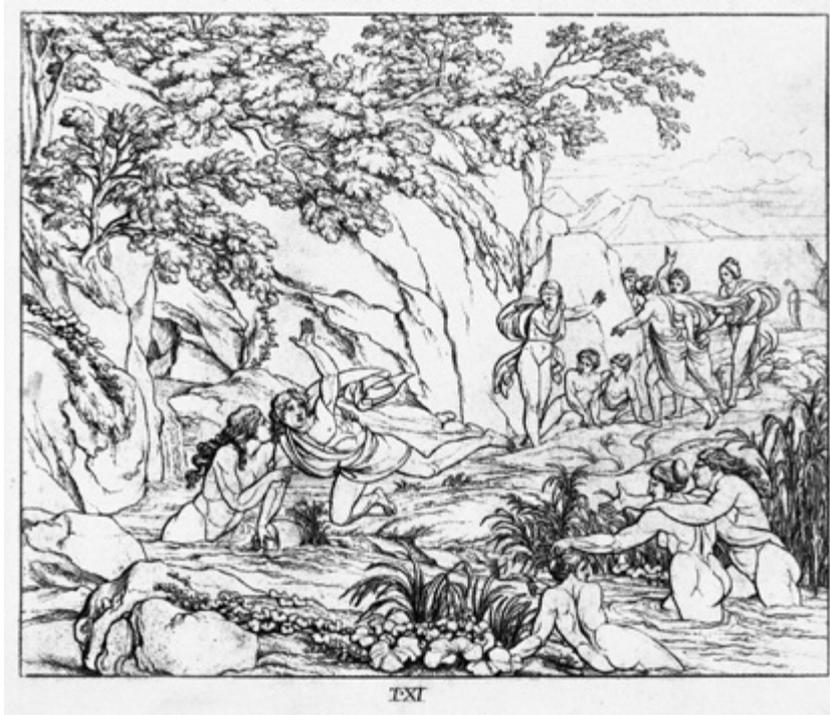


Abb. 89–90: Bertel Thorvaldsen: Raub des Hylas (1800?–1811), Stift bzw. Tusche auf Papier, Thorvaldsen-Museum Kopenhagen. © Thorvaldsen-Museum.

Abb. 91: Joseph Anton Koch, nach Asmus Jacob Carstens: Hylas und die Naiaden (1800), Radierung, Institut für Kunstgeschichte, Innsbruck. © Kat. Ausst. Städel Museum 2013, S. 310.

derike Brun in Gips abgegossen hatte, zog sich die Ausführung in Marmor für den Briten Thomas Hope noch bis 1828 hin.⁶ In der gleichen Zeit begann Thorvaldsen mit den ersten Zeichnungen zum *Raub des Hylas* (s. Abb. 89–90), der ebenfalls als Teil der Argonauten-Sage in den Zeichnungen von Carstens dargestellt ist. Nach Apollonios von Rhodos war Hylas der Sohn von Thiodomas, dem König von Mysien. Herkules raubte ihn aus seiner Heimat und machte ihn zu seinem Waffenträger. Beide schlossen sich den Männern um Jason an, die auf dem Schiff *Argo* nach Kolchis reisten, um das goldene Vlies zu holen. Als die Argonauten an der Küste von Mysien anhielten, wurde Hylas beim Wasserholen von den Nymphen in einen Tümpel gezogen, wonach Herkules sich auf die Suche nach seinem Waffenträger machte, die anderen Helden jedoch weiterzogen, um keine Zeit zu verlieren.⁷

⁶ Neuwirth 1991, S. 59–61.

⁷ Dräger 1998, Sp. 781.

Abb. 92: Joseph Anton Koch (zugeschrieben): Hylas und die Naiaden (1800?), lavierte Federzeichnung, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen. © Thorvaldsen-Museum.



Thorvaldsens Überlegungen zielten auf eine Umsetzung des Themas in ein Relief ab. Die Darstellung von Carstens (s. Abb. 91), von Koch in der Tavola XI der Argonauten-Radierungen publiziert, diente dem Dänen wohl als Vorlage, als er in den Jahren von 1804 bis 1813 mindestens drei Skizzen anfertigte, in welchen er sich mit der Szene des Raubs von Hylas kompositorisch auseinandersetzte.⁸ Daneben besaß Thorvaldsen auch eine lavierte Zeichnung Kochs, die sich ebenfalls mit dem Thema befasste (s. Abb. 92), und übernahm von dieser die malerische Darstellung der Szene, welche die Figuren in einer breiten Anordnung vor einem landschaftlichen Hintergrund zeigt. Außerdem deutete er schon in diesen frühen Skizzen durch eine rechteckige Umrandung die Grenzen des Reliefs an. Jedoch dauerte es noch bis Anfang der 1830er Jahre, bevor er die Idee als Relief in zwei Versionen in Marmor übertrug (s. Abb. 93–94). Gibson studierte diese Zeichnungen möglicherweise bei seinen Besuchen der Werkstatt des Dänen. 1826 begann er mit der Arbeit an seinem Modell, welches, anders als bei Thorvaldsen, auf die vollplastische Darstellung der Szene abzielte. Es existierten bis dahin wenige Darstellungen vom Raub des Hylas, abgesehen von der Umsetzung als Intarsie in der Junius-Bassus-Basilika (s. Abb. 95) und in einem Gemälde des Florentiners Francesco Furini Mitte des 17. Jahrhunderts⁹. Das Thema der Nymphen wurde jedoch fortwährend, so auch von Canova, bearbeitet.¹⁰ Auch Gibson fertigte 1821 die *Ruhende Nymphe* für den Grafen Schönborn.¹¹

Kompositorisch griff Gibson für die Darstellung von drei stehenden, lebensgroßen Figuren auf die *Drei Grazien* von Canova zurück (s. Abb. 96).¹² Da die

8 TM: Inv. Nr., C41av, *Hylas* (1804), Inv. Nr. C378r, *Hylas und die Nymphen* (1811–1813), Inv. Nr. C380r: *Hylas und die Nymphen* (1813–1814).

9 Bradshaw 1981, S. 33–40.

10 1815 bis 1817 entstand die *Liegende Naiade* für George IV. und bis kurz vor seinem Tod arbeitete er an der *Schlafenden Nymphe* für Lord Landsdowne, Praz/Pavanello 1976, S. 29–30, 125–126.

11 WAG, Lawrence Papers, John Gibson an Rose Lawrence, 27. September 1821.

12 Marjorie Trusted wies 2008 erstmals auf die kompositorische Ähnlichkeit hin. Vgl. Kat. Ausst. Tate Britain 2008, S. 25, Kat. Nr. 10.



Abb. 93–94: Bertel Thorvaldsen: Hylas und die Naiaden (1832, 1833), Marmor, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen. © Thorvaldsen-Museum.



Abb. 95: Hylas (4. Jh. n. Chr.) Opus sectile, Junius-Bassus-Basilika, Rom. © XYZ Pictures, Alamy Stock Photos.

Genese der *Grazien* für die folgenden Überlegungen eine zentrale Rolle spielt, soll sie an dieser Stelle kurz nachgezeichnet werden. Canova hatte sich schon vor 1800 mit der Darstellung des Themas beschäftigt, aber erst 1812/13 auf Wunsch von Josephine de Beauharnais, Napoleons erster Frau, mit der Modellierung einer Skulpturengruppe begonnen.¹³ Er konnte sich dabei auf mehrere antike Vorbilder, etwa die Gruppe der *Drei Grazien*, ehemals im Palazzo Rucellai-Caetani-Ruspoli, erwähnt von Winckelmann, bzw. die bei Vasari genannte

¹³ 1812 schrieb Josephines Sekretär J. M. Deschamps an Canova, dass Josephine eine Skulptur wünsche, welche die Drei Grazien zum Thema haben solle. Canova hatte schon in den 1790er Jahren ein Relief und eine Zeichnung angefertigt, in welchen die *Drei Grazien* zu sehen waren. Honour 1995, S. 19, 24.

Abb. 96: Antonio Canova: Die drei Grazien (1814–1819), Marmor, 170 cm, Victoria and Albert Museum, London. © Victoria and Albert Museum, London.



Gruppe von Kardinal Piccolomini im Dom von Siena berufen.¹⁴ Nachantike Darstellungen fanden sich vor allem in der Malerei, so bei Raffael, Correggio, Tintoretto oder Rubens.¹⁵ Erst 1816, nach dem Tod von Josephine 1814, war die erste Version der *Grazien* vollendet und wurde an ihren Sohn Eugène, der sich in München im Exil befand, geliefert.¹⁶ Während des Friedens von Amiens hatte der Duke of Bedford die *Grazien* für Josephine in Canovas Werkstatt gesehen und eine zweite Version bestellt, für deren Aufstellung in Woburn

¹⁴ Winckelmann 2002, S. 293, Vasari 1568, Bd. 2, S. 499.

¹⁵ Zur Darstellungstradition der Drei Grazien vgl. Honour 1995, S. 19–24.

¹⁶ Praz/Pavanello 1976, S. 125, Nr. 270.

Abbey er eigens eine tempelartige Architektur errichten ließ.¹⁷ Diese zweite Version war, wie wir aus dem bereits mehrfach zitierten Brief von Gibson an Roscoe aus dem Jahre 1818 wissen, noch in Canovas Werkstatt. Erst 1819 wurde sie nach Großbritannien geliefert. Es handelte sich um eine der Gruppen, deren Umsetzung und Vollendung in Marmor in die Studienzeit Gibsons bei Canova fiel.

Ihr großer Erfolg zeigte sich in der Verbreitung zahlreicher Kopien, Repliken und Stiche in den nachfolgenden Jahren.¹⁸ Der Duke of Bedford ließ direkt nach der Ankunft seiner Skulpturengruppe Stichwerke mit dem Titel *Engravings and Descriptions of the Woburn Abbey Marbles* drucken, welche durch Texte von Rev. Philip Hunt, dem Geistlichen Elgins, ergänzt wurden.¹⁹ Auch bezogen sich Zeitgenossen wie Bertel Thorvaldsen, Carlo Finelli und Joseph Gott²⁰ in ihren Werken auf diese (s. Abb. 97). Wie fest die Komposition im kollektiven Gedächtnis der Zeitgenossen eingeschrieben war, belegt der Umstand, dass Francis Galton bei seiner Südafrika-Expedition 1853 notierte, Ureinwohner gesehen zu haben „in groups with their arms round each other’s necks like Canova’s Graces.“²¹

An den *Grazien* entzündete sich die konträre Debatte hinsichtlich Canovas besonderer Fähigkeit zur Darstellung graziöser Themen. Canova bezog sich im zeitgenössischen Diskurs um die Schönheit, wie Venturi feststellt, mit den *Grazien* nicht nur auf die Umsetzung der Kategorien des ‚bello ideale‘ und des Sublimen, wie etwa Kant oder der romantische Idealismus, sondern auf die Einheit des Sublimen und der Grazie.²² Erst durch die Kategorie der Grazie war es laut der Ansicht seiner Zeitgenossen möglich, die göttliche Schönheit im Menschlichen auszudrücken.²³ Durch diesen Euhemerismus, durch die Rückführung des Göttlichen auf den Menschen, konnte man so das Vergängliche im Schönen, das Leben in der Präsenz des Todes und den Trost in der vergänglichen Schönheit zeigen.²⁴



Abb. 97: Bertel Thorvaldsen: Die drei Grazien (1817–1819), Gipsmodell, 171 cm, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen.
© Thorvaldsen-Museum.

17 Honour 1995, S. 19–59, Yarrington 2002, Leone 2013b, S. 188–196.

18 Honour 1995, S. 45.

19 Ugo Foscolo, der sich zu dieser Zeit im politischen Exil in England befand und mit dem dritten Sohn Bedfords, John Russell, befreundet war, publizierte seine *Dissertation on the Ancient Hymn to the Graces*, welche im Appendix der Schrift abgedruckt wurde, Russel 2012, Honour 1995, S. 44.

20 Die in der Walker Art Gallery befindliche und John Gibson zugeschriebene Gruppe der *Drei Grazien* scheint wohl eher Joseph Gott zuzuschreiben zu sein. Weder Komposition noch stilistische Aspekte lassen auf eine Autorschaft Gibsons schließen. Darüber hinaus wird die Gruppe weder in den Briefen noch in den Memoiren oder Account Books erwähnt. Auch ist sie als einziges Werk nicht signiert und in einem verkleinerten Maßstab ausgeführt, der sich bei Gott des Öfteren, bei Gibson in keinem anderen Werk findet.

21 Vgl. Honour 1995, S. 45.

22 Zum kunsttheoretischen Begriff der „Grazie“ im Allgemeinen vgl. die entsprechenden Artikel im Historischen Handbuch der Rhetorik bzw. im Historischen Handbuch der Ästhetik. Exemplarisch wurde dieser von Edward Spear für Guido Reni untersucht. Vgl. Spear 1998. Für die folgenden Überlegungen spielt besonders die Verwendung des Begriffs im Zeitalter des ‚Sublimen‘ eine zentrale Rolle. Vgl. hierzu Venturi 1992, S. 69–75. Venturi bezieht sich in seinen Ausführungen auf die Studien von Rosario Assunto, vgl. Assunto 1967, S. 109–145. Zum zeitgenössischen Diskurs. Vgl. auch Argan 1968, Argan 1970, Assunto 1973, Assunto 1967, Ulivi 1957, Bretttoni 1988.

23 Vgl. Venturi 1992, S. 69.

24 In diesem Sinne ist sicher auch Canovas Betonung des ‚vera carne‘ in seinem Brief an Elgin zu verstehen. Venturi 1992, S. 72.

Mehr als um das eigentliche Thema der Grazien und um die Auseinandersetzung mit Vorbildern aus der Skulptur und Malerei ging es um den Ausdruck und die Formfindung der Anmut. Die Gruppe verkörperte, laut den Zeitgenossen, diese in besonderer Art und Weise, wie sich in einer Beschreibung von Leopoldo Cicognara verdeutlicht, der die besondere Qualität folgendermaßen beschreibt:²⁵

[...] la venusta dei movimenti, la dolcezza dell'espressione, il sorriso, della bocca, la languidezza degli sguardi, il piegare del collo, la voluttuosa giacitura delle membra, il molle gesto, il colorito soave, possonsi dire piuttosto le grazie, che le assolute bellezze del corpo.²⁶

Die Beschreibung unterstreicht die Funktion von Canovas *Grazien* als Diskursbeitrag zu zeitgenössischen Fragestellungen, etwa zur begrifflichen Unterscheidung der Schönheit und der Anmut,²⁷ die von Cicognara folgendermaßen definiert wurde:

La distinzione tra la grazia ed il bello cade facilmente sotto dei sensi ogniquale si osservi, che gli effetti di questo sono immediati e possenti, e colpisce mediante oggetti regolari e grandiosi, generando con impero assoluto la sorpresa e la meraviglia; e al contrario quella s'insinua dolcemente, né si presenta che con luce soave e modesta, impadronendosi quasi obliquamente il cuore.²⁸

Während die Schönheit,²⁹ sobald man sie erblickt, umgehend von allen Sinnen wahrgenommen werden kann, schleicht sich Anmut, so Cicognara, süßlich, im angenehmen und gemäßigten Lichte, gleichsam unbemerkt ins Herz.

Die Anmut war, laut den Zeitgenossen, besonders dazu geeignet, mit der Antike zu wetteifern und schon Winckelmann hatte sie als entscheidendes Charakteristikum für den schönen Stil, die Kunst von Phidias, Praxiteles und Lysipp, definiert, welches diesen vom sublimeren Stil abhob.³⁰ Wie Venturi ausführlich dargelegt hat, wurde diese zum zentralen Kriterium, anhand dessen die Werke Canovas zusehends bewertet wurden. Dabei wurde sie sowohl im Sinne Winckelmanns interpretiert, etwa bei Giordani, als auch als ein reiner Gefallen am Sinnlichen.³¹ Laut Stendhal wurde durch die *Grazien* ein völlig neues Schönheitsideal geschaffen.³² Zugleich waren sie Gegenstand heftiger Kritik von Canovas Widersachern. Fernow beschrieb sie als durch ihren Naturalismus heillos kompromittiert.³³ In dieser Tradition kam wohl auch Ridolfo Schadow zu dem Urteil, dass es sich um „fette Frauenzimmer“ handle,³⁴ und

25 Cicognara 1825, S. 235.

26 Cicognara 1825, S. 233–234.

27 Auf diese Problematik wird bereits bei Gianni Venturi und bei Stefano Grandesso hingewiesen. Grandesso 2010, Venturi 1992, S. 69–75.

28 Cicognara 1808, S. 121.

29 Der Begriff der Schönheit wird hier als Übersetzung des von Cicognara verwendeten Ausdrucks ‚bello ideale‘ verwendet.

30 Vgl. Winckelmann 1764, S. 229, zit. nach Honour 1995, S. 26.

31 Venturi 1992, S. 71–72.

32 Kat. Ausst. Museo Correr 296, Nr. 135.

33 Fernow 2006, Bd. 1, S. 208.

34 „Canova hat eine Gruppe der 3 Gracien gemacht, welche man zu seinen bessern Arbeiten rechnen kann, das Ganze ist künstlich gruppiert; Hände Füße sind klein und kleinlich, und die Gracien fette Frauenzimmer von 25 Jahrn [...] jedoch hat, glaube ich die Gruppe so manches

Kronprinz Ludwig von Bayern fand die Gruppe, wie Thorvaldsens Biograph Thiele bemerkte, geradezu „lasziv“.³⁵

Thorvaldsen nutzte die Gelegenheit, wie so oft, um eine korrigierte Version der *Grazien* in direktem Wettstreit mit Canova zu präsentieren.³⁶ Seine Figurengruppe, die von 1817 bis 1819 und somit gleichzeitig mit der zweiten Version Canovas entstand, zeigt die *Grazien* weniger sinnlich und nicht eng umschlungen, sondern als Einzelfiguren konzipiert, welche erst später als Gruppe zusammengefügt wurden. Im Gegensatz zu Canova stellte Thorvaldsen sie als junge Mädchen dar, deren Körper an der Schwelle von der Kindheit zur Jugend stehen und deren Schönheit weniger auf ihrer Weiblichkeit und ihrem Naturalismus, als in einer idealisierten Abstraktion beruhte. Er konzipierte damit eine ganz eigene Anmut (*grazia austera*), die dem Konzept Canovas diametral gegenüber stand. Cicognara betonte in seiner zweiten Edition des *Trattato del bello*, wohl als direkte Antwort auf Thorvaldsens Werk,

[...] per quanto ornamento rechi la Grazia alle cose più austere, non può essa mai rivestirsi di austerità: quest'attributo, in contraddizione colla di lei essenza, sarebbe un paradosso.³⁷

Die offenkundige Bezugnahme Gibsons auf die *Grazien* Canovas, noch während beide Gruppen ausgiebig von den Kritikern diskutiert wurden, kann als eine dezidierte Anknüpfung an diese theoretischen Debatten verstanden werden. Gibson reflektiert an mehreren Stellen seiner Memoiren über die Darstellung der Anmut in der Skulptur, wobei seine Definition der Cicognaras eng verwandt ist: „[T]he rules of grace are defineable, but there is a feeling of it in the soul, which cannot be taught – it is a divine gift which ever attends a true genius.“³⁸

Hylas und die Grazien

Gibson griff in der Anordnung der Figuren auf einer ovalen Plinthe, nebeneinander stehend und durch ihre Berührungen eng verbunden, auf Canovas *Grazien* zurück, bei welchen sich die beiden äußeren Figuren an die mittlere schmiegen und durch Berührungen und intensive Blicke eng miteinander verschlungen sind. Auch Hylas wird von zwei Nymphen umrahmt. Der Jüngling, der in seiner Größe den beiden Nymphen um fast einen Kopf unterlegen ist, wird in einer ungewöhnlichen Pose dargestellt: Während seine Beine eine deutliche Bewegung nach vorne, weg von den Nymphen, vollziehen, lehnt sich sein Oberkörper zurück. Den Kopf hat er nach links gewandt und erwidert den Blick der Nymphe zu seiner Linken. In der rechten Hand hält er einen Krug, mit dem er das Wasser aus der Quelle schöpfen wollte, auf dem sich die Inschrift *ὑλας καλλος*, „der schöne Hylas“, findet. Die eine Nymphe hält mit ihrer Rechten den Arm mit dem Krug zurück und hat ihre Linke um die

Verdienst und würde ihnen nicht mißfallen.“ Ridolfo Schadow an Bertel Thorvaldsen, 6. September 1813, zit. nach Götz 2000, S. 140.

35 Grandesso 2010, S. 157.

36 Zur Entstehungsgeschichte der *Grazien* von Thorvaldsen vgl. Grandesso 2010, S. 156–157.

37 Di Majo/Susinno 1989, S. 12.

38 Matthews 1911, S. 82.

Schulter der Jünglings gelegt. Sie beugt sich nach unten und schmiegt ihr Gesicht an die langen Locken von Hylas. Die zweite Nymphe ist frontal zum Betrachter angeordnet, wendet sich dem Jüngling jedoch zu und umfasst seinen Körper mit ihrer Rechten. Sie hält seine Hand zurück und zieht sie zu sich. Ein schweres Tuch, das sich dem Betrachter erst in der Umschreitung der Gruppe in der Rückansicht zeigt, verbindet die drei Figuren. Es wird von den beiden Nymphen gehalten und umschlingt den Arm und den Rücken des Hylas und lässt ihn in der Rückansicht nahezu verschwinden.

Das Motiv der beiden rechten Grazien Canovas, deren Gesichter sich sanft berühren, interpretierte Gibson in der Figur der Nymphe rechts von Hylas, die ihr Gesicht im Haar des Jünglings birgt. Diese wiederholt auch die seitliche Drehung der Grazie in Canovas Gruppe. Auch die Draperie, die als verbindendes Element die Körper aller drei Dargestellten in Hüfthöhe umfängt und zugleich die Scham der Figuren verhüllt, übernimmt Gibson ebenso wie die Plinthe, die nach hinten leicht erhöht ist, während sie seitlich und nach vorne hin leicht abfällt. Der entscheidende Unterschied ist die abweichende Staffe- lung der Figuren, da Gibson die mittlere, die sich bei Canova im Hintergrund befindet, nach vorne zieht und damit ins Zentrum des Geschehens rückt. Anders als bei Canova, bei dem die gesamte Komposition ausponderiert und im Gleichgewicht erscheint, erzeugt Gibson durch den Hylas ein Spannungsfeld zwischen der hinteren und der vorderen Ebene. Andererseits rekurriert er in der dezidierten Betonung taktiler Reize, in der Berührung der Wangen, der Hände und der Umschlingung des Hylas durch die Nymphen, ebenfalls auf die Gruppe Canovas, bei welcher die Grazien in der Verschlingung ihrer Arme und Blicke zu einer Einheit verschmolzen sind. Anders als bei Thorvaldsen, bei dem die Berührungen der Figuren untereinander sehr leicht und zurückhaltend formuliert werden, wie in der linken Grazie, die nur mit der Fingerspitze das Kinn der Mittelfigur berührt, zeigte Gibson eine starke physische Berührung, eine Sinnlichkeit der Dargestellten, die sich besonders in der Nymphe rechts des Hylas widerspiegelt.

Auch beim Konzept orientiert sich Gibson an seinem Lehrer. Wie schon bei *Mars und Amor* beobachtet, transferiert Gibson den Inhalt des Dargestellten erneut auf die psychologische Ebene und zeigt den Protagonisten der Handlung im inneren Konflikt.³⁹ Im Gegensatz zu Carstens, Koch und Thorvaldsen, die explizit den Raub des Hylas darstellen, zeigt Gibson weniger den Raub, als die Verführung des Jünglings. Thorvaldsen, der hier exemplarisch für die früheren Darstellungen des Mythos betrachtet werden soll, zeigt in seiner ersten Version den Hylas, der von den Wassernymphen in den Teich gezogen wird. Wie Hartmann bemerkt, greift er bei der Darstellung des Jünglings im Ausfallschritt auf das antike Motiv des ‚Erleidens‘ zurück, welches sich zum Beispiel in der Wanddekoration in der Junius-Bassus-Basilika auf dem Esquilin zeigt.⁴⁰ Dabei handelt es sich um einen Rückgriff auf die antike Pathosformel, die hier im Sinne des Dynamischen, Schreckenerregenden und Bedrohlichen wiedergegeben wird.⁴¹ Die Rückwärtswendung des Kopfes und die erhobene rechte Hand signalisieren seine Suche nach Hilfe von seinen Mitfahrern, die allerdings zu spät kommen wird. Die Trennung der handelnden Figuren in die Nymphen in der linken Hälfte und den Hylas in der

39 S. Kapitel MARS UND AMOR.

40 Hartmann 1979.

41 Vgl. hierzu Neuwirth 1991, S. 64.

rechten unterstreicht die Dynamik des Dargestellten. Diese stark bewegte Komposition relativiert sich in einer weiteren Version des Reliefs aus dem Jahre 1833, bei der Thorvaldsen den Hylas, wie bei Gibson, ins Zentrum setzt und drei Nymphen kreisförmig um ihn herum anordnet. Wiederum wird die Szene als Raub dargestellt, umfasst die links vorne kauende Nymphe doch energisch das Knie des Jünglings, während die von rechts Herbeieilende diesen in Richtung des Tümpels drängt. Thorvaldsens Hylas fügt sich, wenn auch unter Protest, in sein Schicksal, ohne Aussicht auf ein Entkommen. Wie Hartmann gezeigt hat, orientiert sich die Komposition an einer antiken Vasenmalerei aus der Sammlung Hamilton, in welcher die Flucht des Orest vor den Erinyen gezeigt wird bzw. an der bereits genannten Wandtarsie aus der Basilika des Junius Bassus.⁴²

Im Gegensatz dazu stellt Gibson die Verführung des Hylas dar: unentschlossen zwischen der Flucht und der Fügung in sein Schicksal. Während sein Oberkörper sich zur Gänze den zärtlichen Berührungen seiner Entführerinnen hingibt, deuten die Beine noch eine deutliche Fluchtbewegung an. Sein linker Fuß ragt schon über die Plinthe hinaus – hat damit die Sphäre der Nymphen verlassen und dringt aktiv in den Betrachtterraum ein. Es ist eben dieser psychische Zwiespalt, der die gesamte Komposition dominiert. Denn Hylas wird hier viel weniger Opfer einer gewaltsamen Entführung, als einer reizvollen Verführung. Damit greift Gibson, wie schon anhand des *Mars und Amor* erörtert, auf die bei Canova erlernte Formensprache zurück:⁴³ Wie bei dessen *Venus und Adonis* und *Mars und Venus* wird die innere Zerrissenheit des Protagonisten von Gibson bewusst ins Zentrum gesetzt. Dieser Zwiespalt der Figur überträgt sich auf den Betrachter durch die Kenntnis des Ausgangs der Geschichte einerseits und die taktilen Reize der Gruppe, die ihn gleichsam wie den Hylas dem Reiz der Nymphen erliegen lassen, andererseits.

Zudem hat Gibson den Ausgang der Geschichte schon impliziert, indem er mit dem Krug ein verzeitlichtes Moment in seine Figuren einbaut. Denn eigentlich ist die Entscheidung hinsichtlich des Verbleibs des Jünglings schon längst gefallen: Hylas hält mit seiner Rechten ein Tongefäß, mit welchem er das Wasser aus dem Tümpel schöpfen wollte. Seinen Fingern ist der Griff des Krugs schon entglitten, der Fall desselben, als letzter Bezug zum Diesseits, ist nicht mehr aufzuhalten. Mit dem Loslassen des Kruges wird das Eintauchen in das Reich der Nymphen bereits in der Komposition vorweggenommen. Die schlussendliche Machtlosigkeit des Jünglings zeigt sich nicht zuletzt in der körperlichen Unterlegenheit. Es ist genau dieser Hinweis auf die Vergänglichkeit, der sich laut Venturi schon in der Gruppe von Canovas *Grazien* findet und der auf die Endlichkeit der irdischen Schönheit abzielt.⁴⁴ Anders als bei Canova jedoch, bei dem dieser Gedanke nur implizit durch die Verortung der Gruppe in den theoretischen Ansätzen seiner Zeitgenossen auftaucht, weist Gibson hier explizit sowohl durch die tragische Figur des Hylas als auch durch den Krug darauf hin. Diese Vorentscheidung zeigt sich beim sorgsamem Umschreiten der Gruppe. Es offenbaren sich dem Betrachter einzelne Aspekte, die sich in der Frontalansicht verbergen und derer er erst in der Rückansicht gewahr wird (s. Abb. 98): Die Nymphen haben den Jüngling mit ihren Gewändern bereits sprichwörtlich eingewickelt.

42 Hartmann 1979, S. 156–157.

43 Vgl. hierzu auch Myssok 2007, S. 121–124.

44 Venturi 1992, S. 69–75.



Abb. 98: John Gibson: Hylas und die Naiaden (Detail). © Anna Frasca-Rath.

In der Bewegung der Figuren, in der ausdrücklichen Darstellung erwachsener Nymphen, in ihrem leichten Lächeln und ihrer Sinnlichkeit zitiert Gibson für den zeitgenössischen Betrachter offensichtlich die Figurengruppe Canovas. Die Skulptur stellt nicht nur ein Schönheitsideal dar, sondern ist darauf angelegt, ihn in die Zerrissenheit des *Hylas* miteinzubeziehen. Dennoch bricht Gibson in einem Detail seiner Ausführung dezidiert mit Canova: mit der Ausführung der Oberfläche.

Die Oberfläche als Diskursbeitrag

Der *Hylas*⁴⁵ wurde 1837, erst dreizehn Jahre nachdem das Modell begonnen worden war, bei der Ausstellung der Royal Academy gezeigt.⁴⁶ Die Ausführung hatte sich sehr lange hingezogen,⁴⁷ was auch damit zusammenhing, dass der ursprüngliche Auftraggeber, William Haldimand, 1828 seinen Auftrag zurückzog. Gibson veräußerte die Skulpturengruppe später an den Londoner Sammler Robert Vernon.⁴⁸

Zur Ausstellung der Royal Academy hatte Gibson drei Werke – den *Hylas*, die *Porträtstatue von George Stephenson* und den *Amor verkleidet als Hirtenjunge* – geschickt. Diese wurden im neuen Ausstellungsraum für Skulptur im Untergeschoss präsentiert. Bereits die Räumlichkeiten, die laut Aussagen der Zeitgenossen sehr dunkel und ungünstig für die Ausstellung von Skulptur waren, zeigen das geringe Interesse, das man Mitte des 19. Jahrhunderts der Gattung im Gegensatz zur Malerei entgegenbrachte. Zwar hatten sich die Umstände im Vergleich zu dem noch schlechteren Raum in Somerset House ein wenig verbessert, doch spiegelten auch die Stimmen in der Presse eine Geringschätzung der Skulptur wider.⁴⁹ Dennoch betonte man Gibsons zentrale Rolle

45 Im Folgenden wird das Werk *Hylas und die Naiaden* unter dem Kurztitel *Hylas* genannt.

46 Die Ausstellung war in diesem Jahr ein besonderes Ereignis, da erstmals nicht in Somerset House, sondern in den neuen Räumlichkeiten in Burlington House ausgestellt wurde.

47 Im Mai 1826 besuchte der Londoner Kaufmann und Direktor der Bank of England, William Haldimand (1784–1862), Gibsons Werkstatt. „I was modeling a group of three figures representing the youth Hylas surprised at the fountain by the nymphs, he seemed fascinated with the model, and before he left Rome he honored me by ordering a Marble.“ Am 11. Mai 1826 hatte Gibson bereits eine Anzahlung in Höhe von £500 für die Skulpturengruppe erhalten und zudem eine Bestätigung, dass er weitere £500 bekomme, sobald die Marmorversion vollendet sei. Aus nicht näher bekannten Gründen änderte Haldimand, der 1828 in die Nähe von Lausanne gezogen war, seine Meinung und beschloss, die Gruppe nicht mehr zu kaufen. Vgl. Alger 2004, Matthews 1911, S. 66. RAA/GI/1/159, Handschriftliches Dokument von Gibson, 11. Mai 1826.

48 Vernon sammelte seit 1812 englische Historienporträts und Alte Meister, ab 1826 zeitgenössische britische Malerei. 1832 mietete er einen Palast in Pall Mall für seine Sammlung und machte diese 1843 der Öffentlichkeit zugänglich. Im Nebengebäude befand sich der Hauptsitz des *Art Journals*, welches 1839 gegründet und von S. C. Hall herausgegeben wurde, der Vernon überzeugte, seine Bilder in der Zeitschrift zu veröffentlichen. Darüber hinaus vermachte er am 22. Dezember 1847 157 Bilder, acht Skulpturen und ein Aquarell der National Gallery (die Werke dieser Schenkung, darunter auch der *Hylas* von Gibson, wurden ebenfalls in der *Art Union* publiziert). 1844 bestellte Vernon zudem eine Kamee von Saulini mit der *Hope* von Gibson und 1848 informierte Eastlake Gibson darüber, dass Vernon außerdem eine Version des *Meleagros* für die National Gallery kaufen wolle. Hamlyn 1993, Whittingham 2008.

49 „Of the higher qualities – invention and sentiment – there is as lamentable a deficiency as in the department of painting, and about the same average amount of executive skill. There are some clever things, but nothing great.“ *The Spectator*, 10. Juni 1837, S. 20, *The Literary Gazette: A weekly Journal of Literature, Science and fine Arts*, 1064, 1837, S. 369.

für die Skulptur Großbritanniens sowohl im *Spectator* als auch in der *Literary Gazette*.⁵⁰ Einstimmig großes Lob fand der *Amor verkleidet als Hirtenjunge*. Der *Hylas* hingegen wurde im *Spectator*, nach einem anfänglichen Lob für Gibsons Gesamtwerk, stark kritisiert. Es wurde die Bezugnahme auf die römische Antike und das Fehlen der „noble simplicity of the Phidian age“ unterstellt. Auch die Komposition, die Anordnung der Figuren und die Ausführung missfielen. Die Figuren funktionierten, dem Rezensenten zufolge, nicht gut als Gruppe, das Konzept sei uninspiriert und die Gesichter der Figuren ausdruckslos. Im Zentrum stand jedoch die Kritik an der Politur der Oberfläche:

The chiselling is over-wrought, giving by its polish a hardness to the fern's and increasing that rigidity which is the effect of subduing the musculation. It is not flesh, but marble: the limbs could not move from their position. A statue should not be a petrification: the marble ought to represent not form merely, but life and motion.⁵¹

Diese Aussage ist von besonderer Bedeutung, denn ein Urteil ist hinsichtlich der Oberfläche aus heutiger Sicht oft nur schwer zu fällen, da die Skulpturen über die Jahrhunderte hinweg mehrfach starken oft auch ätzenden Reinigungsprozessen unterzogen wurden und somit nicht immer die Authentizität der Oberfläche gewährleistet werden kann. Jedoch lässt sich noch heute ein starker Unterschied in der Oberflächengestaltung des *Hylas* und des *Mars und Cupid* konstatieren, wobei letzterer stark glänzend poliert ist. Der *Hylas* hingegen hat eine matte, fast raue Beschaffenheit. Deutlich sind, gerade in der Rückansicht, die dunklen Aderungen des Marmors zu sehen, die ostentativ die Materialität des Steins unterstreichen.

Mit der Kritik an der Oberfläche und Ausarbeitung knüpft der Kritiker des *Spectator* an einen umstrittenen Punkt zeitgenössischer Diskurse an. Der Grad der Vollendung der Oberfläche spielte, wie am Beispiel des *Endymion* von Canova angedeutet, für die Zeitgenossen eine entscheidende Rolle und avancierte zum zentralen Gegenstand der Kunstkritik, der sich in Canova- und Thorvaldsen-Anhänger polarisiert hatte.⁵² Canova erzielte in seinen Werken einen derart hohen Grad der Perfektionierung von Glätte, der über einen reinen Naturalismus hinausreichte und die Materialität des Marmors aufzulösen schien. Er erreichte diese mimetischen Qualitäten durch eine ausgefeilte Behandlung der Oberflächen – nach der Politur mit Bimsstein – mit gefärbtem Wasser, „acqua di rota“⁵³, und Wachs.⁵⁴ Er vollendete jede Skulptur, die seine Werkstatt verließ, persönlich und unterstrich durch dieses Vorgehen das Konzept der „ultima mano“. Jedes Kunstwerk musste von der Hand des Künstlers vollendet werden, da nur er in der Lage war, es möglichst nah an die ideale Schönheit heranzuführen.⁵⁵ Die Betrachtung seiner Werke im Fackelschein offenbarte durch das Spiel des Lichts der Flamme die besonderen Qualitäten der Skulptur, welche sich erst in der Betrachtung aus nächster Nähe zeigten. Im Falle der

50 *The Spectator*, 10. Juni 1837, S. 20.

51 *The Spectator*, 10. Juni 1837, S. 20–21.

52 S. hierzu die Ausführungen von Mareike Bückling, Bückling 2013, S. 235–243, vor allem aber Bindman 2014.

53 Hierbei handelt es sich um Schleifwasser.

54 Memes 1825, S. 558, Norman/Cook 1997, S. 48–49.

55 In genau diesem Arbeitsschritt unterschied er sich dezidiert von Thorvaldsen, der die gesamte Ausführung der Übertragung des Modells in den Marmor seinen Werkstattmitarbeitern überließ.

Grazien konstatierte Malcolm Baker, dass ihre haptischen Qualitäten an die kleinformatige Bronzeplastik erinnerten und somit auch die Marmorskulptur zum Kabinettstück wurde, welche, wie in Woburn Abbey, im privaten Umfeld und aus nächster Nähe betrachtet werden sollte.⁵⁶

Canovas Oberflächenbehandlung fand nicht nur Beifall. Gerade der Duke of Bedford schrieb ausdrücklich, keine Färbung der Oberfläche zu wünschen, sondern den „genuine lustre of the pure Carrara marble“ sehen zu wollen.⁵⁷ Und bereits Fernow hatte die Oberflächengestaltung Canovas kritisiert und ihm vorgeworfen,

[...] diese schätzbare Eigenschaft des Marmors zu vertilgen und ihm den Schein eines weicheren Stoffes zu geben. Zu diesem Zwecke erhält die vollendete Statue nach der letzten (sic!), bis ans Glänzende getriebenen Politur einen Anstrich aus einer ins Gelbliche spielenden Beize aus Ofenrus, um das blendende Weiss (sic!) des Marmors zu brechen.⁵⁸

Canova hingegen sah sich durch seine Beobachtungen zur Behandlung der Oberfläche der Elgin Marbles, den ersten gesicherten griechischen Originalen auf dem europäischen Kontinent, in seiner Herangehensweise bestätigt.⁵⁹ Gerade die späten Werke, wie der *Theseus und Kentaur* (1819 vollendet) und der *Endymion* (1822 vollendet), zeigen einen gesteigerten Naturalismus in der Bearbeitung der Oberfläche. Letztere Skulptur ist in der Bearbeitung der Oberfläche zu einer derartigen Glätte getrieben, die über einen reinen Naturalismus hinausgeht, was sich erst durch den Ausstellungskontext in der Galerie des Dukes of Devonshire erklärt. Die Galerie, die oft in den Abendstunden und im Fackelschein besucht wurde, wurde durch ein Oberlicht beleuchtet. Das einfallende Mondlicht spiegelt sich dort im polierten Stein des *Endymion*, dem Geliebten der Mondgöttin Selene, wider und taucht diesen in ein überirdisches Licht.⁶⁰

Thorvaldsen auf der anderen Seite versah seine Werke mit einer matten Politur, welche die Steinansichtigkeit des Marmors hervorhob.⁶¹ Diese Art der Ober-

56 Baker 2000, S. 165–166.

57 Honour 1995, S. 43.

58 Fernow 2006, Bd 1, S. 91–92.

59 Myssok 2009.

60 Andreas Prater sah in Canovas ähnlich wie in Girodets Darstellung des *Endymion* eine Huldigung an den „Kult des weißen Marmors im Sinne Winckelmanns“. Prater 2004, S. 258. Was für das bereits 1793 entstandene Gemälde durchaus zutreffend erscheint, lässt sich jedoch nicht ohne weiteres auf die fast drei Jahrzehnte später entstandene Skulptur übertragen. Denn weniger die Weißheit ist hier das Thema, als das Spiel von Licht und Oberfläche, Naturalismus und künstlerischer Überhöhung. Interessant in diesem Zusammenhang, erscheint Canovas Einflussnahme auf Anne-Louis Girodets Gemälde *Pygmalion und die Statue* das vom Grafen Sommariva als Hommage an den Bildhauer in eben diesen Jahren in Auftrag gegeben und 1819 beim Salon gezeigt wurde. Dieses zeigt die klassische Ikonographie des Bildhauers mit der zum Leben erweckten Skulptur. Nahezu gleichzeitig zu diesem Gemälde entstand Adèle Chavassieu d'Audeberts Darstellung des Grafen Sommariva, der Girodet beim Malen des genannten Gemäldes in seiner Werkstatt, die von zahlreichen natürlichen und künstlichen Lichtquellen beleuchtet wird, zeigt. Über dem Bild des *Pygmalion* ist eine verkleinerte Kopie des *Endymion*-Gemäldes von Girodet zu sehen. Blühm 1996, S. 19–22.

61 In der Abgabeverision der Dissertation und im Ausstellungskatalog der Royal Academy habe ich, auf Mareike Bückling bezugnehmend, darauf hingewiesen, dass Thorvaldsen die Oberflächen seiner Skulpturen unvollendet ließ. In der Diskussion mit Stefano Grandesso und Ernst

flächenbeschaffenheit wurde von einem Teil seiner Kritiker begrüßt. So schrieb etwa Fernow, der sich in seinen Ausführungen auf Immanuel Kant bezog:

Die bildende Kunst darf es also in ihren Nachahmungen der Natur nicht bis zur Bewirkung jener hohen Täuschung treiben. Plastische Figuren leiden die Farbe nicht. Das Kunstwerk muss Wahrheit haben, aber nie dürfen wir versucht werden zu vergessen, dass wir vor einem Kunstwerk stehen.⁶²

Der Anspruch an die Kunst, Wahrheit darzustellen, entsprang der begrifflichen Trennung von Wahrheit und Sinnlichkeit in der zeitgenössischen Kunstkritik im deutschsprachigen Raum.⁶³ Während die Sinnlichkeit sich an die Reize des Betrachters wandte, sollte die Wahrheit, laut den Zeitgenossen, den Intellekt anregen. Mit Blick auf die Skulptur war diese Trennung einschneidend, war es für sie – im Gegensatz zur Malerei – schwieriger, Stellvertreter einer Idee zu sein und nicht aufgrund ihrer Reize bewundert zu werden.

Diese Definition von Wahrheit zeigt vielleicht am prägnantesten den Unterschied in der Rezeption der künstlerischen Prämissen von Canova und Thorvaldsen. Denn während man bei Canovas Skulpturen vor allem die Virtuosität bewunderte, wurde bei Thorvaldsen die Abstraktion hervorgehoben. Letzteren sah man als überlegen an, da sich erst durch das Verständnis der künstlerischen Idee der Reiz der Skulptur enthülle, nicht durch die mimetischen und sinnlich-haptischen Qualitäten der Oberfläche.

Diese Diskurse und die weiter oben ausgeführten Überlegungen zur Grazie spielten auch Jahrzehnte später bei der Rezeption der *Grazien* eine zentrale Rolle. Gerade in der englischsprachigen Kritik zeigt sich, dass nicht alle Fernows Argumentation zustimmten. Philip Hunt, Elgins ehemaliger Vertrauter, attestiert der Gruppe

[...] delicacy in every detail, exquisiteness of finish – in the *morbidezza* – that look of living softness given to the surface of the marble, which appears as if it would yield to the touch.⁶⁴

Auch der Schotte Murray Kynynmound (1782–1859), 2nd Earl of Minto, der grundsätzlich Thorvaldsen gegenüber Canova bevorzugte, betont an mehreren Stellen seiner römischen Tagebücher (entstanden zwischen Dezember 1821 und spätem April 1822) die Überlegenheit des Venezianers hinsichtlich der Beschaffenheit seiner Oberflächen. So schreibt er im Februar 1822, nachdem er verschiedene Werke in der Werkstätten beider Künstler begutachtet hatte:

Torwalson's (sic!) compositions [...] are full of genius. The expression is natural and easy, and some of his best works if they received a last finish from Canova might approach the excellence of ancient sculpture.⁶⁵

Jonas Bencard konnte diese Ansicht jedoch revidiert werden. Es handelt sich vielmehr um eine matte Politur. Vgl. Bückling 2013, S. 239.

62 Fernow 1795, S. 267, zit. nach Geyer 2010, S. 300.

63 Laub 1991, S. 241–248.

64 Hunt, zit. nach Bindman 2014, S. 46.

65 Brown 1995, S. 75.

Die Diskussionen um die Oberflächenqualitäten bestimmten die Rezeption Canovas und Thorvaldsens über die Sprachgrenzen hinweg, wobei ein enger Austausch der Kritiker mit den Künstlern bestand und Minto während seines Aufenthaltes auch John Gibsons Werkstatt besuchte.⁶⁶

Gibsons Entscheidung, die Oberfläche des *Hylas* nicht mit einer glänzenden Politur zu versehen, könnte als eine Stellungnahme im Diskurs zur Oberflächengestaltung in der Skulptur gesehen und als ein deutlicher Schritt einer Zuwendung zu Thorvaldsen verstanden werden, den er nach Canovas Tod vollzog. Dies umso mehr, da sich eine Abkehr von der vollendeten Oberfläche und eine Betonung der Arbeitsspuren in diesem Zeitraum der späten 1820er und frühen 1830er Jahre auch an anderen Beispielen beobachten lässt. Gibson fertigte ab 1831 eine dritte Version des *Schlafenden Hirtenjungen* an, welche sich heute in der Walker Art Gallery in Liverpool befindet. Im Detail der Modellierung der Haare zeigt sich sehr deutlich der Grad der sehr viel schematischeren Umsetzung der Skulptur. Dies kann natürlich als Werkstattarbeit betrachtet werden, jedoch erscheint eine Vernachlässigung der Qualität der Oberfläche vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Rezeption als unwahrscheinlich.

Dennoch lässt sich für Gibson zu diesem Zeitpunkt keine klare Präferenz der rauhen über die glatte Ausführung beobachten, wie am Beispiel des *Narziss* noch zu zeigen sein wird.

In der späteren Rezeption des *Hylas* blieb die Oberfläche unbeachtet. 1854 wurde im *Art Journal* erneut ein ausführlicher Artikel über den *Hylas* publiziert. Grund war die Schenkung der umfangreichen Sammlung von Robert Vernon an die National Gallery. Gibsons *Hylas* wurde neben dem Artikel eine ganzseitige Abbildung gewidmet, eine Aufmerksamkeit, die nicht vielen Werken der Vernon-Sammlung zuteilwurde. Der Text setzte sich zwar oberflächlich mit dem Thema und der Umsetzung von Gibson auseinander, jedoch wurde nicht auf den Entstehungskontext eingegangen.⁶⁷ Ebenso verhielt es sich mit der Kritik durch Anna Jameson, welche im *Handbook to the Courts of Modern Sculpture* dem *Hylas* einen längeren Absatz widmete. Auch hier gab es nur eine Sammlung der wichtigsten Informationen zur Mythologie, nicht aber eine Analyse des Werks.

Keiner der drei Artikel ging auf das Konzept der Gruppe ein – und das, obwohl sich Gibson mit dem offensichtlichen Zitat der *Drei Grazien* von Canova auf eines der bekanntesten Werke des Venezianers, welches sich noch dazu in Großbritannien befand, bezogen hatte.

Zur Nachfolge in der römischen Künstlergemeinde

Im Gegensatz zur geringen Begeisterung seitens der englischen Presse fand das Thema des *Hylas* eine rege Verbreitung bei den römischen Kollegen. Erst nachdem Gibson die Figurengruppe vollendet hatte, wurde auch der Entwurf von Thorvaldsen in Marmor übertragen. Darüber hinaus schuf Joseph Gott 1838 den heute verlorenen *Hylas an der Quelle*.⁶⁸ Auch Hermann Wilhelm Bissen, aus Schleswig stammend und seit 1824 in Rom ansässig, griff 1846 das Thema

⁶⁶ Brown 1995, S. 74.

⁶⁷ N. N. 1854, S. 22.

⁶⁸ Roscoe 2009a, S. 545, Nr. 82.

des Hylas in einer stehenden Einzelfigur, heute in der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen befindlich, auf. Sie rekurrierte in ihrer jugendlichen Statur auf Gibson, war jedoch hinsichtlich der Komposition ein enger Verwandter von Thorvaldsens *Jason*. 1858 machte Gibsons amerikanische Schülerin Harriet Hosmer einen Entwurf für einen heute verlorenen *Hylas an der Quelle*.⁶⁹

Überhaupt lässt sich für den Entstehungszeitraum des *Hylas* eine ganze Reihe von Skulpturen mit der Darstellung mythologischer Figuren aus der Wasserwelt bezeugen. So die 1834 entstandene *Thetis mit den Waffen des Achill* von Emil Wolff, die nicht nur hinsichtlich der Statur, sondern auch in der Ausarbeitung der Frisur und besonders im Kopfschmuck aus Schilfblättern eine starke Ähnlichkeit mit den Nymphen von Gibson zeigt. Ganz ähnlich verhält es sich mit dessen *Nereide*, die zu Beginn der 1840er Jahre entstand (s. Abb. 99). Auch die 1835–1838 entstandene *Badende* von Emil Fogelberg gehört wohl in diesen Kontext.⁷⁰ In der britischen Künstlergemeinde lassen sich vor allem die Nymphen von Richard James Wyatt und Joseph Gott hervorheben, die in den späten 1820er und 1830er Jahren entstanden.⁷¹

Wie bereits an den vorhergehenden Werkanalysen verdeutlicht, zeigt auch das Beispiel des *Hylas*, dass sich die Bildhauer der römischen Künstlergemeinde ausdrücklich ähnlichen Themen widmeten. So entwickelte sich dort ein regelrechter Pool von Ideen, aus welchem die einzelnen Künstler schöpfen konnten. Hierdurch ergab sich eine übergreifende, dezidiert römische Prägung der Werke internationaler in Rom tätiger Bildhauer.



Abb. 99: Emil Wolff: Nereide (1849), Marmor, Neue Nationalgalerie, Berlin. © bpk/Nationalgalerie, SMB/Klaus Gökén.

69 Carr 1912, S. 132.

70 Fogelberg hatte gemeinsam mit Emil Wolff am Grabmal von Ridolfo Schadow in Sant'Andrea delle Fratte in Rom gearbeitet. Tesan 1998, Tav. 27.

71 Wyatt hatte zeitgleich mit Gibsons *Hylas* mit einer *Nymphe* begonnen. Diese wurde ebenfalls 1837 in der Royal Academy ausgestellt und erhielt dort eine harsche Kritik: „Wyatt's Nymph at the Bath, (1180) is the most graceful figure in the room, but still too much in the modern conventional style: in aiming at ideal beauty, the artist has sacrificed truth: the nymph has no blade-bones – her shoulders are cushions.“ Vgl. *The Spectator*, 10. Juni 1837, S. 20, Roscoe 2009b, S. 1426, Nr. 19.

Narziss

Der Narziss und die Royal Academy



Abb. 100–102: John Gibson: Narziss (Details). © Anna Frasca-Rath.

1838 wurde Gibson zum offiziellen Mitglied der Royal Academy, zum Royal Academician, ernannt. Er war der erste und einzige Künstler, dem diese Ehre zuteilwurde, obwohl er nicht in Großbritannien ansässig war.¹ Als Aufnahmestück übersandte er der Akademie im selben Jahr den *Narziss*, ein Werk, das er bereits zu Beginn der 1830er Jahre an William Keppel Barrington in Beckett Hall, Shrivenham, verkauft hatte (s. Abb. 100–102, Taf. 8). Die Skulptur wurde im Anschluss noch vier Mal repliziert: Zunächst für Richard Ford aus Manchester, für Mr. John Errington Esq., später für Viktoria und Albert und schließlich für Joshua Frey Josephson², einen Richter aus Australien (s. Abb. 103).³

Die Entscheidung Gibsons, den *Narziss* als Aufnahmestück auszuwählen, erhebt die Skulptur zum wichtigen Teil von Gibsons Selbstdarstellung im anglo-römischen Transfer, vor allem aber in Großbritannien. Seit Gründung der Akademie unter George III. war jeder neu gewählte Academician dazu verpflichtet, ein Bild, Relief oder einen anderen Beleg seines Könnens an die Akademie zu schicken.⁴ Ab dem Jahr 1810 waren diese Werke in der Diploma Gallery in Somerset House während der Summer Exhibitions für das Publikum öffentlich zugänglich.⁵ Da Gibsons Werke meist nach der Ausstellung in London in den privaten Sammlungen verschwanden, bot die Royal Academy einen wichtigen Ort für eine dauerhafte Präsentation seines Könnens. Gibson suchte sein Aufnahmestück aus den in seiner Werkstatt befindlichen großformatigen Gipsmodellen dahingehend aus, welches seiner Werke sein künstlerisches Vermögen am besten widerspiegelt, um es für die Londoner Akademie zu replizieren. Was bewegte ihn zur Wahl des *Narziss*?

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die von Gibson überlieferte Entstehungsgeschichte des Werkes. In seinen Memoiren liefert er eine recht knappe Anekdote, welche in Matthews Biographie von 1911 publiziert ist.⁶ Demnach diente eine zufällige Begebenheit in Rom, die Beobachtung eines jungen Mannes, der sein Spiegelbild in einem Brunnen vor der Villa Medici betrachtete, als Inspiration für den *Narziss*.⁷ Dieses Motiv der zufälligen Ins-

1 Matthews 1911, S. 84.

2 Joshua Frey Josephson (1859–1892) war ein Richter aus Australien. Vgl. Kapitel TRANSFER sowie Holt 1972.

3 Die ersten drei Repliken werden von Matthews und Eastlake angeführt, die beiden weiteren werden erstmals im Beitrag im *Dictionary of Sculptors in Britain* von Emma Hardy genannt. Eastlake 1870a, S. 249, Matthews 1911, S. 242, Roscoe 2009b, S. 525.

4 Ab 1874 wurden diese öffentlich in der Diploma Gallery in Burlington House ausgestellt. Kat. Ausst. Royal Academy of Arts London 1931, S. V.

5 Hooock 2003, S. 73.

6 „One morning early I was taking my usual walk on the Monte Pincio, and there was a fountain under the wall of the French Academy. I saw a boy sitting on the edge of the fountain with one leg tucked under him looking into the water; his weight was principally sustained by his left arm and leg, the latter being brought under his right thigh. The action was perfect for a statue of Narcissus. I looked well at him and impressed him upon my memory, immediately went to my studio and modelled a small sketch in clay of the action which I admired. Afterwards I modelled the figure life size.“ Matthews 1911, S. 82–84.

7 Dies könnte dazu verleiten, die Komposition als eine Art Genreszene anzusehen, die aus einer



Abb. 103: John Gibson: Narziss, Marmor, 86 × 36 × 60 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney. © AGNSW.

piration ist innerhalb von Gibsons Memoiren kein Einzelfall, sondern wird an mehreren Stellen wiederholt, etwa im Zusammenhang mit der Entstehung der *Nymphe mit Amor* und dem *Meleagros*. Es rekurriert auf ein gängiges Motiv aus der Vitenliteratur, welches beschreibt, wie der Künstler seine Inspiration nicht aus einer künstlich herbeigeführten Pose eines Modells, sondern aus der natürlichen Bewegung in zufälliger Beobachtung zieht. Unter Gibsons Zeitgenossen war das Thema weit verbreitet und wurde etwa von Thorvaldsens Biographen Eugène Plon aufgegriffen, der schildert, wie der Däne durch eine zufällige Beobachtung des Modells in einer Pause während der eigentlichen Studien zu seinem *Hirtenjungen* inspiriert wird.⁸ Die Aussage dieser Anekdote zielt in diesem Fall auf die Betonung eines durch zufällige Beobachtung herbeigeführten Naturalismus, der den „Filter“ der traditionellen Posen des Aktstudiums hinterfragt, wenngleich sich das Werk Thorvaldsens, wie weiter vorne ausgeführt, ganz eindeutig auf klar erkennbare antike Vorbilder bezieht.

spontanen Situation heraus entstand und erst im Nachhinein in den Kontext der Mythologie gestellt wurde. Hans Fletcher attestierte dem *Narziss* in einem kurzen Aufsatz, dass es sich um eine Skulptur handle, die aus der reinen Anschauung der Natur entstanden sei und bezeichnete sie daraufhin als eine schlichte Genrefigur. Fletcher 1977, S. 60–62.

- 8 Laut Gustav Friedrich Waagen entstand auch der *Merkur* Thorvaldsens durch eine zufällige Beobachtung eines Jungen in der Via Sistina und auch in der Biographie über Lorenzo Bartolini wird eine ähnliche Situation bei der Entstehung des *Glaubens* überliefert. Grandesso 2015, S. 146.

Abb. 104: John Gibson: Signatur am Hunter in der Usher Art Gallery (vor 1851), Marmor, Usher Art Gallery, Lincoln. © Usher Art Gallery Lincoln.



Bei Gibson entfaltet sich der Bedeutungsgehalt der Aussage, betrachtet man dieses Motiv des Naturstudiums in der Verquickung mit dem Primat der Nachahmung der Antike. Denn ausdrücklich stellt er eine Verbindung zwischen seiner eigenen Arbeitsweise und der antiker Bildhauer her, welchen ebenfalls zufällig beobachtete Situationen als Inspiration gedient hätten.

Nature unconfined by the restriction of fashion is the true school for the artist. There the sculptor of the Dying Gladiator first saw his imperishable work. There the boy was seen taking the thorn out of his foot, and it is there, evidently, Praxiteles found his young Faun leaning against the trunk of a tree.⁹

Als passenden Ort für derartige Studien bezeichnet Gibson die Straßen von Rom, da die Stadt selbst eine herausragende Akademie, „an excellent Academy“ für junge Künstler sei.¹⁰ Hält man sich Gibsons Rolle als Kritiker an der Londoner Ausbildung und als Direktor der British Academy of Arts in Rom vor Augen, welche weiter oben ausführlich dargelegt wurde, so bekommt die Betonung der Entstehungsumstände des *Narziss* eine zentrale Bedeutung für die Auswahlkriterien als Diploma Work. Gibson kritisierte über den gesamten Verlauf seiner Karriere die Ausbildung der Künstler in London, das Fehlen eines Romaufenthaltes sowie die mangelnde kontinentale Ausbildung. Immer wieder hob er dabei die Romanitas seiner eigenen Karriere hervor und betonte seine Schülerschaft bei Canova. Nicht zufällig signierte er jedes seiner Werke, seit er 1817 in Rom angekommen war, mit „IOANNIS GIBSON (ME) FECIT (FACIEBAT) ROMA“ (s. Abb. 104) und erhob den Entstehungsort geradezu zum Gütesiegel seines künstlerischen Schaffens. Auch am in der Akademie befindlichen *Narziss* ist diese Signatur auffällig angebracht.

Die Programmatik dieser Aussagen aus den Memoiren verdeutlicht sich mit Blick auf die vielen nicht genuin römischen Vorbilder, die für das Thema von Gibson herangezogen wurden und welche im Folgenden betrachtet werden

⁹ Matthews 1911, S. 84–86.

¹⁰ „The diligent sculptor must attentively watch the movements of nature, which may casually come under his notice. [...] The streets of Rome, in this respect, may afford to the young artist so disposed, and excellent Academy.“ Matthews 1911, S. 85.

sollen. Zunächst gilt es allerdings, einen eingehenden Blick auf die Komposition Gibsons zu werfen.

Gezeigt wird der Moment, in welchem der Jüngling sich auf der Jagd an der Wasserquelle niedergelassen hat und sein Spiegelbild im Wasser entdeckt, in welches er sich umgehend verliebt. Narziss sitzt, das linke Bein angewinkelt, auf einem Felsblock und hat sich mit dem durchgedrückten linken Arm so auf dem Rand des Felsens abgestützt, dass er in das unterhalb des Felsens befindliche Wasser blicken kann, um sein Spiegelbild zu betrachten. Seine Locken umrahmen das zarte jugendliche Antlitz. In der Rechten, welche ebenfalls auf dem Felsblock ruht, hält er eine Flöte, die ihn als Narziss auszeichnet. Das tragische Ende, welches Ovid in seinen *Metamorphosen* schilderte,¹¹ der Tod durch das Verzehren und das Schmachten nach seinem Ebenbild, ist in die dargestellte Szene bereits impliziert, indem sich der Blick des Jünglings über die Kante des Felsens nach unten richtet und somit den Körperschwerpunkt in Richtung des Abgrundes schiebt.

Die Reihe der Vorbilder für eine derartige Darstellung ist lang.¹² Aus der Antike waren zu Gibsons Zeit vor allem zwei Darstellungstypen überliefert, die sich auf die den Narziss-Mythos bei Konon und Pausanias bezogen. Zum einen der statuarische Typ, in dem man den *Narziss* des Polyklet erkannte und der durch 37 römische Kopien überliefert ist.¹³ Am prominentesten war jedoch zu diesem Zeitpunkt die Darstellung in der antiken Malerei, nämlich die Fresken aus Pompeji, aus dem Haus von Marcus Lukretius Fronto, welche den Narziss darstellen, der rücklings auf einem Felsbrocken sitzt und über die Schulter hinweg sein Spiegelbild im Wasser betrachtet. Auch in nachantiken Werken war der Narziss-Mythos weit verbreitet. Im Mittelalter wurde er vor allem in der Literatur überliefert, etwa in französischen *Ovide-moralisé*-Handschriften. Zudem tauchte er seit der Renaissance sehr häufig in der Malerei auf. 1435 wurde der Narziss von Alberti in seinem ersten Malereitratat der Neuzeit, *De pictura*, gar zum Erfinder der Malerei stilisiert. Im 17. Jahrhundert erlebte der Mythos in den Darstellungen von Nicolas Poussin einen neuen Höhepunkt und wurde in zahlreichen weiteren Gemälden, etwa in den Ölskizzen von Rubens für die Dekoration des Torre de la Parada in Madrid (1636/37) oder von Francois Lemoyne (1728), aufgegriffen. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass Gibson sich auf diese nachantiken Überlieferungen bezog, jedoch kann ihm die Verbreitung des Themas nur schwer entgangen sein. In der Skulptur gab es nur wenige Darstellungen des Narziss', etwa von Benvenuto Cellini, der jedoch zu diesem Zeitpunkt nur schwer zugänglich war. Interessant erscheint die kompositorische Nähe zum *Narziss* von Christophe Gabriel Allegrain¹⁴, dem Aufnahmestück des Franzosen, das er 1747 im Salon präsentiert hatte.¹⁵ Ob Gibson diese Skulptur im Original oder in einer Nachzeichnung von Nollekens bekannt gewesen sein könnte, ist unklar.¹⁶

11 Ovid, *Metamorphosen*, III, 339–510.

12 Zur Bildtradition von der Antike bis 1800 vgl. Lichtenstern 1992, S. 24–27. Über den Narziss wurde jüngst viel publiziert. Besonders hervorzuheben sind: Bryson 1983, S. 102, Lichtenstern 1992, S. 23–42, Wolf 1998, S. 11–39, Pfisterer 2001, S. 305–330, Wolf 2003, S. 315–336.

13 Bähler/Nesselrath 2006, S. 61.

14 Zu Christophe-Gabriel Allegrain (1710–1795) vgl. Hofreiter 2001, Bézies 2000, Scherf 1989.

15 Hofreiter 2001, S. 112, Bézies 2000, S. 166, Scherf 1989, S. 122.

16 Scherf 1989, S. 122, Abb. 9. Diese Skizze befindet sich im Skizzenbuch, das Nollekens 1770/71 mit Zeichnungen nach Werken in Italien, Frankreich und England füllte. In diesem sind mehrere Zeichnungen nach den *morceaux de reception* in der Académie Royale de la Sculpture,

Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass Gibson zwar in den Memoiren auf die zufällige Inspiration des Werkes verweist, dies jedoch nicht wörtlich genommen werden kann, sondern es sich vielmehr um das Unterstreichen der Bedeutung Roms für seine Skulptur handelt.

Zwischen Archäologie und Sentiment

Zentral für Gibsons Auseinandersetzung mit dem Thema war das Studium antiker Texte.¹⁷ Obwohl Gibson nach dem Besuch der Schule keine weitere Ausbildung erhalten hatte, befasste er sich intensiv mit historischen Texten und theoretischen Debatten über die Kunst, zu welchem Zwecke er in seiner Werkstatt eine rund fünfhundert Titel umfassende Bibliothek zusammengetragen hatte, über deren Inhalt wir durch einen Auktionskatalog von Sotheby, Wilkinson und Hodge detailliert informiert sind (s. Abb. 105).¹⁸ Neben Literatur zur Archäologie und Kunstgeschichte von Cicognara und Winckelmann umfasste die Bibliothek antike und moderne Literatur, Künstlerbiographien von Canova, Thorvaldsen, aber auch Wilkie und Haydon. Darüber hinaus enthielt sie Stichwerke nach antiker Skulptur und Malerei wie Ennio Quirino Viscontis Beschreibungen der Skulptur des Museo Pio Clementino und der Werke der Villa Borghese. Die einschlägigen Texte zur Polychromie von Hittorf und Quatremère waren dort ebenso vorhanden wie Ausgrabungsberichte aus Agrigent und Herkulaneum.¹⁹ Wie intensiv sich Gibson mit den Schriften aus seiner Bibliothek auseinandersetzte, belegen seine Notizbücher. Eines davon ist besonders interessant, da es sich mit Konzepten Füßlis, Winckelmanns, Lessings und Reynolds' befasst und Kernaussagen als handschriftliche Abschriften von Gibson, aber auch von anderer Hand, möglicherweise Benjamin, beinhaltet.²⁰ Auch in seinen Korrespondenzen zeigt sich, dass Gibson eine genaue Kenntnis der aktuellen Debatten besaß. Betrachtet man seine Beobachtungen zu Gottfried Ephraim Lessing, aus dessen *Laokoon* er die zentralen Textstellen zum Verhältnis von Kunst und Dichtung exzerpierte, so beließ er es nicht beim Studium, sondern berichtete auch an seine Freundin Margaret Sandbach und empfahl die Lektüre einer ganz bestimmten Ausgabe, nämlich der 1836 erschienenen Übersetzung ins Englische von William Ross.²¹

etwa von Jean-Baptiste Pigalle und Étienne-Maurice Falconet (ff. 24–47). Das Skizzenbuch befand sich bis zum Tod von Nollekens in dessen Besitz, wo Gibson es während seines Aufenthaltes in London, 1816/17, gesehen haben könnte. Am 5. Dezember 1823 wurde es von Francis Douce bei der Versteigerung des Künstlernachlasses von Nollekens erworben. Heute befindet sich das Skizzenbuch in der Sammlung des Ashmolean Museum in Oxford. Vgl. Brown 1982, S. 485–487.

¹⁷ Eastlake 1870a, S. 103.

¹⁸ Das Auktionshaus versteigerte Gibsons Bibliothek zusammen mit der seines jüngeren Kollegen Benjamin Edward Spence am 25. und 26. Juli 1886 und lieferte dazu einen umfassenden Katalog, der heute in der British Library in einer Originalversion mit Notizen zu den erzielten Preisen und Käufern erhalten ist. Dieser Band wurde als Mikrofiche publiziert, wobei sich eine Version davon in der Bayerischen Staatsbibliothek in München befindet. Sotheby/Wilkinson/Hodge 1868.

¹⁹ Sotheby/Wilkinson/Hodge 1868, S. 30, Nr. 492. Besonders wertvoll war eine Sammlung von 60 privaten Radierungen von Königin Viktoria und Prinz Albert, die die Queen persönlich an Gibson übergab.

²⁰ RAA/GI/5.

²¹ NLW, John Gibson an Margaret Sandbach, 18. Mai 1840, 17. Juli 1845. Ross 1836.

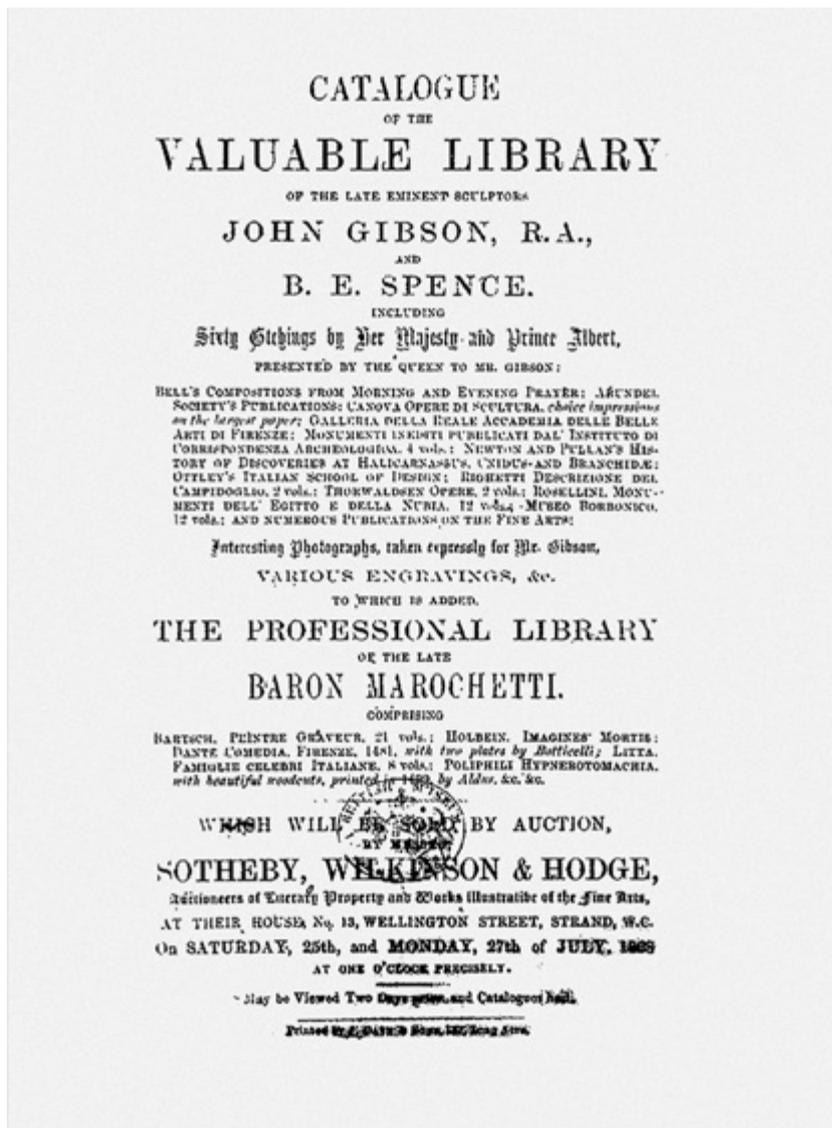


Abb. 105: Titelblatt des Verkaufskatalogs der Bibliothek von John Gibson (1868), Sotheby, Wilkinson und Hodge. © Sotheby/ Wilkinson/Hodge 1868.

Gibsons genaues Studium der Texte zeigt sich vor allem in seiner Beschäftigung mit der Fabel von Amor und Psyche, von der er eine Vielzahl von Skizzen und Zeichnungen hinterlassen hat, wie exemplarisch an den Darstellungen von *Psyche und Cerberus* aus den 1840er und 1850er Jahren gezeigt werden kann (s. Abb. 65–67). Die Szene war, soweit ersichtlich, bis zu diesem Zeitpunkt nicht dargestellt worden. Gibson, der sich in zahlreichen Zeichnungen mit der Fabel auseinandersetzte, hatte in seiner Bibliothek vier verschiedene Editionen des apuleischen Textes in den Übersetzungen von Thomas Taylor (1795 und 1822), Hudson Gurney (1801) und George Head (1851), jedoch keine lateinische Originalversion zusammengestellt.²² Wie nah er sich bei seiner Übertragung der endgültigen Szene auf die textliche Vorlage bezog, zeigt das Attribut des halbmondförmigen Kuchens in der Hand der Psyche, welches nicht im lateinischen Text, sondern ausschließlich in der Übersetzung von

²² Taylor 1795, Taylor 1822, Gurney 1801, Head 1851.

George Head auftaucht.²³ Es lässt sich somit genau nachvollziehen, welchen Text Gibson der ausgewählten Szene zugrunde legte.²⁴

Laut Eastlake bezog sich Gibson im Falle des *Narziss* auf eine Textstelle bei Pausanias, die er in der Übersetzung von Antonio Nibby²⁵ konsultierte: Narziss hatte eine Zwillingschwester, welche er innig liebte und welche ihm nicht nur überaus ähnlich war, sondern auch dasselbe Haar hatte und sich ähnlich kleidete, wenn er mit ihr zur Jagd ging. Die Schwester starb allerdings eines Tages auf der Jagd. Als Narziss nun zur Quelle kam und sich dort niederließ, war die Schwester bereits tot und Narziss sah nicht sich selbst, sondern seine Schwester im Wasser und schmachtete in Schmerz und Trauer dahin, bis er starb.²⁶

E siccome la fanciulla morì, andando egli sovente al fonte, comprendeva invero, che la sua ombra vedeva, ma sebbene lo comprendesse, era sempre per lui un alleviamento all'amore, come colui, che non si figurava essere sua la ombra, ma sebbene di vedere la immagine di sua sorella.²⁷

Der Verweis auf diese Textstelle erschließt eine weitere Bedeutungsebene des Narziss-Themas für Gibson. Denn mit der im weitesten Sinne „objektiven“ Herangehensweise an die Antike durch das Studium von Texten ging ein aus heutiger Sicht diametral entgegengesetzter romantisch-verklärter Blick einher, welcher auf die Betonung der Gefühle bei der Betrachtung der Antike abzielte. Stets schwang dabei der sehnsuchtsvolle Gedanke mit, dass man aufgrund der veränderten historischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen nicht dieselbe Stufe erreichen könne, welche die antiken Künstler mit ihren Göttern und Heroen eingenommen hatten.²⁸ Den sehnsuchtsvollen Blick auf die für immer verlorene Zwillingschwester, den Nibby in seiner Version des Narziss Mythos beschreibt, könnte man als eine Parallele zum Blick der Zeitgenossen auf die für immer verlorene Antike deuten.

23 Taylor und Gurney übersetzen das bei Apuleius gebrauchte Wort „offula“, welches mit Bissen oder Klösschen umschrieben werden kann, mit „sop of bread“, also getunktem Brot. George Head hingegen schilderte die Szene folgendermaßen: „Empty handed, however, through those regions of darkness, 'tis not meet to proceed; [...] bear in each of thy hands a cake of barely-flour, steeped in wine and honey“. Head 1851, S. 196, Taylor 1795, S. 82–83, Taylor 1822, S. 96–97, Gurney 1801, S. 54.

24 Diese Genauigkeit hinsichtlich des Umgangs mit Textquellen, wengleich in diesem Falle nur mit den Übersetzungen, war schon zu Canovas Zeiten weit verbreitet. Der Venezianer, der selbst keine humanistische Ausbildung erhalten hatte, ließ sich während seiner Arbeit aus griechischen und lateinischen Texten, etwa Homer, vorlesen. Darüber hinaus ist bekannt, dass er sich hinsichtlich bestimmter Fragen, welche die archäologische Genauigkeit seiner Werke betrafen, mit antiquarisch gebildeten Zeitgenossen wie Giuseppe Falier und Gavin Hamilton austauschte, wie Myssok es im Falle des *Theseus und Minotaurus* nachzeichnen konnte, bei welchem es eine lange philologische Diskussion hinsichtlich der Waffe – Schwert oder Keule – gab. Auch Thorvaldsen, über den Georg Zoega nach seiner Ankunft in Rom noch bestürzt urteilte, dass er nicht verstehe, wie die dänische Akademie einen derart ungebildeten Künstler nach Rom habe schicken können, erhielt von Letztgenanntem literarische und archäologische Grundlagen vermittelt. LRO: 930ROS-1732, John Gibson an William Roscoe, Mai 1818 (Datum ohne Angabe des Tages). Myssok 2007, S. 45–49, Jørnas 1977, S. 50.

25 Eastlake verweist auf die Textstelle bei Nibby als Vorlage für Gibson. Gibson hatte eine Kopie der Ausgabe in seiner Bibliothek. Nibby 1817, Bd. 3, S. 278. Sotheby/Wilkinson/Hodge 1868.

26 Diese Stelle wird in der Biographie von Eastlake benannt und ist nicht Teil der Memoiren von Gibson. Eastlake 1870a, S. 103–104.

27 Nibby 1817, S. 278.

28 Diese bereits von Schiller aufgebrachte Problematik wird ausführlich von Werner Busch erläutert. Vgl. Busch 1993, S. 163–164.

Ausgedrückt wurde dieser Gedanke schon von Friedrich Schiller, der in seiner Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795, den Verlust der naiven Empfindung des antiken Betrachters für die Neuzeit konstatierte:

Das Gegenteil der naiven Empfindung ist nämlich der reflektierende Verstand und die sentimentalische Stimmung ist das Resultat des Bestrebens, auch unter den Bedingungen der Reflexion die naive Empfindung, dem Inhalt nach, wiederherzustellen. Dies würde durch das erfüllte Ideale geschehen, in welchem die Kunst der Natur wiederbegegnet.²⁹

Werner Busch erläutert die Bedeutung des Schiller'schen Konzepts für die Kunst des Klassizismus. Da es dem zeitgenössischen Betrachter nicht mehr möglich war, naiv, und somit unvoreingenommen, den antiken Werken entgegenzutreten, konnte es ihm nur durch Reflexion gelingen, sich diesen möglichst weit anzunähern.³⁰ Dass Gibson die Ansätze Schillers nicht nur bekannt gewesen sein dürften, sondern auch in seinem Umfeld möglicherweise Gegenstand von Diskussionen waren, liegt nahe, weil sein Freund Edward Bulwer Lytton Übersetzungen einiger Texte Schillers anfertigte.³¹

Dieser sehnsuchtsvolle Rückblick auf die vergangene Kunst und der Versuch, sich durch die Nachahmung, nicht nur der antiken Skulptur, sondern auch der antiken Geistes- und Lebenswelt anzunähern, fand in der Skulptur des *Narziss* seinen dezidierten Ausdruck. Eastlake verweist ganz explizit darauf, dass Gibson in seiner Skulptur das sentimentalische Gefühl der Textvorlage zum Ausdruck bringen wollte: „In the fable of *Narziss* Gibson repudiated the common story, and dwelt upon the deeper sentiment related to Pausanias.“³² Die Bedeutung von Schillers Konzept des Sentimentalischen kristallisiert sich im Vergleich des *Narziss* mit Thorvaldsens *Adonis* heraus (s. Abb. 106).³³ Die Skulptur war über einen sehr langen Zeitraum in Rom entstanden: Das Modell war im Jahre 1809, knapp zehn Jahre vor der Ankunft Gibsons in Rom und mehr als 20 Jahre vor den Entwürfen Gibsons für den *Narziss*, begonnen worden. Ludwig I. von Bayern hatte eine Marmorversion des Modells in Auftrag gegeben, doch erst 1832 wurde die Skulptur in der Werkstatt von Thorvaldsen vollendet. Auch beim *Adonis* war die Betonung des Sentiments in der Darstellung des Jünglings entscheidend für die Aufnahme des Werks durch die Zeitgenossen. Als erste hob die Dänin Frederike Brun dieses hervor und verwies darauf, dass sich der *Adonis* aufs Äußerste vom heroischen Charakter des vorher entstandenen *Jason*, Thorvaldsens erstem römischen Werk, unterschied. Laut Brun hatte Thorvaldsen im „rührend schönen Heldenjüngling“ *Adonis*, in einem „gewissen schmachtenden Charakter“ und „mit einem tief anrührenden Ausdruck des Gesichtes“ die Betonung auf das Sentiment der Figur gelegt.³⁴ Denn obwohl die Figur formal den antiken Vorbildern verhaftet war, suggerierte doch der Ausdruck des Gesichts ein starkes Gefühl, welches über die Vorbilder hinausging.³⁵ Zugleich wurde in der Reflexion über



Abb. 106: Bertel Thorvaldsen: *Adonis* (1809), Marmor, 182 × 77 × 45,5 cm, Neue Pinakothek, München. © Grandesso 2009, S. 70.

29 Schiller 1968, Bd. 5, S. 489.

30 Busch 1993.

31 Lytton 1844.

32 Eastlake 1870a, S. 103.

33 Schon Trusted verwies darauf, dass Gibson in seinem *Narziss* formal auf das Vorbild von Thorvaldsens *Adonis* rekurrierte. Kat. Ausst. Tate Britain 2008, S. 27, Kat. Nr. 12.

34 Brun zit. nach Jørnas 1977, S. 60.

35 Harald Tesan macht in seiner Studie zur Bildhauerschule Thorvaldsens darauf aufmerksam.

die Vergänglichkeit auf den Tod des Adonis verwiesen, der auch in der Pose des Jünglings angedeutet ist, welche die Vorlagen antiker Todesgenien zitiert.³⁶ Das starke, selbstbezogene Gefühl der Skulptur wurde in der Forschung als eine Bezugnahme Thorvaldsens auf die oben genannte Schrift Friedrich von Schillers gesehen.³⁷ Dass Schillers Schrift für die Werke der römischen Künstler durchaus relevant war, belegt Carl Ludwig Fernow, der in seiner Beschreibung von Canovas *Amor und Psyche* auf diesen Text zurückgriff.³⁸ Thorvaldsens Kontakt mit Carl Ludwig Fernow und dessen Gefährten Carstens sowie dem Kreis um Wilhelm von Humboldt legen eine Kenntnis der Texte und somit eine Bezugnahme auf eben diese nahe.

Laut Brun drückte der *Adonis* darüber hinaus nicht nur in seiner Statur, sondern auch in der Position seines Kopfes, welche das Gesicht des Protagonisten in den Schatten bannt und damit der gesamten Komposition einen melancholischen Ausdruck verleiht, die Transitorität zwischen Leben und Tod aus. Canova selbst soll die Skulptur des Dänen, so berichtet Brun weiter, in höchstem Maße gelobt haben, und auch er stellte dabei das Sentiment ins Zentrum: „Finalmente la statua è lavorata in uno stilo nobile e puro gracioso, e pieno di sentimento.“³⁹ Das kommt auch in einer weiteren Schilderung von Brun zum Ausdruck, wonach er bei einem gemeinsamen Spaziergang im Park der Villa Doria plötzlich ausgerufen haben soll: „Avete veduta quell'ultima statuetta del vostro compatriotto? (...) Questa statua è bella, è nobile, è piena di sentimento. (...) Il est pourtant dommage que je ne soi plus jeune!“⁴⁰ Bei Gibson ging somit eine formale Anlehnung an den *Adonis* von Thorvaldsen mit einer inhaltlichen Rezeption des durch den Adonis verkörperten Sentiments in Anlehnung an Schillers Thesen einher. Dabei ist nicht primär von Bedeutung, ob Gibson die Texte Schillers im Detail studiert hatte, sondern vielmehr die Tatsache, dass er sich durch seinen Kontakt mit Thorvaldsen und Lytton in einem Kreis bewegte, in welchem derartige Ideen zirkulierten. Somit erklärte sich auch die Wahl für die Textstelle von Pausanias mit der starken Betonung des Sentiments.

Trotz allem unterscheidet sich Gibsons *Narziss* doch in einem Punkt dezidiert von Thorvaldsens *Adonis*. Denn während Letzterer ausdrücklich als eine in sich geschlossene Allegorie der Sehnsucht verstanden werden kann, ist Gibsons *Narziss* in eine Narration eingebunden. Der sich verlierende Blick ist Teil der Überlieferung der Metamorphose bei Ovid. Und auch wenn Eastlake dezidiert auf Pausanias als Quelle verweist, so liefert auch Ovid entscheidende Anstöße für die Übertragung des Themas in die Skulptur.

Natur und Kunst

Hauptquelle für die Darstellung des Narziss-Mythos waren spätestens seit der Renaissance die *Metamorphosen* des Ovid, der auf die früheren Texte von Konon und Pausanias zurückgreift. Ovid schildert ausführlich die Geschichte

Die Textstelle bei Brun wird hier nach Tesan zitiert. Vgl. Brun 1815, S. 25–27, Jørnas 1977, S. 60, Tesan 1998, S. 34.

36 Hartmann 1979, S. 58–59, Tesan 1998, S. 34.

37 Grandesso 2010, S. 46.

38 Fernow 1806, S. 210–214.

39 Musetti 2002, S. 70.

40 Grandesso 2010, S. 65.

des schönen Narziss, der die Liebe seiner Werber, etwa der Nymphe Echo, verschmäht. Durch das Eingreifen von Nemesis verliebt sich Narziss in sein Spiegelbild, das er erblickt, als er sich während der Jagd zum Trinken an einer Quelle niederlässt. Unfähig, das Bild zu berühren, schmachtet er wie ein Standbild aus parischem Marmor, gefangen vom eigenen Antlitz, bis er, unfähig sich zu lösen, gleich fließenden Wachses entschwindet. Statt eines toten Körpers bleibt nur eine Blume, die Narzisse, zurück. Die Überlieferung von Ovid ist voll von Analogien zur Kunst.⁴¹ Entscheidend für die Überlegungen zu Gibsons *Narziss* ist der Wortlaut des Textes, der den Moment schildert, der in der Skulptur umgesetzt wird. Es ist der Moment, in dem sich *Narziss* am Wasser niedergelassen hat und sein Antlitz im Spiegel der Wasseroberfläche erblickt:

Während den Durst zu löschen er strebt, wächst anderer Durst nach.
Während er trinkt, von dem Bilde gesehener Reize bezaubert,
Lieber er nichtigen Trug; und Leib erscheint ihm der Schemen
Selber staunt er sich an; unbewegt in einerlei Stellung
Haftet er, wie ein Gebild aus parischem Marmor gemeißelt,
Gierig schaut er, im Grase gelehnt, zwei Sterne, die Augen;
Schaut, wie wert des Lyäus, wie wert des Apollo das Haar sei,
Wie unmännlich die Wang', und wie schimmernd der Hals und die Anmut
Seines Gesichts, wie gesellt zur *schneeigen Weiße die Röte*⁴².

Ovid beschreibt den vor Liebe erstarrten Jüngling am Wasser als marmornes Standbild und transformiert die lebende Natur in statische Kunst. Dieses Spiel der Spiegelung zwischen Natur und Kunstwerk treibt der Text in seinen Beschreibungen noch weiter. Es ist der zu Marmor gewordene Körper, der das lebendige Abbild erblickt und in dieses versinkt: der schimmernde Hals, die schneeige Weiße und die zarte Röte des Gesichts. Ovid verwandelt in seiner Erzählung den Jüngling in Stein, sein Bild in Leben.

Eine ähnliche Thematisierung der Spiegelung der Natur im Bild findet sich auch in der Beschreibung des Kallistratos *Auf das Standbild des Narziss*.⁴³ In dieser wetteifern das Kunstwerk und die Quelle, die das Spiegelbild erzeugt, wenn er schreibt:

Der Stein nämlich wandelte sich ganz in jenen wirklichen Knaben, die Quelle aber trat zum Wettkampf mit den im Stein sich ausdrückenden Fertigkeiten der Kunst an, wobei sie in einer körperlosen Gestalt die von einem Körper stammende Ähnlichkeit ihres Vorbildes herstellte und die aus dem Kunstbild auf sie herabkommende Reflektion mit der Natur des Wassers gleichsam wie mit Fleisch umgab.⁴⁴

Auch in den *Imagines* von Philostrat findet sich dieser Gedanke des Wettstreits zwischen der Natur und der künstlerischen Fähigkeit der Quelle wieder, wenn dieser die Beschreibung eines Gemäldes folgendermaßen beginnt:

41 Zur bildkünstlerischen Rezeption des Narziss-Themas von der Antike bis 1800 vgl. Lichtentern 1992, S. 24–27, Bryson 1983, S. 102, Wolf 1998, S. 11–39, Pfisterer 2001, S. 305–330, Wolf 2003, S. 315–336.

42 Ovid, *Metamorphosen*, III, 339–463, Hervorhebung durch die Autorin.

43 Zur ‚Spiegelung‘ im Narziss-Mythos vgl. Pfisterer 2001, S. 314.

44 Die Übersetzung stammt aus Bähler/Nesselrath 2006, S. 59.

„Die Quelle malt Narkissos, das Gemälde die Quelle und das ganze Schicksal des Narkissos.“⁴⁵ Der Wettstreit zwischen Natur und Kunst, die Spiegelung der Natur im Kunstwerk und die Täuschung des Betrachters sind in allen drei Quellen deutlich präsent. Es erscheint zweifelhaft, ob Gibson die beiden letztgenannten Autoren im Original gelesen hat, jedoch zeigt sich in den Texten der Diskursrahmen, den der Narziss-Mythos für den Künstler, vor allem für den Bildhauer, öffnet. Der Narziss wird zum Inbegriff des Wettstreits zwischen Natur und Kunst.

Gibsons *Narziss* greift die von Ovid aufgebrachte Betonung der Spiegelung auf und thematisiert in seiner Darstellung die Lebendigkeit des Jünglings, transformiert ihn zur Natur. Denn anders als der *Hylas* oder die zweite Version des *Schlafenden Hirtenjungen* strebt der *Narziss* ausdrücklich nach der Annäherung an die Natur, nach der Täuschung des Betrachters. Das Haar „eines Apoll wert“ ist bis in die Details der sich lockenden Spitzen, die sanft das Gesicht umrahmen, vollendet. Deutlich unterscheidet sich das zarte, glatt polierte Inkarnat von dem rau behauenen Felsblock, auf dem er sitzt. Momenthaft wirkt die Natürlichkeit seiner Pose. Der marmorne Narziss Ovids wird zur atmenden, lebendigen Natur. Das ursprüngliche Bild, seine Spiegelung, bleibt für den Betrachter unsichtbar. Gibson zeigt den „wahren“ Narziss – ganz im Sinne der von Canova beschriebenen „vera carne“ –, sehnsüchtig in das eigene Abbild versunken.

Das Potential des Ovid'schen Stoffs für die Veranschaulichung der am *Hylas* dargelegten Debatten hinsichtlich der Qualitäten von Kunstwerk und Natur wird in diesem Werk sichtbar. Die Geschichte liefert somit eine Folie für die künstlerische Reflexion über die bereits ausgeführten zeitgenössischen Debatten zur Oberfläche der Skulptur. Im *Narziss* bezieht Gibson nun Stellung und wendet sich von den Werken, die ostentativ die Materialität des Marmors thematisieren, zu den frühen Werken wie dem *Mars und Amor* und dem Modell des *Schlafenden Hirtenjungen*. Der *Narziss* wird zur doppelten Spiegelung: zuerst durch den Text von Ovid und schließlich durch die Retransformation des Ovid'schen Marmorjünglings zur Natur.

Damit markiert der *Narziss* einen ersten Wendepunkt in Gibsons künstlerischem Schaffen. Wohl nicht zufällig fällt dieser zeitlich ins Jahr 1838. Es ist das Jahr, in welchem Thorvaldsen Rom endgültig verlässt und nach Kopenhagen zurückkehrt, das den Beginn von Gibsons Experimenten mit der Bemalung von Skulptur markiert und in welchem er seinen *Narziss* als Aufnahmestück an die Royal Academy in London schickt. Die Auswahlkriterien liegen nach diesen Betrachtungen auf der Hand. Der *Narziss* entspringt Gibsons Studium an der von ihm gelobten „römischen Akademie“, womit er keine tatsächliche Akademie, sondern das Studium der Natur und Antike sowie die Auseinandersetzung mit den anderen Bildhauern bezeichnet.

Die Rezeption in der British Community in Rom

Obwohl nichts über die Aufnahme des *Narziss* durch die britischen Zeitgenossen bekannt ist, außer einer kurzen, sehr oberflächlichen Erwähnung bei Anna Jameson, findet sich doch eine starke Resonanz des Werkes in der Nachfolge von Gibson.

45 Philostrate, *Imag.*, I, 23.

William Theed II. schuf 1845 während seines Romaufenthaltes ebenfalls einen *Narziss*, welcher das Bindeglied zwischen Thorvaldsens *Adonis* und Gibsons Jüngling bildet (s. Abb. 107). Theed war 1826 nach Rom gekommen und hatte dort noch unter Thorvaldsen, Gibson, Wyatt und Tenerani studiert.⁴⁶ In seiner Werkstatt in der Via degli Incurabili 9 schuf er vor allem Porträtbüsten, bevor ihm 1844, nach seinem zwanzigjährigen Aufenthalt in Rom, mit dem *Narziss* der Durchbruch gelang. Zu verdanken hatte er den Erfolg Gibson, der den jungen Bildhauer an Viktoria und Albert empfahl, nachdem Albert, der das neu erworbene Osborne House mit klassizistischer Skulptur ausstatten wollte, sich bei Gibson nach potentiellen Künstlern erkundigt hatte.⁴⁷ Zusammen mit einer *Psyche beklagt den Tod von Amor*, welche ebenfalls sehr stark der Formensprache Gibsons verhaftet war, lieferte Theed 1847 den *Narziss* an den Prince Regent. Er avancierte zu einem der Lieblingskünstler von Prinz Albert und erhielt in der Folge mehrere Aufträge von ihm.⁴⁸

Theed zeigte den Jüngling in der Manier von Thorvaldsen auf einen umgedrehten Speer gestützt nach unten blickend, wobei, im Gegensatz zum *Adonis*, die überkreuzte Beinsetzung und der viel stärker nach unten geneigte Kopf den narrativen Kontext der Figur unterstreichen. Schon Tesan merkte an, dass der umgekehrte Speer, auf den sich der *Adonis* von Thorvaldsen stützt, und die Pose des Jünglings auf Vorbilder antiker Todesgenien rekurrieren. Theed übernahm dieses Motiv für seinen *Narziss* und verstärkte den Aspekt der Vergänglichkeit durch den instabilen Stand auf den überkreuzten Beinen, welcher das Ende der Geschichte bereits impliziert. Darauf verweist auch die *Narzisse*, welche am Baumstamm zu Füßen des Jünglings erblüht, da nach dessen Tod keine Leiche blieb, sondern nur eine Blume, die an eben jener Stelle emporkam.

Auch seine Schülerin Harriet Hosmer griff in ihrer *Oenone* auf das Vorbild von Gibsons *Narziss* zurück (s. Abb. 108).⁴⁹ Es war das erste Werk, das die junge Amerikanerin in der Werkstatt des Walisers schuf. Es zeigt die Bergnymphe, Geliebte des Paris, welche jener für Helena verlassen hatte und damit den trojanischen Krieg auslöste.⁵⁰ Auch diese Erzählung endet mit dem tragischen Tod der Nymphe, welche ihrem verwundeten Paris erst aus Enttäuschung nicht helfen wollte und sich dann, als sie zu spät kam, um ihn zu retten, in das Feuer seiner Bestattung warf und mit ihm verbrannte.⁵¹ Die dargestellte Szene zeigt, so Hosmer, die Nymphe in dem Moment, in welchem sie von Paris verlassen wird.⁵²



Abb. 107: William Theed: *Narziss* (1845), Marmor, 125 cm, Royal Collections, Buckingham Palace, London. © Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

46 Hardy 2009e, S. 1236–1243. Die nachfolgenden Betrachtungen zu Theed beziehen sich auf Emma Hardys Artikel im BDSB.

47 Kat. Ausst. Victoria and Albert Museum 2010, S. 150.

48 William Theed II. (1804–1891) eröffnete nach seiner Rückkehr nach England, 1848, eine Werkstatt in der Henrietta Street, Covent Garden, und blieb als einer der wenigen zurückgekehrten Künstler auch mit der Produktion von Idealskulptur erfolgreich, wie seine *Sappho*, der *Barde* und *Prometheus* bezeugen. Nach dem Tod von Prinz Albert, von dem er die Totenmaske abnahm und in eine Büste übertrug, erhielt er den Auftrag für die Gruppe der *Asia* am Albert Memorial in den Kensington Gardens. Hardy 2009e, S. 1236–1243.

49 Gibson hatte bereits 1841 ein Relief des Themas *Oenone und Paris* für den 5th Earl of Fitzwilliam angefertigt.

50 Hosmer bezog sich in ihrer Skulptur womöglich auf ein Gedicht von Alfred Tennyson, das 1832 publiziert wurde. Zumindest macht sie in einem Brief an einen Freund darauf aufmerksam. Sherwood 1991, S. 35.

51 Käppel 2000, Sp. 1147.

52 Carr 1912, S. 72.

Abb. 108: Harriet Hosmer: Oenone (1855), Marmor, 33 x 34 x 26 inch, Kemper Art Museum, St. Louis. © Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis. Gift of Wayman Crow, Sr., 1855.



Die wechselseitige Rezeption von Gibsons *Narziss*, Theeds Skulptur und Thorvaldsens *Adonis* zeigt die lang andauernde Wirkung der zu Beginn des Jahrhunderts entworfenen Werke bei Gibson und seinen Schülern. Thorvaldsen hatte schon 1808 mit dem *Adonis* begonnen, der sich allerdings noch bis 1832, und somit bis nach der Vollendung der ersten Version von Gibsons *Narziss*, in der Werkstatt des Dänen befand. William Theed, der seit 1826 in Rom ansässig war, lernte somit sowohl Thorvaldsens als auch Gibsons Skulptur kennen. Doch erst 1845 adaptierte er die beiden Vorbilder in seiner Version des *Narziss*. Harriet Hosmers *Oenone* folgte erst 1852. In der Zwischenzeit hatte das Werk Gibsons die besondere Wertschätzung als Aufnahmestück erfahren.⁵³ Noch bevor Theed sich für eine Ausführung des Themas entschied, hatte Gibson seinen *Narziss* als das Werk ausgewählt, mit dem er sich in der Galerie der Londoner Akademie verewigt sehen wollte. Mit Blick auf Gibson erscheint diese Wahl interessant, verkörperte die Skulptur doch seinen reiferen, einfachen und schlichten Stil, der sich von den frühen komplizierten Figurengruppen abgewandt hatte.

⁵³ Matthews 1911, S. 84.

Amor quält die Seele

Canova, Thorvaldsen und die Wiederaufnahme der Polychromie

Ohne zu übertreiben kann man *Amor quält die Seele*¹ (s. Abb. 110, Taf. 9), von welchem Gibson Versionen an Lord Selsey², Richard Vaughan Yates³ und Robert Staynor Holford⁴ verkaufte, als Schlüsselwerk für Gibsons späte Karriere definieren. Fand er rein formal noch Vorbilder in den Werken seiner Zeitgenossen, so markierte er doch gleichzeitig als erstes polychromes Werk einen Wendepunkt innerhalb von Gibsons Karriere.⁵ Im Gegensatz zu anderen bemalten Werken, etwa der *Tinted Venus* oder dem Porträt von *Königin Viktoria*, fristet der *Amor* bislang ein Schattendasein in der Literatur, obwohl er von Gibson selbst zum Auslöser seiner Experimente mit Farbe, in der Tradition der Antike, stilisiert wurde.⁶ Er zeigt den Gott der Liebe versunken in den Anblick des Schmetterlings auf seiner Brust. Direkt über seinem Herzen sitzend, hält Amor diesen mit der linken Hand an beiden Flügeln fest. Scheint er zunächst ganz durch den Anblick des wunderschönen Tieres verückt, so sieht der Betrachter beim Umschreiten der Figur die rechte Hand des jugendlichen Gottes, die bereits nach einem der Pfeile in seinem Köcher greift. Der *Quälende Amor* war 1811 von Thorvaldsen in einer Zeichnung und später in



Abb. 109: John Gibson: Amor quält die Seele (undatiert), Marmor, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.

- 1 Zur leichteren Lesbarkeit wird im Folgenden der Titel *Amor quält die Seele* mit *Amor* abgekürzt.
- 2 Die Identität von Lord Selsey konnte nicht eindeutig geklärt werden. Vermutlich handelt es sich um Henry John Peachy, 3rd Baron Selsey (1787–1838), der 1838 verstarb. So ist auch ungewiss, ob die Skulptur jemals im Familiensitz der Peacheys, in West Dean House, ankam.
- 3 Gibson kannte Richard Vaughan Yates (1785–1856) schon lange Zeit und berichtete auch an die gemeinsame Bekannte Margaret Sandbach über den Fortschritt des *Amor*. Sein nicht sehr gutes Verhältnis zu Yates wird in den Briefen ersichtlich, in welchen er schreibt: „Mr. Yates I know is of a most selfish nature and always was so.“ NLW, Gibson Papers, John Gibson an Margarete Sandbach, 15. Februar 1842. Yates gab darüber hinaus eine Kopie von Gibsons *Psyche von Zephyrn getragen* bei dessen Bruder Benjamin in Auftrag und bestellte bei John den Gips des *Hylas und die Naiaden* sowie ein Basrelief mit *Venus und Amor* und die Büste einer *Nymphe* und *Helena*. Eastlake 1870a, S. 250. Bereits wenige Jahre nach Gibsons Tod wanderte der *Amor* in den Besitz von Michael Belcher Esq. in Homestead House Liverpool, von wo aus er in den Besitz der Walker Art Gallery übergang. NLW, Gibson Papers, John Gibson an Margaret Sandbach, 18. Februar 1841, John Gibson an Margaret Sandbach, 11. Mai 1841 sowie John Gibson an Margaret Sandbach 12. Oktober 1841, John Gibson an Margaret Sandbach, 15. Februar 1842, Ben Gibson an John Crouchley, 17. Juli 1849, Greenwood 1989, S. 52.
- 4 Es ist unklar, wann Holford (1808–1892) den *Amor* bei Gibson in Auftrag gab. Allerdings schreibt Gibson im Jahre 1855, in einem in der National Library of Wales aufbewahrten Brief, dass er seit über acht Jahren an der Bemalung des *Amor* experimentiert hätte. Daher muss die Marmorversion spätestens im Jahre 1846 vollendet gewesen sein. Sebag-Montefiore 2004. Diese bemalte Version des *Amor* befindet sich vermutlich heute in der Cheltenham Art Gallery. Dorthin gelangte sie wahrscheinlich nach der Holford Auction im Mai 1928, bei welcher nach dem Tod des Sohnes Robert S., Sir George Holford (1860–1926) die gesamte Sammlung der Familie in einer Versteigerungswoche bei Christie's verkaufte. RAA/GI/1/265: Edmund Oldfield an John Gibson, 8. Januar 1862.
- 5 Die Polychromie seiner Skulpturen hat ihm bisher die meiste Aufmerksamkeit in der Forschungsliteratur eingebracht. Auf die einschlägigen Aufsätze und Katalogbeiträge von Darby, Hufschmidt, Cooper, Fletcher und Potts wurde eingangs bereits hingewiesen. Cooper 1971, S. 84–85, Darby 1981, S. 37–38, Fletcher 1974, S. 2–3, Hufschmidt 2009, Potts 2008, S. 78–79.
- 6 Matthews 1911, S. 75–77.

Abb. 110: John Gibson: Amor quält die Seele (1837), Marmor, 136 cm, Privatbesitz.
© Christie's Images/Bridgeman Images.



einem Modell⁷ dargestellt worden, welcher es wiederum aus der Betrachtung antiker Gemmen hergeleitet hatte (s. Abb. 112–113).⁸ Die Idee, es in eine vollplastische Skulptur zu übertragen, beruhte wohl, wie so oft, auf dem direkten Wettstreit mit Canova, in diesem Fall mit seinem *Geflügelten Amor*, den

7 Das Modell kam nie zur Ausführung und ist heute einzig durch eine Skizze von Ferdinando Mori überliefert. Grandesso 2010, S. 82, Abb. 92.

8 Thorvaldsen besaß in seiner rund 10.000 Stücke umfassenden Antikensammlung, die heute zum Großteil im Thorvaldsen-Museum in Kopenhagen aufbewahrt wird, auch über 2000 antike Gemmen. 1847 erstellte Ludwig Müller einen Katalog der Gemmen. In Göttingen befindet sich darüber hinaus eine Daktyliothek *Dactyliothea Thorvaldseniana* mit Gipsabdrücken der Sammlung. Angleova/Kockel, S. 107–108.



Abb. 111: Ferdinando Mori: Amor (1811), Bleistift auf Papier, 26,5 × 21,0 cm, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen. © Thorvaldsen-Museum.

Abb. 112: Amor und Schmetterling, Zirkon, 1,2 × 1,4 cm, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen. © Thorvaldsen-Museum.

Figuren der *Stehenden Psyche* und mit der Gruppe von *Amor und Psyche stehend*, von welchen er das Motiv des an den Flügeln gehaltenen Schmetterlings übernahm (s. Abb. 114–115).⁹ Gibson hat die Zeichnungen Thorvaldsens wohl in dessen Werkstatt gesehen und sich daran für seinen *Amor* orientiert.

Wie aber kam Gibson dazu, den *Amor* als erstes Werk zu bemalen? Die von ihm selbst gelieferte Antwort, dass der Gott persönlich ihn dazu überredet habe,¹⁰ verrät uns mehr über den romantisch-verklärten Tenor seiner

⁹ Praz/Pavanello, S. 93, Nr. 33–34, S. 100, Nr. 86.

¹⁰ „As I dwelt upon the spirit of my subject, as I sat meditating before my new production and longing after perfection, that pure divine beauty, which enchances the souls, my imagination began to soar up to the God himself [...] ‚I approve,‘ said the God, ‚but do not leave it white, it chills me! Zeus is well aware of the fiery glance of my eyes; here, my figure appears stone blind, I cannot tolerate such a sacrifice. When the Graces tie up my little topknot which they, as well as my mother, always make me wear, they will never suffer those white locks. When Praxiteles finished my statue in marble the one with gold wings [...] he called Nicias to give it the last finish, that is, my own completion, not that of a mortal, for we Gods feed upon ambrosia and drink nectar from the hands of Hebe, therefore give me my celestial glow, warm, pale and pure. Often have I been represented in marble with, partly colored wings and my quiver painted in the usual fashion. [...] Cover, cover up that cold white statue of me, for they will not bear the sight of anything so chilly, repulsive and contrary to reason.“ Matthews 1911, S. 75–78.



Abb. 113: Bertel Thorvaldsen: Amor und Psyche (nach 1805), Maße 37 × 6 × 29cm, Stift und Tusche auf Papier, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen. © Thorvaldsen-Museum.



Abb. 114: Antonio Canova: Amor (1793–1797), Marmor, 142 cm, Eremitage, St. Petersburg. © State Hermitage Museum.



Abb. 115: Antonio Canova: Amor und Psyche stehend (1898), Marmor, 150 cm, Eremitage, St. Petersburg. © State Hermitage Museum.

Memoiren als über seine tatsächlichen künstlerischen Intentionen.¹¹ Denn die Entscheidung zur Bemalung seiner Skulptur muss vor der bereits Ende des 18. Jahrhunderts gefestigten Erkenntnis hinsichtlich der Polychromie antiker Skulptur gesehen werden. Seit den Ausgrabungen in Herkulaneum und Pompeji, bei denen nicht nur mehrere polychrome Skulpturen, wie die Koren oder die Athleten, sondern auch eine Reihe von Wandbildern mit Darstellungen farbiger Werke gefunden wurden, galt die Bemalung antiker Skulptur als gesichert.¹² Auch am Parthenonfries wurden Spuren von Pigmenten festgestellt.¹³ Quatremère de Quincy lieferte mit seinem *Jupiter Olympien* der polychromen Skulptur der Antike 1815 eine erste monographische Untersuchung.¹⁴ Er betrieb sich vor allem auf antike Schriftquellen, wie Plinius, Philostrat, Plutarch und Seneca. Das Titelblatt schmückte eine Lithographie der Rekonstruktion der Jupiterstatue aus Olympia, die gemäß der Erkenntnisse von Quatremère farbig gefasst war. Er widersprach damit explizit Winckelmann, der noch 1760 bemerkt hatte, dass „die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehresten Lichtstrahlen zurückschickt, folglich sich empfindlicher machet: so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist.“¹⁵ Quatremères Schrift fand schnelle Verbreitung in Europa, so durch Canova, der sogar ein Exemplar an Papst Pius VII. überbrachte.¹⁶ Seine Thesen fanden auch Eingang in die Malerei, so dass Jacques-Louis David 1789 eine farbige Skulptur im Hintergrund seiner Darstellung von *Brutus* platzierte.¹⁷ Und dennoch dauerte es, bis auch zeitgenössische Bildhauer sich an die komplette Bemalung ihrer Skulptur wagten.

Bei der Betrachtung der polychromen Skulptur im 19. Jahrhundert gilt es, zwei Dinge voneinander zu unterscheiden: Einerseits die bereits mehrfach ausgeführten Bestrebungen, am Marmor durch Einfärben und das Auftragen von Wachs die organischen Qualitäten des menschlichen Inkarnats möglichst überzeugend nachzuempfinden, andererseits – durch das Auftragen von Farbe und Vergoldungen – die antiken Kultbilder, oft aus Elfenbein und Gold gefertigt, möglichst getreu nachzuahmen.

Canovas Technik zur Oberflächenbehandlung, durch die er dem Marmor außergewöhnlich mimetische und auch haptische Qualitäten verlieh, wurde bereits im Zusammenhang des *Schlafenden Hirtenjüngens* und des *Hylas* ausführlich dargelegt. Demselben Ansatz ist wohl auch die Aussage Canovas in einem Brief von 1800 zuzuordnen, in welchem der Künstler dem paduanischen Bibliothekar Abate Francesconi riet, der *Hebe* „un tintino di rossetto

11 Der Maler Penry Williams, ebenfalls Waliser und enger Vertrauter des Bildhauers, war ihm behilflich, die Farbe für die Bemalung anzumischen, die wohl aus Wachs und Pigmenten bestand, über deren genaue Rezeptur allerdings nichts bekannt ist. Webley 1997, S. 64.

12 Diese Wiederentdeckung der Polychromie antiker Skulptur seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wurde in der Forschung seit der grundlegenden Studie von Patrik Reuterswärd ausführlich diskutiert. Mit Blick auf die Skulptur des 19. Jahrhunderts wurde sie jüngst von Karina Türr und im Rahmen mehrerer Ausstellungen, beginnend mit *The Colour of Sculpture 1840–1910* (1996), umfassend untersucht. Vgl. hierzu vor allem Reuterswärd 1960, Bd. 2, S. 9–34, Blühm 1996, S. 15.

13 RAA/GI/3/55, 60 Beschreibung der Farbreste, die am Parthenonfries gefunden wurden.

14 Quatremère de Quincy 1815.

15 Winckelmann 1825, Bd. IV, Kapitel 2, §19.

16 Canova/Honour/Mariuz 2002, S. 122, Nr. 103.

17 Blühm 1996, S. 11. Vgl. Schneider 1910, S. 127, Blühm 1996, S. 11, Anm. 33. Der Maler hatte Quatremère zehn Jahre zuvor auf der Reise nach Paestum begleitet, bei der jener seine Thesen zur antiken Polychromie entwickelt hatte.

sopra le labra e sopra le guance“ aufzutragen, um dem toten Material die Farbe des Lebens zu verleihen.¹⁸ Francesconi sollte, so Canova, dadurch dem „toten“ Gesicht Leben einhauchen. Mehr als um eine Auseinandersetzung mit der antiken Polychromie geht es hier wohl um die weiter oben beschriebene Belebung der Skulptur. In dieser Tradition stehen auch drei bemalte kleinformatige Gipsmodelle, der *Discobolos*, *Damoxenes* und *Theseus* in Possagno (s. Taf. 10), welche eine mehr oder weniger naturalistische Bemalung der Oberfläche aufweisen. Die Körper sind in starkem Rosa bemalt, Augen und Mund sind nachgezeichnet sowie die Haare farbig gefasst.¹⁹ Wofür Canova diese Modelle ausführte und wann er sie bemalte, ist unbekannt.

Quatremères Schrift beinhaltete neben den Hinweisen zur Bemalung von Skulptur auch und vor allem Studien zur chryselephantinen Skulptur, also zur Kombination verschiedener Materialien wie Elfenbein und Gold, aber auch Glas und Stoff. Canova experimentierte nach deren Publikation verstärkt mit dem Einsatz von Vergoldungen bzw. vergoldeter Bronze. 1817 publizierte Cicognara eine Teilübersetzung von Quatremères *Jupiter Olympien* auf Italienisch²⁰ und im selben Jahr vollendete Canova seine vierte Version der *Hebe*, welche mit einem bronzenen Becher und Krug sowie Vergoldungen an Stirnband und Gürtel versehen war (s. Abb. 116). Am eindrucksvollsten manifestierte sich jedoch Canovas Interesse an der Wiederaufnahme chryselephantiner Skulptur im megalomanen Projekt für eine acht Meter hohe Personifikation der *Religion*. Canova diskutierte mit Leopoldo Cicognara, Quatremère de Quincy und Giannantonio Selva über die Möglichkeit, die kolossale Personifikation der Religion aus Elfenbein und Gold in der Tradition antiker Kultbilder für den Petersdom anzufertigen, welche in ihrer Höhe von acht Metern an die Figuren des Olympischen Jupiter heranreichen sollte.²¹ 1814 hatte er mit dem Tonmodell begonnen, doch wurde die Stiftung Canovas, nachdem mit dem Pantheon, S. Maria ad Martyres und S. Maria degli Angeli drei weitere Aufstellungsorte geprüft wurden, abgelehnt. Noch bis Juli 1818 wurden die Planungen vorangetrieben, bevor Canova das Projekt stoppte.²² Sicher war dieses ambitionierte Projekt im Kreis der jungen Künstler, welche seine Werkstatt frequentierten, bekannt.²³ Mehrere Bildhauer aus seinem Umfeld übernahmen die Praxis, Marmorfiguren Attribute aus vergoldeter Bronze beizufügen: Johann Nepomuk Schaller bei seinem *Amor* im Oberen Belvedere in Wien, Adamo Tadolini bei *Ganymed* in Chatsworth House (s. Taf. 11) und Leopold Kiefßling beim jüngst wiederentdeckten *Genius mit Personifikation der Natur*. Auch Gibson berichtet in einem Brief vom 1. März 1818 über die Bemalung der *Dirce* für George IV. und schildert zudem die anzüglichen Gedanken, die die mimetischen Qualitäten von Canovas Skulptur auf manchen Betrachter ausübten:

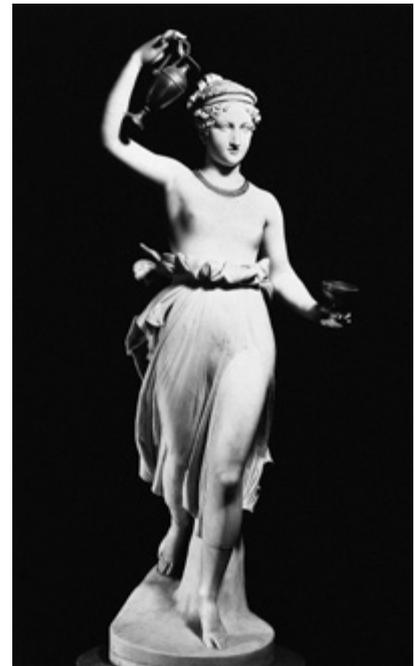


Abb. 116: Antonio Canova: Hebe (1817), Marmor mit Bronzeapplikationen, 166 cm, Museo Civico, Forlì. © Kat. Ausst. J. Paul Getty Museum 2008, S. 86.

18 Norman/Cook 1997, S. 48–49. Norman und Cook untersuchten im Anschluss an ihren Aufsatz mehrere Werke von Canova, wobei sich keine Pigmentspuren nachweisen ließen.

19 Wie Myssok in seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung *Schönheit und Revolution* deutlich machte, ist noch zu prüfen, ob die Färbung original ist. Myssok 2013, S. 136–138.

20 Cicognara 1817.

21 Pavanello 2012, S. 200, Honour/Mariuz 2004, S. 497, Nr. 54. Wischermann 1980, S. 158. Dieser Vorschlag führte nicht nur zum Zerwürfnis mit Kardinal Consalvi und der Kurie, mehr noch wurde dem Venezianer dadurch die Bestattung im Pantheon versagt, der daraufhin den Bau des *Tempio Canoviano* in Possagno initiierte. Wischermann 1980, S. 158–160.

22 Pavanello 2012, S. 202.

23 Darby 1981, S. 41.

She [Dirce] is lying on a Lion's skin – quite naked. An English gentleman, whose admiration seemed to increase the longer he gazed on this naked girl – young beautiful, her cheeks faintly tinged with red – as if blooming gradually into life, at last exclaimed involuntarily, “damn the little bitch, I wish she was alive”.²⁴

Auch beschreibt er ausführlich die *Hebe*, heute in Forlì, die er noch in Canovas Werkstatt sah:

[T]he jug and the cup in her [Hebe] hand are metal like gold and her necklaces the same. The cheeks are painted red as well as the lips, the skin of a cream colour, the drapery white. How ridiculous must this appear many would say, but when you look on this statue the colours are not perceptible until we look for them.²⁵

Gibson kannte folglich Canovas Experimente und kam demnach schon sehr früh in Kontakt mit polychromer Skulptur. Warum aber dauerte es knapp zwei Jahrzehnte, bis er sich selbst an die Umsetzung bemalter Skulptur wagte?

Die Polychromie-Debatte zwischen München, London und Paris

Canova war der Vorreiter der Wiederaufnahme polychromer Skulptur gewesen. Erst nach seinem Tod entbrannten die heftigen Debatten um die Bemalung von Skulptur und Architektur in der Antike zwischen Gelehrten in Paris, London und München. Gibson hat sich nach Canovas Tod vermehrt im Umkreis von Thorvaldsen bewegt, der sich in die Polychromie-Debatte, soweit bekannt, nicht einmischte und dessen Arbeitsweise sich dezidiert von der Canovas, insbesondere hinsichtlich der Behandlung der Oberfläche der Skulptur, abgrenzte.

Ab den frühen 1830er Jahren lässt sich Gibsons erneut aufkeimendes Interesse an der Oberflächengestaltung Canovas und der Färbung der Skulptur greifen. Fundamental dafür waren, neben den zunehmend erhitzten Debatten in ganz Europa, drei Reisen: zu den Ausgrabungsstätten von Pompeji und Herculaneum im Jahre 1832 und nach München in den Jahren 1833 und 1846.²⁶ Über erstgenannte ist wenig überliefert, jedoch erwähnt Gibson die Reise in einem Brief an John Crouchley und zeigt sich begeistert von den antiken Funden:

I cannot tell you my delight when walking through the clean perfect streets of Pompeii going from house to house examining the beautiful paintings still on the wall. The museum at Naples of the things found there is the most interesting sight in the world.²⁷

In Pompeji war man auf mehrere Wandgemälde gestoßen, die polychrome Skulpturen darstellten. Diese Entdeckungen hatten Ende des 18. Jahrhunderts den Ausgangspunkt für das erneute Interesse der Archäologen an antiker

24 Huntington Library: HMS 1078, John Gibson an unbekanntem Empfänger, 1. März 1818.

25 LRO: 920 ROS-1732, John Gibson an William Roscoe, Mai 1818.

26 NLW, Gibson Papers, MSS 4940D, John Gibson an Clements, 9. November 1833, John Gibson an Margaret Sandbach, 14. Juni 1846.

27 NLW, Gibson Papers, MSS 4940D, John Gibson an Crouchley, 18. September 1832.

Polychromie markiert. Im königlichen Museum sah Gibson wohl eine bemalte Skulptur der *Diana*, welche von Kugler detailliert beschrieben wird.²⁸

Ausführlicher berichtet der Waliser jedoch in einem Brief an seinen Liverpooler Freund Clement über seine Reise nach München und von der polychromen Architektur Leo von Klenzes:

The King [Ludwig I.] has finished the national gallery for sculpture [Glyptothek]. It is a Greek building with all the architectural ornaments painted red, blue and gold – all these colours have been discovered on the ancient Greek buildings. Here you see this ancient taste most minutely restored – all this has been criticised but not by those who are devout worshipers of the school of Phidias. These colours have been discovered on parts of the Parthenon and other remains.²⁹

Diese Aussagen sind zentral für Gibsons polychrome Skulptur, belegen sie doch, dass er sich schon 1833 mit dem Thema auseinandersetzte. Klenze war Hofarchitekt des Bayerischen Kronprinzen, seit 1825 König Ludwig I. von Bayern, und übertrug in München zahlreiche seiner theoretischen und archäologischen Erkenntnisse in die Architektur. Er vertrat allerdings, anders als Hittorf und andere Zeitgenossen, die These, dass antike Architektur bemalt gewesen sei, nicht aber die Skulptur.³⁰ Diese Ansicht manifestiert sich in einem in der Neuen Pinakothek in München befindlichen Gemälde Klenzes, in welchem er die athenische Akropolis rekonstruiert und dabei die Architektur farbig hervorhebt, die Skulpturen aber in Weiß belässt (s. Abb. 117).

Klenze berief sich in seiner Argumentation zum einen auf Quatremère, befasste sich darüber hinaus aber auch mit der Schrift von Johann Martin von Wagner und Friedrich Wilhelm Schelling zu den Ägineten aus dem Jahre 1817 und mit den Thesen von Jacques Ignace Hittorf, Peter Olaf Bronsted, Otto Magnus von Stackelberg und Henry Cockerell.³¹ Vor allem die Auseinandersetzung mit Letzterem erscheint bemerkenswert, stand dieser doch wiederum mit Gibson in Kontakt und lobte, so der Bildhauer, dessen polychrome Skulptur.³² Klenze reiste mehrfach nach Italien – vor allem zu den antiken Ausgrabungsstätten in Selinunt, Segesta, Paestum und Sizilien, aber auch nach Rom – bereits 1806 und 1818, dann 1830 und nach 1837 sogar jährlich.³³ 1830 traf er in Rom gemeinsam mit Christian Daniel Rauch auf Thorvaldsen,³⁴ in dessen Umfeld er Gibson begegnet sein könnte. In Zusammenhang mit Gibson interessieren auch die Engländerreisen Klenzes in den Jahren 1836, 1851 und 1853, bei denen der Architekt sogar eingeladen wurde, vor dem britischen Parlament einen Vortrag über die beispielhafte Entwicklung der Kunst in Bayern zu halten. Dieser ist in einem wörtlichen Protokoll überliefert und von Adrian von Buttlar in Ausschnitten publiziert.³⁵ Er scheint vor allem deshalb interessant, weil Klenze, seit 1838 Mitglied des Royal Institutes of Architecture, sich auch in die innerbritische Debatte um die Polychromie einmischte, deren

28 Kugler 1835, S. 62.

29 NLW, Gibson Papers, MSS 4940D, John Gibson an Clement, 9. November 1833.

30 Klenze 1838.

31 Von Wagner und Schelling hatten ihre Erkenntnisse zur Bemalung der Ägineten 1817 in einer Schrift publiziert. Wagner/Schelling 1817. Von Buttlar 1985, S. 221–222.

32 Matthews 1911, S. 198.

33 Maglio 2009, S. 65, 89–90.

34 Maglio 2009, S. 79.

35 Von Buttlar 1999, S. 360–361.

Abb. 117: Leo von Klenze: Ideale Ansicht der Akropolis und des Areopag in Athen (1846), Öl auf Leinwand, 102,8 × 147,7 cm, Neue Pinakothek, München. © bkp Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



Hauptakteure Donaldson und Cockerell³⁶ in engem Austausch mit Gibson standen.³⁷ Diese britisch-bayerischen Beziehungen spielten politisch seit den Londoner Verträgen und der Übergabe des Königreiches Griechenland an die Wittelsbacher eine wichtige Rolle. Sie wurden durch einen Besuch von Prinz Albert in München, der in Begleitung eines Komitees anreiste, noch gestärkt, bei welchem er die teilweise noch im Bau befindlichen Neubauten in München besuchte. Die Begeisterung für die dortigen künstlerischen und technischen Errungenschaften war ihm mit Gibson gemein, den er möglicherweise schon 1838 in Rom, sicher jedoch 1844 in London traf.

Gibsons Beschäftigung mit den Debatten zur Polychromie werden auch anhand seines Nachlasses im Archiv der Royal Academy greifbar. Dort findet sich ein ausführliches Schreiben von W. Wansey, Mitglied der Society of Antiquarians, an Gibson, in dem der Verfasser antike und zeitgenössische Erkenntnisse hinsichtlich der Polychromie zusammenfasst. Hierbei betont er, dass ihm die antiken Quellen nicht direkt vorlägen und er sich auf die Aussagen von Yates – dem Auftraggeber des *Amor* – beziehe.³⁸ Der Brief liefert eine Zusammenfassung der Rezeption polychromer Skulptur und Architektur in den Schriften der antiken Autoren – Vitruv, Pausanias, Plutarch, Plinius und Lukian – und der modernen Gelehrten – Jacques Ignace Hittorf, Raoul Rochette,³⁹ Gottfried Semper, Franz Kugler und Otto Magnus von Stackelberg.⁴⁰ Es werden vor allem die Stellungnahmen der einzelnen Autoren zu polychromer Skulptur transkribiert, wobei auch auf Detailuntersuchungen eingegangen wird, wie zum Beispiel auf die Ohrlöcher antiker Statuen zum Anbringen von Schmuck. Darüber hinaus wird über die Art der Farbigkeit diskutiert, die laut Plinius aus Wachs bestand und die Farbe des Marmors durchschimmern ließ. Laut Wansey waren in der Zeit von Praxiteles und Scopas die Augen, Haare, Wan-

³⁶ Henry Cockerell war zu Beginn des Jahrhunderts bei der Ausgrabung der Ägineten in Griechenland beteiligt.

³⁷ Von Buttlar 1999, S. 361–362.

³⁸ RAA/GI/1/344, W. Wansey an John Gibson, 26. August 1853.

³⁹ Rochette 1854.

⁴⁰ RAA/GI/1/344, W. Wansey an John Gibson, 26. August 1853.

gen und Lippen am meisten dekoriert, außerdem wurde die Skulptur durch metallene Applikationen ergänzt. In den Unterlagen befindet sich auch eine englische Übersetzung von Hittorfs *De l'architecture polychrome chez les Grecs* in handschriftlicher Form, die nicht zugeordnet werden kann,⁴¹ sowie ein weiteres Exzerpt, bei welchem es sich laut einer Bleistiftnotiz Gibsons um einen Auszug aus Quatremères Beobachtungen zur Polychromie im Œuvre von Canova handelte.⁴² In dem Text wird auf die Kritik an Canovas polychromen Versionen der *Hebe* eingegangen und anhand des Vergleiches mit griechischer Skulptur dessen Vorgehen gerechtfertigt.

Der genaue Zeitpunkt, zu dem Gibson mit der Bemalung seiner Skulpturen begann, kann anhand von schriftlichen Quellen nicht eindeutig nachvollzogen werden. Im Gegensatz zu seinen Studienkollegen Schaller, Kießling und Tadolini setzte er zu Lebzeiten Canovas, soweit bekannt, keine Farbe ein. Obwohl, laut eigenen Aussagen, der *Amor* das erste bemalte Werk überhaupt war, so sollte das erste polychrome Werk, welches Großbritannien erreichte, sein Porträt von Königin Viktoria sein, welches im Jahr seines Münchenbesuchs 1846 vollendet wurde.⁴³ Bei diesem hatte er die Glyptothek und die Residenz besucht und war von Klenze durch die Münchener Neubauten geführt und von Ludwig I. empfangen worden.⁴⁴ 1830 hatte Klenze in der Glyptothek ein bemaltes Stuckrelief im Äginetensaal anbringen lassen.⁴⁵ Möglicherweise sah er bei dieser Gelegenheit die bemalten Karyatiden (s. Taf. 12) Ludwig Schwantalers für den Innenraum der Walhalla, welche mit einer pastellen Farbschicht überzogen und teilweise vergoldet waren.

Die Bemalung von Viktorias Porträt ging nachweislich vom Künstler selbst aus, wie ein Brief von Mrs. Cunning an die Königin belegt, der sie hinsichtlich der Bemalung der Skulptur informiert und über den Gibson um Erlaubnis für die Vergoldung einzelner Teile der Skulptur bittet.⁴⁶ Außerdem ersucht er die Königin, die Farbe für mindestens ein Jahr auf der Skulptur zu belassen, um sich daran zu gewöhnen – falls ihr die Bemalung danach immer noch missfiel, könne sie sie mit einem Schwamm entfernen lassen.⁴⁷ Es spricht einiges dagegen, dieses Porträt als erstes bemaltes Werke anzusehen, denn es erscheint im höchsten Maße unwahrscheinlich, dass Gibson seine Farbexperimente erstmals an einem derart prominenten Fall wie der *Königin Viktoria* durchführte. Für eine langjährige Entwicklung spricht ein Brief von Pattison Ellames, der bereits 1830 „some kind of colouring“⁴⁸ auf seiner von Gibson gelieferten Darstellung der *Sappho* bemerkte. Im Jahr 1838 experimentierte Gibson zudem am *Narziss* offenkundig mit der Behandlung der Oberfläche und ins selbe Jahr fällt die erste Version seines *Amor*. 1839 hatte er mit der Vergoldung der Flügel, einzelner Blumen und der Draperie seiner *Psyche von Zephyrn getragen* begonnen – Reste sind an der Version in der Galleria Corsini

41 Hittorf 1851.

42 RAA/GI/3/61.

43 RA/Queen Victoria's Journal, July to December 1846, September 1. Zur Porträtfigur von Königin Viktoria vgl. Darby 1981, S. 32–53.

44 NLW, Gibson Papers, John Gibson an Margaret Sandbach, 14. Juni 1846.

45 Prater 2004, S. 264, Buttler 1985, S. 215. Das Modell ist heute verloren, wurde aber von A. Blouet und L. F. Trézel 1838 publiziert.

46 RA/Mixed Correspondence 1829–1851, Cunning to Victoria, 16. Dezember 1846.

47 Matthews 1911, S. 137, Darby 1981, S. 39.

48 RAA/GI/1/111, Pattison Ellames an John Gibson, 30. Oktober 1830.

vorhanden – jedoch ist es unklar, ob er eine ganzheitliche Bemalung vorgenommen hatte.⁴⁹

In denselben Jahren begann man auch in Frankreich eine Reihe polychromer Skulpturen auszustellen. Der Schweizer James Pradier zeigte bei den Salons von 1844 und 1846 seine *Phryne* und *Poésie Légère*, die nur sehr leichte polychrome Elemente enthielten, und 1849 die *Leda*, welche auch 1851 bei der Great Exhibition im Crystal Palace ausgestellt wurde.⁵⁰ Im Jahr 1855 präsentierte Charles Simart eine polychrome Rekonstruktion der *Athena Parthenos*, die von Honoré-Théoderic-Paul-Joseph d'Albert, Duc des Luynes, einem Amateur-Archäologen, in Auftrag geben worden war. Es handelte sich dabei um eine archäologische Rekonstruktion der chryselephantinen Skulptur und Simart nutzte für seine Skulptur die Materialien Marmor, Bronze, Elfenbein und Edelsteine.⁵¹

Gibsons Hinwendung zur Polychromie speiste sich folglich aus zwei unterschiedlichen Quellen: einerseits aus seiner Lehrzeit bei Canova und seinen daraus resultierenden Experimenten zur Oberfläche, andererseits aus der um die Jahrhundertmitte entflammten Diskussionen zur Polychromie und damit letztlich aus den neuesten Beobachtungen seiner Zeitgenossen über die Skulpturen der Antike. Auch eigene Beobachtungen, die er auf seinen Reisen und durch die Konsultation der antiken Texte machte, waren wohl ausschlaggebend für den Entschluss, seine Skulpturen zu bemalen. Die Erkenntnis, dass antike Skulptur farbig gewesen war, konnte für Gibson, der sich als Schüler der Griechen sah, in der Konsequenz nur dazu führen, seine eigenen Werke ebenfalls zu bemalen.

Der Amor und Gibsons Porträt in der Accademia di San Luca

Welch große Wertschätzung Gibson seinen polychromen Werken beimaß, zeigt sich auch in seinem Künstlerporträt in der Accademia di San Luca.⁵² Dieses schenkte Gibson 1847 der Akademie, in welche er 1831 als Accademico di Merito aufgenommen worden war (s. Taf. 13).⁵³ Es handelte sich um ein Werk von Penry Williams, das dieser, laut Signatur auf dem Gemälde, 1846 vollendet hatte. Williams zeigte dabei ausschnitthaft Gibson in seinem Atelier, rechts im Hintergrund ist das kleine Tonmodell des *Amor* auf einem Modelliertisch zu sehen. Bereits 1839 hatte Williams eine Skizze angefertigt, die als Vorlage für das Porträt diente (s. Taf. 14) und Gibson in einem weißen Arbeitskittel und rotem Hut zeigt.⁵⁴ Der Hintergrund ist nicht näher definiert, nur durch blaue Schraffur angedeutet. Das Modell des *Amor* taucht 1845 das erste Mal im Hintergrund auf, als Williams' Komposition von den Colnaghi Printsellers

49 Als erstes berichtete, wie Darby anmerkt, die *Art Union* über die Bemalung. Le Grice bemerkte zwei Jahre später, dass die Vergoldung einen schönen Kontrast zum weißen Marmor der Statue bilden würde. „Gold harmonises admirably with white marble and produces a rich and pleasing effect.“ Hawks Le Grice 1841, S. 116–117. *The Art Union*, Juli 1839, S. 106.

50 Blühm 1996, S. 22–25.

51 Blühm 1996, S. 22. Zur *Athena Parthenos* von Simart vgl. Shed 1986.

52 Zur Ikonographie des Bildhauerporträts vgl. Kanzenbach 2007, Schulten 2008, S. 74–77.

53 ADSL: Busta 106, n. 40 Lettera di Giovanni Gibson a Giuseppe Fabris Presidente, 27. Januar 1847.

54 Eng verwandt ist dieser Darstellung ein Porträt des preußischen Bildhauers Ferdinand Pettrich von Johann Wilhelm von Bissen, welches in der Casa di Goethe in Rom aufbewahrt wird. Vgl. Kat. Ausst. Staatliche Gemäldesammlungen Dresden 2013, S. 14, Abb. 1, Kat. Nr. 2. Mein herzlicher Dank gilt Sarah Kinzel, die mich auf diesen Zusammenhang aufmerksam gemacht hat.

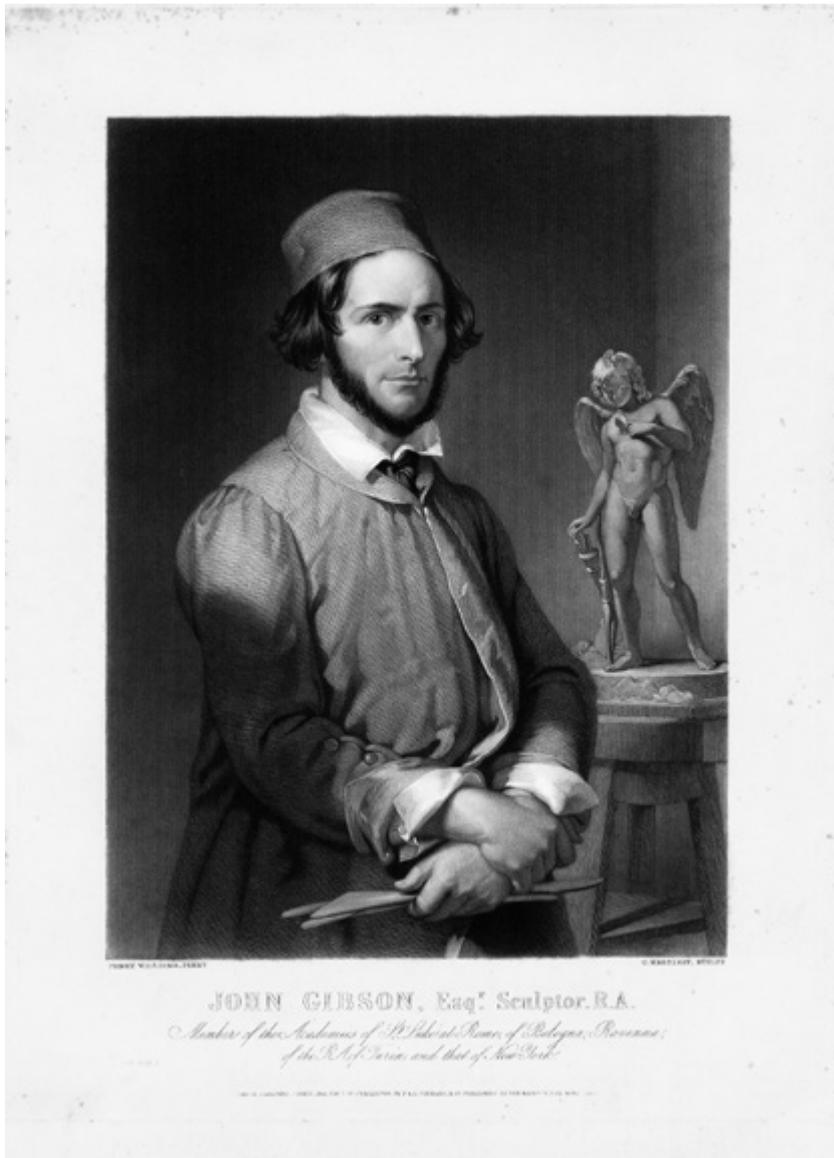


Abb. 118: Charles Edward Wagstaff: Stich nach Penry Williams Porträt von John Gibson (1845), Mezzotint, 40,1 × 30,2 cm, National Portrait Gallery, London. © National Portrait Gallery, London.

in London als Stich publiziert wurde (s. Abb. 118). Tonreste vor der Plinthe und Werkzeuge in der Hand Gibsons geben den Eindruck, als würde er gerade an der Figur arbeiten. Doch schon 1837 war die erste Version des *Amor* nach England verkauft worden, das Modell war folglich 1845 schon lange vollendet.⁵⁵ Entgegen dem ersten Eindruck einer zufälligen Werkstattszene handelt es sich bei dem Porträt um eine wohlüberlegte Konstruktion.

Warum aber fiel die Wahl auf das Modell des *Amor* im Bildhintergrund? Schließlich war Gibson in den Jahren, in denen das Porträt entstand, mit dem *Porträt von Königin Viktoria* befasst, welches er 1844 begann und 1846 vollendete. Es hätte sich angeboten, diesen viel prominenteren Auftrag im Hintergrund des offiziellen Künstlerporträts zu fixieren.⁵⁶ Ein möglicher Grund

55 Auch unterschieden sich die nachfolgenden Kompositionen nicht von der ersten Version, so dass es unwahrscheinlich erscheint, dass Gibson einen zweiten Entwurf anfertigte.

56 Eine zufällige Wahl des Modells wird bei einem derart zentralen und weit verbreiteten Porträt ausgeschlossen.

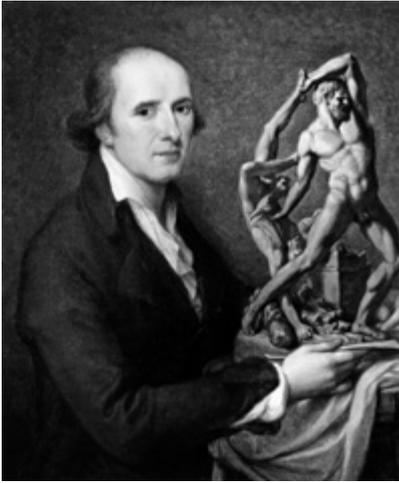


Abb. 119: Angelika Kauffmann: Antonio Canova mit dem Modell des Herkules und Lichas (ca. 1805), Öl auf Leinwand, 76,5 × 64,2 cm, Privatsammlung, Padua. © Kat. Ausst. Museo Correr 1992, S. 93.

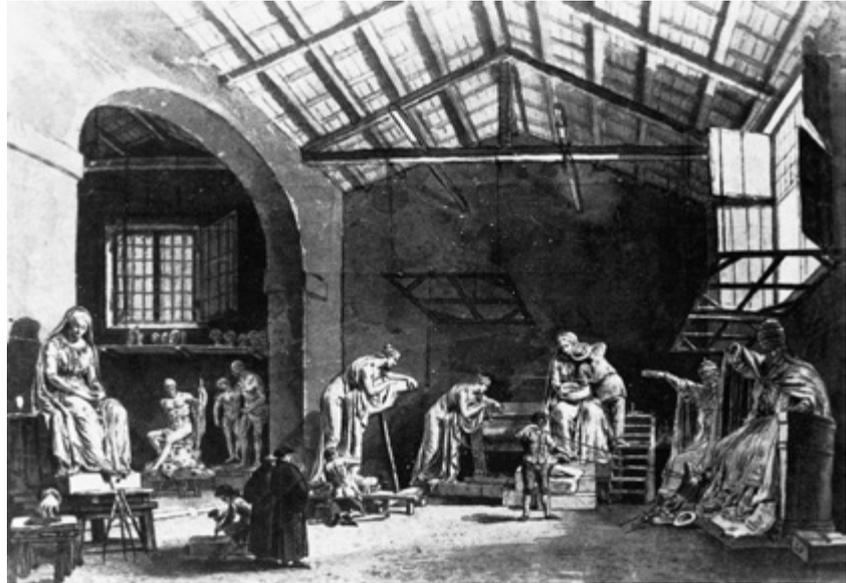


Abb. 120: Horace Vernet: Porträt von Bertel Thorvaldsen mit einer Büste von Vernet (1833), Öl auf Leinwand, Metropolitan Museum, New York. © Metropolitan Museum, New York.

Abb. 121 (rechts oben): Francesco Chiarotini: Der Innenraum von Canovas Werkstatt in der Via San Giacomo (ca. 1792), Museo Civico, Udine. © Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1991/1992, S. 237, Abb. 15.

für diesen Verzicht ist, dass Gibson genau zu diesem Zeitpunkt erstmals nachdrücklich mit der Bemalung des *Amor* experimentierte. Er könnte den *Amor*, den er schließlich in seinen Memoiren seitenlang zum Auslöser für die Bemalung der Skulptur stilisiert, deshalb in seinem Künstlerporträt verewigt haben. Damit wurde die künstlerische Idee der Bemalung von Skulptur über das Prestige eines königlichen Auftrages gestellt. Eine derartige Überlegung würde auch begründen, warum er dem Modell des *Amor* gerade zu diesem Zeitpunkt, als seine Entstehung bereits mehrere Jahre zurücklag, einen derart prominenten Platz einräumte, welches nicht nur der Accademia di San Luca übergeben, sondern auch der britischen Öffentlichkeit präsentiert wurde. Der *Amor* zeichnete ihn wie kein anderes Werk als Wiederentdecker und Wiederbeleber antiker Traditionen – als Nachfolger antiker Bildhauer – aus. Für eine solche Idee spricht auch der rote Hut, mit welchem sich Gibson zeigt. Dieser fand sich in zeitgenössischen Darstellungen der Künstlerateliers mehrfach als Attribut des Werkstattmitarbeiters, welcher für das Reiben der Farben und die Herstellung der Pigmente zuständig war, wie etwa in Francois August Biards *Atelieret*.

Zugleich reihte ihn das Porträt ikonographisch in die Reihe der modernen Bildhauer. Erstmals wurde eine ähnliche Darstellungsweise von Angelika Kauffmann für das Bildnis von *Canova mit dem Modell des Herkules und Lichas* und später von Horace Vernet für *Thorvaldsen mit der Büste von Vernet* gewählt (s. Abb. 119–120). Bei allen drei Porträts handelt es sich um halbfigurige Darstellungen der Künstler im Bildhauerkittel, mit Modellierwerkzeug in der Hand und einem Modell auf einem Schemel. Auch wird bei allen genannten Beispielen durch das von links oben einfallende Licht der Kontext der Bildhauerwerkstätten evoziert, welche sich aufgrund der Schwere des Materials stets im Erdgeschoss befanden und in welche das Licht durch hochgelegene Fenster von schräg oben einfiel (s. Abb. 121–122). Im Vergleich mit den Porträts seiner Kollegen in der Accademia di San Luca, Giuseppe de Fabris, Antonio Solà, Pietro Tenerani und Pietro Galli, wird deutlich, dass er sich nicht in die Tradition



Abb. 122: Ditlev Martens: Der Besuch von Leo XII. in der Werkstatt Thorvaldsens an der Piazza Barberini (1828/29), Öl auf Leinwand, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen. © Thorvaldsen-Museum.

dieser Akademieporträts reihte, sondern ausdrücklich den Darstellungstypus seiner Künstlerkollegen Canova und Thorvaldsen wählte.

Seine Nachahmung Canovas und Thorvaldsens, aber auch der antiken Bildhauer wurde somit in ein und demselben Porträt zum Ausdruck gebracht. Gibson versuchte auf vielfältige Weise, sich und seine Werke zu inszenieren und den Zeitgenossen und der Nachwelt ein ganz bestimmtes Bild von sich zu hinterlassen. Wie er dafür sogar bewusst das Wohlwollen der Auftraggeber riskierte, wird im folgenden Kapitel dargelegt werden.

Zwischenfazit

Die Betrachtung der Werke Gibsons im Kontext von Canova und Thorvaldsen zeigt deutlich, welche entscheidende Rolle künstlerische Ansätze der beiden Bildhauer für den *Narziss*, den *Hylas* und den *Amor* spielten. Kunsttheoretische Themen wie die Unterscheidung der idealen Schönheit und der Grazie oder die Diskurse zum Umgang mit dem Material (von der Politur bis zur Polychromie) spielten auch für Gibson, der sich im direkten Umfeld der beiden Künstler bewegte, eine zentrale Rolle. Die von Canova und Thorvaldsen bezogenen Positionen im Umgang mit den Ideen Winckelmanns, Cicognaras, Foscolos, Kants oder Schillers, welche in Rom diskutiert wurden, wurden direkt oder tradiert durch die Kritik der Zeitgenossen zum Anknüpfungspunkt für Gibson.

Und dennoch zeigt sich gerade an den Beispielen des *Narziss* und des *Amor*, wie Gibson sich zunehmend einen anderen, direkteren Zugang zu den Werken der Antike suchte. Das Studium von Texten, die der Künstler, wie aus seinen Notizbüchern in der Royal Academy ersichtlich wird, selbst las und exzerpierte, gehörte genauso zu seiner Herangehensweise wie das Studium antiker Skulptur. Am Beispiel seiner Auseinandersetzung mit der Polychromie wird ersichtlich, dass zwar einige seiner Ideen im Umfeld von Canova gesät wurden, er sie jedoch erst Jahrzehnte später umsetzte, als sich der Geschmack hinsichtlich Polychromie aufgrund der internationalen Debatten verändert hatte. Leo von Klenze und Charles Simart waren sicherlich ebenso zentrale Referenzpunkte für die endgültige Entscheidung zur Bemalung seiner Skulptur wie Canova. Es zeigt sich an dieser Stelle, dass Gibsons Werke nicht einzig in Relation zu Canova und Thorvaldsen besprochen werden können. Entscheidend bleibt jedoch, dass er bis zu seinem Tod in Großbritannien als Schüler von Canova gesehen wurde. Wie das zustande kam, wird im folgenden Kapitel untersucht.

Inszenierung – Gibsons Vermarktung als britischer Phidias

Rom war bis weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus einer der größten Umschlagplätze für Skulptur. „Alle Nationalitäten kamen damals in zwangloser Mischung zusammen, besonders viele Russen [...], nach Ihnen [...] Engländer, dann die Deutschen und zuletzt die Franzosen [...]“ wie der Bildhauer Joseph von Kopf 1857 in seinen *Lebenserinnerungen* schildert.¹ Künstler wie Thomas Crawford, Richard James Wyatt, Joseph Gott, Benjamin Edward Spence, Alfred Gatley, Lawrence Macdonald und Harriet Hosmer oder Pietro Tenerani, Adamo Tadolini, Carlo Finelli und Emil Wolff betrieben ihre Werkstätten am Tiber und wetteiferten um die Aufträge ausländischer Auftraggeber.² Das Ausmaß der Konkurrenzsituation wird durch die Betrachtung der schlichten Zahl von Bildhauerwerkstätten deutlich. 1830 listet Keller 31 ausländische Bildhauer in Rom auf, 1841 sank die Zahl, laut Hawks Le Grices *Walks through the Studii of Rome* auf 28, doch im Jahre 1858 wuchs sie in Bonfigli's *The Artistical Directory. Guide to the Studios in Rome* auf 66 Bildhauer an, darunter 32 Expatriates.³ Wie schwierig es für den einzelnen Künstler gewesen sein muss, sich gegen die Konkurrenz durchzusetzen, zeigt sich in zahlreichen Korrespondenzen und Autobiographien und soll hier anhand eines Briefes Harry von Arnims an Otto von Bismarck, 1865, exemplarisch verdeutlicht werden, in welchem dieser die Situation des preußischen Bildhauers Emil Wolff folgendermaßen beschreibt:

Der ganze Winter [ist] vergangen [...], ohne dass er [Emil Wolff] außer einigen ganz unbedeutenden Sachen etwas verkauft hätte. Der Geschmack des kaufenden Englischen u. Amerikanischen Publikums wendet sich einem oder mehreren Charlatans zu, welche zu billigen Preisen demi-monde Arbeiten liefern.⁴

Arnim zielte mit seiner Aussage wohl auf die wachsende Zahl von englischsprachigen Künstlern ab, welche sich in Rom niedergelassen hatten. Gibson betrieb zu diesem Zeitpunkt eine der größten Bildhauerwerkstätten in der Nachfolge von Canova und Thorvaldsen. Es scheint, dass er dies nicht zuletzt seinen geschickten Vermarktungsstrategien zu verdanken hatte. Diese nutzte

1 Kopf 1899, S. 136.

2 Bisher gibt es kaum aussagekräftige Untersuchungen, die sich mit der Situation der dortigen Bildhauer nach 1838 (dem Jahr von Thorvaldsens Rückkehr nach Kopenhagen) befassen, und so ist die Forschungslage bezüglich der römischen Künstlergemeinde noch immer sehr unübersichtlich. Einzig ein sehr kurzer Eintrag von Stefano Grandesso in der von Carlo Sisi herausgegebenen Reihe *L'Ottocento in Italia* liefert einen kurzen Einblick in die Bildhauerei in Rom von 1849–1870. Vgl. Grandesso 2007, S. 147–152. Zu mehreren der Künstler, etwa zu Pietro Tenerani, Carlo Finelli, Emil Wolff und Thomas Crawford liegen inzwischen monographische Untersuchungen vor, zu den meisten Künstlern jedoch, etwa Adamo Tadolini, Lawrence Macdonald, Richard James Wyatt, Julius Troschel und Ferdinand Pettrich bleiben solche bis heute ein Desideratum. Vgl. Gale 1964, Vogel 1995, Musetti 2002, Grandesso 2003. Die in Rom ansässigen Künstler exportierten ihre Werke nahezu vollständig. Dem Thema Rom als Exportmarkt wurde 2011 eine Tagung an der British School at Rome gewidmet. Die Akten wurden 2012 publiziert. Vgl. Capitelli/Grandesso 2012.

3 Keller 1830, S. 92–94, Hawks le Grice S. 275–277, Bonfigli 1858, S. 7–10.

4 Harry von Arnim an Otto von Bismarck, 10. Mai 1865, zit. nach Vogel 1995, S. 20.

er nicht nur für den Verkauf seiner Werke, sondern auch, um seinen Ruhm über die nächsten Generationen hinweg zu festigen, wie im Folgenden untersucht werden soll.⁵

Gibsons ökonomischer Erfolg zu Lebzeiten basierte auf einer Reihe verschiedener, zum Teil auch äußerer Faktoren. Sicherlich erwuchs ihm gegenüber seinen römischen Kollegen schlicht ein Vorteil daraus, dass es sich bei den Grandtourists, der Hauptzahl der Auftraggeber, immer noch zum Großteil um Reisende aus englischsprachigen Ländern handelte. Wie bereits ausführlich diskutiert,⁶ mischte sich dabei eine wachsende Zahl aufstrebender Industrieller und Händler aus seiner Heimatstadt Liverpool unter diese. Mit Hilfe von Reiseführern fanden die kaufwilligen Touristen ihren Weg durch das Dickicht der Bildhauerwerkstätten im engen Straßennetz zwischen der Piazza del Popolo, über die Piazza di Spagna bis hin zur Piazza Barberini. Daher waren auch die meisten Reiseführer und Werkstattlisten für diese Klientel verfasst.⁷ Hawks Le Grice widmete Gibson 1841 knapp vierzig Seiten seines Buches, wodurch der Brite nach Thorvaldsen der am besten repräsentierte Künstler war.⁸ Dazu kam die strategisch gute Lage von Gibsons Werkstatt, welche sich über fünf Jahrzehnte hinweg direkt am Eingang zur Innenstadt befand. Im 19. Jahrhundert erreichten die meisten Reisenden Rom über die Porta del Popolo. Von dort setzte sich ihr Weg direkt über die Via del Corso oder die Via del Babuino fort. Die Via della Fontanella war die erste Querstraße nach der Piazza del Popolo und eine Verbindungsstraße zwischen Corso und Via del Babuino.

Die Werkstatt selbst, angefüllt mit den Gipsmodellen und Marmorskulpturen, wurde, wie auch schon für Canova und Thorvaldsen belegt, zum Showroom und zu einer der römischen Hauptattraktionen für Grandtourists.⁹ Joseph von Kopf schildert, dass die Straße vor Gibsons Werkstatt stets voll von Kutschen und Wagen der britischen Touristen sei, die den Künstler besuchten.¹⁰ Ähnliches bezeugt Charles Richard Weld in seinem Bericht *Last Winter in Rome* aus dem Jahre 1865.¹¹ Der Werkstattbesuch bei Gibson wurde durch das Zusammentreffen mit dem in Großbritannien berühmten Künstler und mit der Inszenierung seiner Werke zu einem Ereignis für die Besucher und avancierte zum Gesprächsthema in den römischen Tearooms und in der

5 Zur Vermarktung und Memoria der Bildhauer in Rom vgl. Susinno 2009, S. 177.

6 Vgl. hierzu Kapitel TRANSFER.

7 Vgl. Hawks Le Grice 1841, Bonfigli 1858.

8 Hawks Le Grice 1841, Bd. 1, S. 99–119, Bd. 2, S. 140–157. Der Autor lieferte Informationen zur Ausbildung des Künstlers und Beschreibungen seiner erfolgreichsten Werke. Dabei wurden, wie etwa im Fall von Gibsons *Psyche mit Zephyrn*, die bisherigen Käufer bestimmter Werke benannt, so dass aus der Lektüre ersichtlich wurde, wessen Werke die großen Sammlungen eines Zar Nikolaus I. von Russland oder eines Duke of Devonshire schmückten. Hawks Le Grice 1841, Bd. 1, S. 108.

9 Das verstärkte Interesse des Publikums an den Künstlerateliers des 19. Jahrhunderts, lässt sich durch die steigende künstlerische und literarische Beschäftigung mit den Werkstätten erklären. Diese wuchs mit der zunehmenden Bedeutung der Präsentation der Werke und der dadurch bedingten Wahrnehmung der Künstler als öffentliche Person, welche im Geheimen ihre Werke schufen. Vgl. Bättschmann 1997, S. 94–97. – Schon für das Ende des 18. Jahrhunderts ist zu beobachten, dass neben dem Studium der antiken Stätten auch der Besuch moderner Bildhauerwerkstätten einen festen Platz im Programm der Bildungsreisenden eingenommen hatte. Macsotay 2017.

10 Kopf 1899, S. 59.

11 „High, however, over all artists in Rome must be placed the veteran Gibson, whose studio is a charming resort. You will generally find it full on wet days, when the studios are sure to be besieged by swarms of visitors.“ Weld 1865, S. 386.

heimatlichen Presse.¹² Auch wurde er bald Gegenstand der zeitgenössischen Romanliteratur.¹³ Laut diesen Berichten gelangten die Besucher von der emigen Via della Fontanella durch ein Tor in einen ruhigen Innenhof, über den man die eigentliche Werkstatt betrat.¹⁴ Auf einen Vorraum, der auf Regalbrettern Gipsbüsten zeigte,¹⁵ folgte eine Reihe von Räumen, welche großformatige Gipsmodelle beherbergten und in denen mehrere Werkstattmitarbeiter an der Übertragung der Entwürfe in Marmor arbeiteten.¹⁶ Im letzten Raum befand sich in den 1850er Jahren die *Tinted Venus*. Diese war, laut zeitgenössischen Berichten, mit einem Tuch verhüllt, welches vor den Augen des sensationslustigen Publikums durch einen der Angestellten gelüftet wurde und den Blick auf das berühmte Werk freigab.¹⁷ Die Besucher konnten auf einer Reihe von Stühlen Platz nehmen, um beim Anblick der Skulptur zu verweilen. Derartige Präsentationsformen waren aufgrund des zunehmenden Interesses der Öffentlichkeit am mystifizierten Schaffensort des Künstlergenies nicht unüblich. Wie im Fall Gibsons, steigerte sich die Neugier der Besucher wechselseitig durch Kritik, Presse und Reiseliteratur und durch künstlerische Darstellungen der Ateliers.

Gibson sorgte darüber hinaus für die systematische Vervielfältigung seiner Kompositionen als Reproduktionen, oftmals in verkleinertem Maßstab, in Form von Druckgraphik oder Daktyliotheken. Die universale Verbreitung der eigenen künstlerischen Produktion war damals üblich und bereits von der Generation Canovas, Thorvaldsens und Flaxmans etabliert worden.¹⁸ Der *Meleagros* wurde etwa als Gipsabguss an das Museum Bernhard von Lindenaus in Altenburg geschickt. Sein Bruder Benjamin fertigte verkleinerte Statuetten von mehreren seiner Werke an, etwa der *Psyche von Zephyrn getragen* oder des *Hylas*. Schließlich sorgte Gibson durch seine enge Freundschaft zu Luigi und Tommaso Saulini auch für die Reproduktion seiner Werke als Steinschnitte und Gipsabdrücke, wie weiter hinten noch ausgeführt wird.¹⁹ Er ließ auch Stiche nach seinen Entwürfen in verschiedenen Büchern reproduzieren. Im März 1847 veröffentlichte Elisabeth Strutt mehrere Zeichnungen Gibsons in ihrem Buch *Story of Psyche*.²⁰ Leonardo Camia schuf eine Reihe von Bleistiftzeichnungen nach seinen Werken, welche als Vorlage für Stiche, etwa von Ludwig

12 Eine Reihe von Beschreibungen der Werkstatt Gibsons, abgedruckt in britischen Zeitschriften wie dem *New Monthly Magazine*, mehrten seinen Ruhm auch in Großbritannien. Vgl. *New Monthly Magazine*, 1854, Vol. 101, S. 69.

13 Die viktorianische Schriftstellerin Matilda Hays beschreibt in ihrem Roman *Adrienne Hope* ausführlich einen Besuch ihrer Protagonisten in Gibsons Werkstatt. Hays 1866, S. 41–47. Und auch in Nathaniel Hawthornes *Marble Faun* taucht diese und vor allem die Skulptur der *Tinted Venus* auf. Hawthorne 2002, S. 96, 367–368. Bessie Rayner Parkes und Charles Dickens widmeten „Gibson’s studio“ jeweils Gedichte. Parkes 1859, Dickens 1866.

14 „We drove into a miserable side street, suggestive of nothing opening from Via del Babuino and stopped before a dirty wooden door much resembling a stable. The door opened and we stood in an atelier filled with statues ... Were in the world are we, said I to Miss Shaw as we emerged into a pretty garden redolent of sweets and passed under a verdant arcade into a large apartment on the opposite side. You are, replied she, in Gibson’s studio.“ *New Monthly Magazine*, 1854, Vol. 101, S. 69.

15 Kopf 1899, S. 59.

16 Die genaue Anordnung der Räume lässt sich über das Inventar von 1866 im Archiv der Royal Academy of Arts rekonstruieren. RAA/GI/4/47.

17 Vgl. *New Monthly Magazine*, 1854, Vol. 101, S. 69.

18 Bättschmann 1997, S. 83.

19 S. Kapitel EXKURS. GIBSONS WERKE IN DER GLYPTIK.

20 NLW, Gibson Papers, John Gibson an Margaret Sandbach, 6. März 1847.

Grüner, fungierten.²¹ Im Jahre 1861 folgte die Publikation mehrerer Reproduktionen seiner Zeichnungen, Reliefs und Statuen durch Giovanni Wenzel und Luigi Prosseda.²² 1872 illustrierte William Scott sein Überblickswerk *The British School of Sculpture* mit Gibsons Werken.²³ Diese wurden außerdem durch Statuetten und Medaillen in großem Stil verbreitet.²⁴ Die Institution, über die sie die größte Öffentlichkeit erhielten, war die *Art Union*. Der 1838 gegründete Kunstverband hatte es sich zum Ziel gesetzt, Kunst der breiten Masse zugänglich zu machen. Er finanzierte sich durch eine jährliche Lotterie, bei der man entweder Geld zum Erwerb eines Kunstwerkes oder einen Preis gewinnen konnte.²⁵ 1846 wurde der *Narziss* von Gibson als erste Statuette aus Parian Ware, einer Sonderform von Biskuitporzellan, von der Firma Copeland im Rahmen der Verlosung in zweiundfünfzig Exemplaren verbreitet.²⁶ In den folgenden Jahren wurden auch seine *Venus* (1849) und *Nymphe mit Sandale* (1858) reproduziert, Letztere in einer polychromen Version.²⁷ Die Präsenz seiner Werke in verschiedenen Medien war, genauso wie die im vorigen Kapitel beschriebene Rezeption, in der dortigen Presse von zentraler Bedeutung für den in Rom lebenden Expatriate, der den britischen Markt belieferte.

Zentral war aber nicht nur die Inszenierung zum Zwecke der Vermarktung, sondern auch die Sicherung und Gestaltung des Nachruhms.²⁸ Wie weiter vorne dargelegt, begann Gibson der Dichterin Margaret Sandbach Anfang der 1850er Jahre seine Memoiren zu diktieren und damit seine Vision für die Nachwelt festzuhalten.²⁹ In diesen kommen seiner Ausbildung in Rom, seiner Lehrzeit bei Canova, der Bedeutung Roms für sein künstlerisches Schaffen – als Universität der Künste – lange Passagen zu.³⁰ Unmissverständlich wird über mehrere Seiten hinweg durch die Schilderung des Traums des jungen Gibson, der in diesem auf den Schwingen eines Adlers an den Tiber verbracht wird, Rom zum künstlerischen Olymp stilisiert.³¹ Die Beschreibungen seiner frühen Jahre in Rom und die Überhöhung seines „Meisters“ Canova gipfeln in einem emotionalen Appell, in welchem er seine Dankbarkeit für die Nachwelt festhält:

Dear generous master! I see you before me now. I hear your soft Venetian dialect, and your kindly works inspiring my efforts, and gently correcting my defects. Yes, my heart still swells with grateful recollection of you.³²

21 Diese Zeichnungen sind aus heutiger Sicht interessante Zeugnisse, da sie teilweise Anmerkungen von Gibson und Grüner aufweisen. Sie sind bislang nicht katalogisiert, werden aber von der Verfasserin in Zusammenarbeit mit Annette Wickham bearbeitet.

22 Vgl. Wenzel/Prosseda 1861.

23 Vgl. Scott 1872.

24 Schon im 18. Jahrhundert hatte sich die Verbreitung von Werken in verschiedenen Medien durchgesetzt. Zur Reproduktion vgl. vor allem Cupperi 2014, aber auch Baker 2000, S. 163, Baker 2014, S. 210–211.

25 Avery/Marsh 1985, S. 328, Shinn/Shinn 1971, S. 10.

26 Aslin 1967, S. 15, Copeland 2007, S. 17–18.

27 Copeland 2007, S. 88, 164.

28 Retrospektiven, Personalmuseen und Kulträume für „tote Genies“ waren von Benjamin West, Canova und Thorvaldsen etabliert worden. Vgl. Bättschmann 1997.

29 Derartige Autobiographien von Bildhauern lassen sich bis zu Benvenuto Cellini zurückverfolgen und erfreuten sich gerade im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit. Vgl. hierzu die Ausführungen im Kapitel QUELLEN ZU JOHN GIBSON.

30 Eastlake 1870a, S. 44–62.

31 Eastlake 1870a, S. 38–39.

32 Eastlake 1870a, S. 47.

Mehrfach wird auf die Bedeutung des Studiums in Rom und vor allem der antiken Skulptur sowie auf Winckelmanns Postulat der Überlegenheit der griechischen Kunst verwiesen. Ebenso ausufernd wie die Bedeutung der römischen Ausbildung betont wird, beschreibt Gibson den schlechten Zustand der britischen Skulptur, den er auf den Mangel jeglicher kontinentaler Studien der dortigen Bildhauer und auf den mangelnden Geschmack der zeitgenössischen Auftraggeber zurückführt.³³

Und so mag es auch nicht verwundern, dass er sich in denselben Jahren vehement um die offizielle Anerkennung der British Academy of Arts in Rome einsetzte. Er stand dieser seit 1830 bis zu seinem Tod als Direktor vor. Bereits 1843 trat das leitende Komitee zusammen, um die Regeln der Akademie zu ratifizieren und einen Spendenaufruf zu starten, der am 18. November 1843 im *Athenaeum* geschaltet wurde.³⁴ Gibson sammelte in den folgenden Jahren Gelder von seinen Freunden und Auftraggebern für den Erhalt der Akademie, unter anderem von Königin Viktoria und Henry Sandbach.³⁵ Ab Mitte der 1850er Jahre versuchte er sogar, mit Hilfe des Earls of Stanhope eine Debatte in Großbritannien über die Angliederung der Institution an die Royal Academy anzustoßen und bat diesen, im Parlament darüber vorzutragen. Doch blieb die offizielle Unterstützung aus London aus.³⁶

Zudem förderte er einzelne junge Künstler, insbesondere die Amerikanerin Harriet Hosmer, welche von 1852 bis 1857 in seiner Werkstatt arbeitete.³⁷ Ihre von Cornelia Carr publizierten Briefe zeigen das enge Verhältnis, das zwischen den beiden Künstlern bestand. Gibson nutzte etwa seine Kontakte zu Charles Eastlake, um für die bevorzugte Ausstellung von Hosmers *Beatrice Cenci* bei der Ausstellung der Royal Academy zu sorgen.³⁸ Auch bezog er, als er 1862 seine Werke in Owen Jones' Pavillon ausstellte, seine Schülerin mit ein. In der Nische auf der Rückseite des Tempels, spiegelbildlich zur Venus, platzierte er Hosmers *Zenobia* und ließ seine Schülerin somit sprichwörtlich durch die Hintertür hinein.

Am deutlichsten manifestierte sich Gibsons Streben nach dem Fortleben seiner Werke und der Verknüpfung dieser mit der römischen Tradition im Rahmen seiner Bemühungen, seinen künstlerischen Nachlass in Burlington House, dem Sitz der Royal Academy of Arts, zu installieren.³⁹ Bereits im Jahre 1855 hatte der 65-jährige Gibson in seinem Testament festgelegt, alle Gipsmodelle und Skulpturen, die sich zum Zeitpunkt seines Todes in seiner Werkstatt befänden, der Londoner Akademie zu vermachen,

[...] in order that such objects may be employed or disposed under the direction of the Council for the time being of the said Academy as they may consider most suitable for the development and advancement of the study of drawing and modeling

33 S. hierzu Kapitel REZEPTION.

34 Vgl. N. N. 1843.

35 WAG, John Gibson an Rose Lawrence, 21. Juli 1845. Panazzi 1980, S. 124. NLW, Gibson Papers, Vol. 1, Gibson an Henry Sandbach, August 1845: Hier fordert Gibson Henry Sandbach direkt zu einer Spende auf.

36 1865 war die Akademie, wie Christopher Weld berichtete, in einem sehr schlechten Zustand. „Few things surprised me more, than to see the forlorn condition of the English Academy [...] established by Mr. Gibson, Sir Charles Eastlake and others“, berichtete Christopher Weld 1865.

37 Carr 1912, S. 21.

38 Carr 1912, S. 79.

39 Frasca-Rath 2017.

applicable to the higher branches of painting and sculpture whether in direct connection with the Schools of the Royal Academy or for the instruction and advancement of the students of the Royal Academy in such drawing and modeling.⁴⁰

Zusätzlich hinterließ er der Royal Academy testamentarisch £32.000, welche in die Errichtung der Gibson Gallery investiert werden sollten, eine Galerie, die die marmornen Skulpturen sowie Gipsmodelle aufnehmen sollte.⁴¹ Unterstützt wurde die Idee von Charles Eastlake, der zu diesem Zeitpunkt Präsident der Royal Academy war. Knapp neun Jahre später versicherte sich Gibson erneut der Zusage seitens der Akademie für den Bau seiner Ruhmesgalerie. Seine Entscheidung begründete er dezidiert damit, dass schon Canova und Thorvaldsen in dieser Art und Weise verfahren waren.⁴²

My renowned master Canova left in his will the models [...] of his works to the Academy of his own Country. Secondly Thorvaldsen left all his models, with a certain amount of his money to his King [Karl XIV. Johann] and the public. It is this fact that has induced me to venture respectfully to make an offer to leave in my will all the models of my works executed in marble with the sum of thirty two thousand pounds to the Royal Academy.⁴³

Gibson hatte die posthume Errichtung der Gipsoteca Canoviana in Possagno⁴⁴ und Thorvaldsens Vorbereitungen für das Thorvaldsen-Museum⁴⁵ in Kopen-

40 PPR, Testament von John Gibson, 3. Mai 1866, S. 3.

41 „I bequeath all the original plaster models which have been executed in marble. Also I bequeath all works in marble that remain [...] in my studio at my decease, the models in plaster of the unsold works are not to be included in the collection – there must be no duplicates. The principal work in marble which I bequeath to the Royal Academy is a group, life size, of a young warrior wounded attended by a female [Der verwundete Krieger] – this group is nearly finished in marble“, RAA/GI/4/56, John Gibson an Charles Eastlake.

42 Eine Kopie des Briefes findet sich im allgemeinen Folder zu Gibson im Archiv der Royal Academy in London.

43 RAA/GI/4/56, John Gibson an Charles Eastlake. Dass es sich hier um ein programmatisches Anknüpfen handelte, zeigt sich dadurch, dass sich die Einrichtung von Gypsotheken in den 1850er Jahren schon längst auch für andere Künstler etabliert hatte. Auch Ludwig Schwantaler, Pietro Tenerani und Adamo Tadolini waren derartige Sammlungen gewidmet worden. Zudem dürfte Gibson sehr wohl bekannt gewesen sein, dass es mit der Chantrey Gallery, dem Nachlass von Flaxman und der Gipsammlung Westmacotts auch in Großbritannien seit längerem ganz ähnliche Projekte gab, doch bezog er sich in seinem Schreiben einzig auf die Vorbildhaftigkeit der Museen von Canova und Thorvaldsen. RAA/PRA1/1/1, John Gibson an Charles Eastlake, 12. November 1864.

44 Giovanni Sartori-Canova, der Bruder und Alleinerbe Canovas, beauftragte Giuseppe Seguisini, in Possagno neben dem Geburtshaus des Künstlers einen Ort zu schaffen, um seine Werke aufzustellen. Die Gypsothek wurde von 1834 bis 1836 gebaut und alle vorhandenen Gipse wurden nach ihrer Fertigstellung dorthin verbracht. Das Museum, welches über eine Sichtachse mit dem Tempio Canoviano, Canovas Grabkirche, verbunden war, entsprang dem Geniekult und der Verehrung, welche Canova noch zu Lebzeiten entgegengebracht wurden. Susinno 2009, S. 180, Bassi 1957, S. 23.

45 Thorvaldsen hinterließ sein gesamtes Œuvre sowie eine große Geldsumme der Stadt, die gemeinsam mit dem König den Museumsbau finanzierte. Dies ist auf der Fassade des Museums durch folgende Inschrift festgehalten, welche hier in der deutschen Übersetzung wiedergegeben wird: THORVALDSEN TRAF IM JAHRE 1837 IN ROM DIE VERFÜGUNG, DASS SEINE ARBEITEN, SEINE SAMMLUNGEN UND SEIN VERMÖGEN ZUM ZWECHE DER STIFTUNG EINES EIGENEN MUSEUMS SEINER VATERSTADT KOPENHAGEN ZUFALLEN SOLLEN. Zit. nach N. N. 1953, S. 3–5. Nachdem die Idee eines Museums in Rom, im Palazzo Giraud, heute Torlonia – welchen Ludwig I. von Bayern kaufen wollte, um dort eine Thorvaldsen-Glyptothek

hagen miterlebt. Dennoch waren seine Pläne für die Gibson Gallery von Grund auf anders. Denn bei den erstgenannten Projekten handelte es sich um regelrechte Kultstätten, bei denen Personalmuseen mit Mausoleen kombiniert wurden. Canova hatte sowohl die Architektur, sowie die malerische und skulpturale Ausstattung des Tempio Canoviano gestaltet. Im Thorvaldsen Museum in Kopenhagen wurde in den Innenhof des Museumsbaus ein Mausoleum für den Künstler integriert. Gibson hingegen, später in Rom begraben, plante weder die Musealisierung seiner Werke noch eine Kultstätte, sondern wollte seine Kompositionen als Studienobjekte für die Schüler der Royal Academy sehen, wie er in seinem Brief an Eastlake verdeutlicht:

I will also express, without fear of being considered presumptuous that these works of mine, the labour of 46 years of study & practice under the instruction, for 5 years, of Canova & after of Thorvaldsen, and at the same time surrounded by able rivals from different nations – yes, I do feel that the collection of my models seen together would be of use to the young sculptors as to style.⁴⁶

Zusammen mit den Aussagen in seinen Memoiren und seinem Einsatz für die British Academy of Arts in Rom ergibt sich aus dieser Formulierung ein konsequentes Gesamtbild eines Künstlers, der nicht weniger anstrebte als eine nachhaltige Wirkung auf die Skulptur Großbritanniens – wenngleich mit immanenten Widersprüchen. Denn wichtig ist hervorzuheben, dass es Gibson, dem beständigen Kritiker der Ausbildung an der Royal Academy, somit gelang, mit seinem Nachlass die Ansprüche, die er in Rom geformt hatte, über die Hintertür – zumindest für kurze Zeit – an der Londoner Akademie zu etablieren.⁴⁷

Nicht zuletzt verdeutlicht die Formulierung, dass Gibson eben nicht das Selbstverständnis eines Vertreters der akademischen Ausbildung aufbrachte, sondern immer wieder das Studium in den Werkstätten seines „Meisters“ Canova, und damit letztlich ein Anknüpfen an die seit der Renaissance etablierte Ausbildung in der Bottega, hervorhob. Gerade dieser letzte Aspekt ist für unsere Überlegungen von Interesse und soll daher abschließend thematisiert werden. Canova war posthum in den britischen Diskussionen präsent geblieben. Zunächst hatte die Nachricht vom Tod des Venezianers einen regelrechten Hype um den Künstler bedingt.⁴⁸ In den folgenden Jahren erschien sein

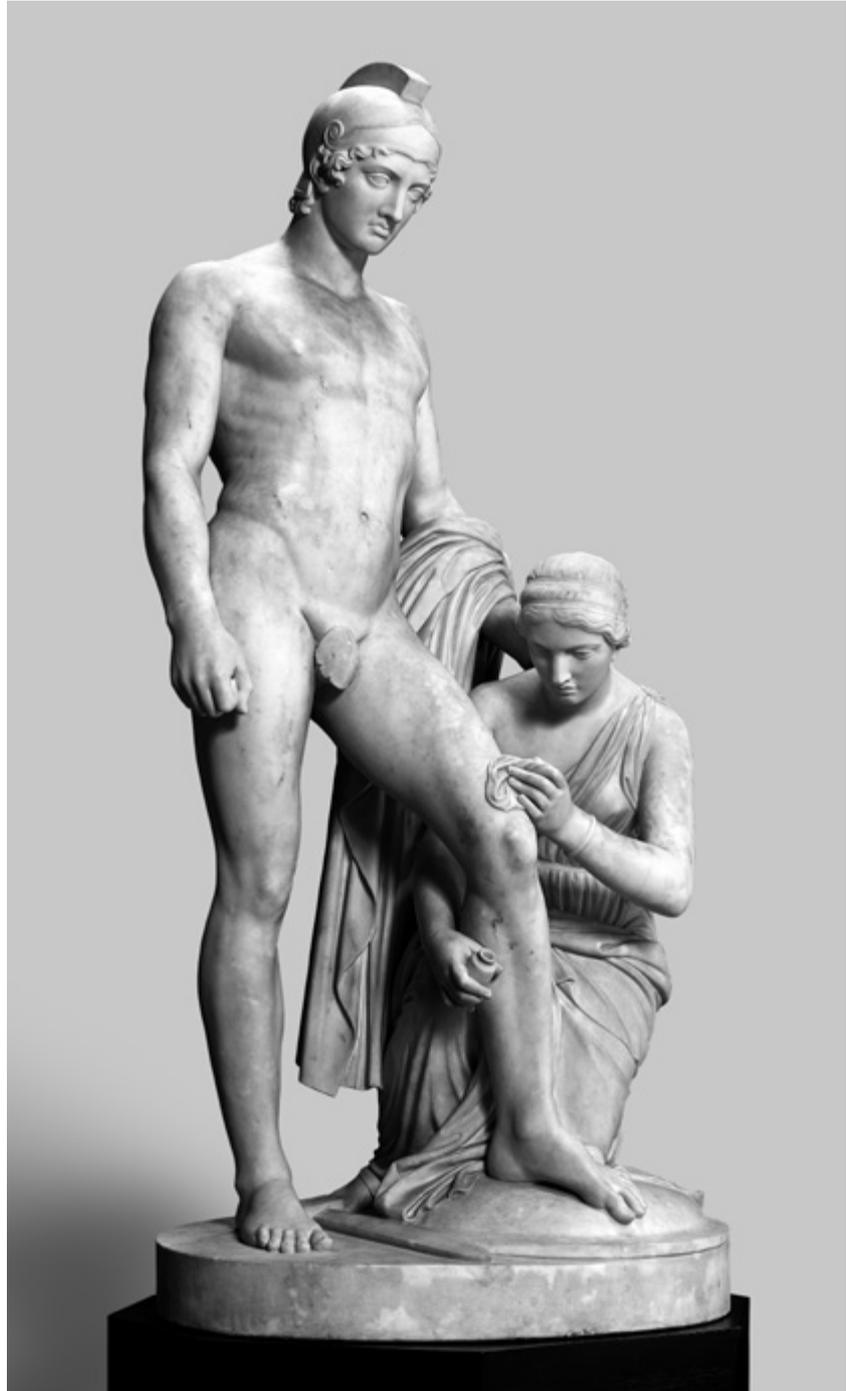
zu errichten, aufgegeben worden war, begannen die Planungen für den Museumsbau noch zu Lebzeiten des Dänen in seiner Heimatstadt Kopenhagen. Susinno 2009, S. 180–181.

46 RAA/PRA1/1/1, John Gibson an Charles Eastlake, 12. November 1864.

47 Bezeichnenderweise arbeitete Gibson in den letzten Jahren seines Lebens an neuen Kompositionen wie dem *Verwundeten Krieger* (s. Abb. 123) und dem *Theseus und Räuber*, welche vermutlich dezidiert für die Aufstellung in der Gibson Gallery entstanden. Ersterer gelangte mit dem Nachlass in die Royal Academy in London, Letzterer konnte nicht vollendet werden. Obwohl eine Reihe von Gibsons Freunden um William Boxall, der den Nachlass verwaltete, sich nachdrücklich dafür einsetzte, den *Theseus* posthum in Marmor zu übertragen, kam es nur zu einer Übertragung des kleinen Gipsmodells ins große Format. An anderer Stelle habe ich die Genese des Gipsmodells für den *Theseus* ausführlich dargelegt. Vgl. Frasca-Rath 2017.

48 Berichte aus Italien spiegelten die große Trauer um den Verlust des Venezianers wider. Eindruck hatte neben seiner Kunst vor allem auch seine Person hinterlassen, welche kurz nach seinem Tod in zahlreichen Texten überhöht wurde. So bezeichnete William Etty den Künstler als „Rome's brightest ornament (...) a man no less celebrated for the virtues of his heart than the splendor of his talents“. Farr 1958. Mary Berry pries den Charakter des Venezianers und

Abb. 123: John Gibson: Der verwundete Krieger (1860er), Marmor, 193 x 101,6 x 66 cm, Royal Academy of Arts, London.
© Royal Academy of Arts, London; Foto: Prudence Cuming Associates Limited.



Leben und Werk in zwei umfangreichen englischsprachigen Monographien. 1824 wurde eine zweibändige mit Stichen von Henry Moses bebilderte Biographie von Henry Bohn publiziert, die ins Englische übersetzte Beschreibungen seiner Werke von Isabella Albrizzi und eine Biographie, verfasst von Leopoldo Cicognara, beinhaltet.⁴⁹ 1825 folgte eine über 600-seitige Publikation von

konstatierte, „that all enlightened minds who knew him well, [lament him] as one of the purest spirits that ever adorned human nature“. S. hierzu vor allem Clifford 1995, S. 17.

⁴⁹ Moses 1824, S. XL. Am Ende des biographischen Kapitels, welches die Publikation einleitet, offenbart sich ein kritischer Blick auf Canovas Werke, der jedoch vom Autor nicht weiter ver-

John Smythe Memes, welche schon im Titel, *Memoirs of Antonio Canova, with a critical analysis of his work and an historical view of modern sculpture*, den Anspruch erhebt, die Karriere des Venezianers und seine großen Verdienste um die Skulptur in die Geschichte der Bildhauerei einzureihen.⁵⁰ Dieser Text spiegelt in exemplarischer Weise das zweiseitige Verhältnis der britischen Kritiker zu Canova wider, welche zunehmend seine bedeutende Rolle als Gründungsvater der modernen Skulptur einerseits und andererseits die stilistische Nähe seiner Werke zur „italienischen Schule“ differenzierten.⁵¹

Das schon weiter vorne diskutierte Denken in Schulen⁵² und der bei Memes anklingende veränderte Geschmack bestimmten auch die Kritiken in der zweiten Jahrhunderthälfte. Canovas Werke wurden bei den Londoner Weltausstellungen von 1851 und 1862, ebenso wie bei der Wiedereröffnung des Crystal Palace in Sydenham 1854, ausgestellt. Besonders interessant für unser Argument erscheinen Beobachtungen der viktorianischen Schriftstellerin, Kritikerin und Freundin von Gibson, Anna Jameson, zu Canova im *Handbook to the Courts of Modern Sculpture*. In ihrem einleitenden Text zur Geschichte der Skulptur wird ebenso wie in ihrer Biographie Canovas deutlich, dass sie zwar seinen Stil aufgrund der Verbundenheit mit der modernen italienischen Tradition ablehnte, seine Bedeutung für die zeitgenössische Skulptur jedoch als zentral ansah. Seine vermeintliche stilistische Nähe zu Gianlorenzo Bernini, der schon von Winckelmann, Reynolds und Fernow verantwortlich für den Niedergang der modernen Skulptur gemacht wurde, führte sie zu einem abwertenden Urteil.⁵³

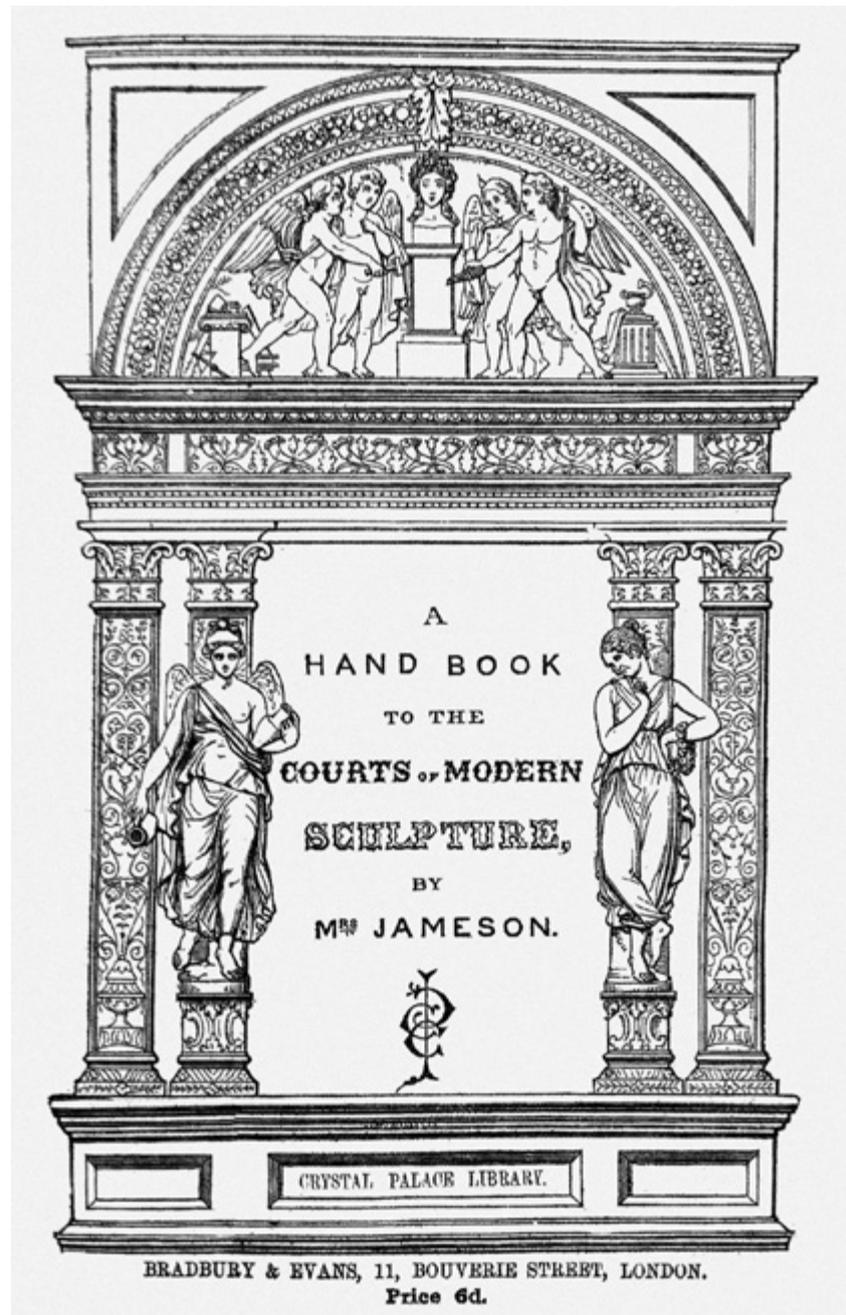


Abb. 124: Domenico Macchetti, nach Antonio Canova: Tänzerin, Aquatinta, 32 x 45 cm, Bassano. © Kat. Ausst. Museo Correr 2003, S. 453.

tieft wurde: „In a more enlarged biography of Canova, it might have been expected to find his defects, as an artist, more precisely pointed out; defects which he himself generously confessed; but from the narrow scale on which it has been here attempted to give a faithful sketch of the life of this illustrious man, it has not been thought requisite to dwell on faults (...).“ In der italienischen Originalausgabe des Textes von 1809 fehlt diese Einleitung und somit auch die darin enthaltene leise Kritik. Albrizzi 1809.

- 50 Memes 1825. Über acht Kapitel hinweg, beginnend mit einer Darlegung seines methodischen Ansatzes und einer Einführung in die Skulptur seit dem 12. Jahrhundert mit Kapiteln zu Lorenzo Ghiberti, Donatello, Michelangelo, Pierre Puget, Jean Baptiste Pigalle und Gianlorenzo Bernini wird das Leben und Werk Canovas mit wissenschaftlichem Anspruch von Memes kritisch untersucht. Auf Seite 565 kommt er schließlich zu folgendem abschließenden Urteil: „Surely it is not exaggeration to affirm, that Canova is not only the greatest of all modern sculptors, but is hardly to be ranked inferior to the greatest names in the annals of ancient greatness.“ Memes 1825, S. 565–566.
- 51 „In describing the studies of the Artist, therefore, it has been endeavoured to delineate the Man; and those who may deny the merits assigned to the sculptor, will respect the virtues, and admire the actions of CANOVA.“ Memes 1825, S. 567.
- 52 Vgl. etwa die Rezension des Buches im *Examiner*, welche an die bereits zitierten Kritiken der Ausstellung von 1817 in Somerset House anknüpft: „But in paying this tribute to the last of the artists of Italy, we desire not to be included among many who regard him as the best Sculptor that has lately appeared in Europe; for great as his talents were, we think those of our Flaxman and Chantrey are greater. [...] Who for instance, would not rather be the sculptor of or possess the *Sleeping Child* by Chantrey, than the *Hebe*, by Canova, as seen in local contact some years back at Somerset House?“ *The Examiner*, 22. Dezember 1822, S. 761.
- 53 „In the beginning of this century, Canova’s reputation was unrivaled; he was styled the Phidias of his time; but his claim to this supremacy is now disputed. It is generally admitted that the want of severity and purity of style in his classical subjects and of deep feeling in his religious works paled him on a lower grade than that which he held in his lifetime. [...] The style, too, is what is usually called classical, – a mingling of the antique with the mannered sentimentalism of the Bernini school.“ Ihre Kritik wurde im *Literary Examiner* vom 17. Juni 1854 verteidigt:

Abb. 125: Anonym: Frontispiz des *Handbook to the Courts of Modern sculpture* (1854).



Trotz dieser Kritik zierte Canovas *Tänzerin* (s. Abb. 124), zusammen mit der *Aurora* von Gibson, das Titelblatt von Jamesons Publikation und zementierte damit nicht nur den Platz, den der Venezianer im Kanon der Kunstgeschichte bereits eingenommen hatte, sondern auch die Verbindung zu Gibson (s. Abb. 125).⁵⁴

„In the case of such an artist as Canova, or in dealing with any reputations on which death and time have set the seal, there can be no impropriety in this kind of criticism [...].“
⁵⁴ *The Literary Examiner*, 17. Juni 1854.

Hero und Leander

Canova als Verkaufsargument

Das Relief von *Hero und Leander* zeigt exemplarisch, wie geschickt Gibson seine Werke vermarktete. Die sehr gute Quellenlage erlaubt hier einen einzigartigen Einblick dahingehend, wie Gibson seine Canova-Schülerschaft als Verkaufsargument einsetzte. Knapp zwanzig Jahre nach Canovas Tod bestellte der 6th Duke of Devonshire bei Gibson ein Relief, welches das Treffen der beiden Liebenden am Strand von Sestos zeigt (s. Abb. 126–127, Taf. 15). Die Entstehungsgeschichte des Reliefs scheint, glaubt man den Memoiren Gibsons, sehr klar: Bereits vor seinem Aufbruch nach Rom im Jahre 1817 befasste er sich mit der Geschichte von Hero und Leander. Noch in Liverpool entwarf er erste Skizzen des *Hero beweint den toten Körper von Leander* für seine Freundin Emily Robinson.¹ Als er nach Rom kam, zeigte er diese Canova, der ihn dazu aufgefordert habe, ein Relief nach dem Entwurf anzufertigen. Im Folgenden, berichtet Gibson, habe der Duke of Devonshire dieses Relief bei seinem Besuch von 1820/21 direkt bei Gibson bestellt.² Demnach fällt, nach Gibsons Erzählungen, der Entwurf des Reliefs in seine Liverpooler Zeit und die Ausführung in die Zeit seiner Ausbildung bei Canova.

Diese einfache Schilderung korrespondiert allerdings nicht mit dem Archivmaterial: Weder in den Unterlagen über den Ankauf der Skulpturen für die Gallery im Archiv der Devonshire Collection noch im Briefwechsel Gibsons mit dem Herzog, der hinsichtlich der *Mars-und-Amor*-Gruppe zu Beginn der 1820er Jahre sehr intensiv war, findet sich irgendein Hinweis auf das Relief bzw. auf einen Auftrag für eben jenes.³ Erstmals genannt wird es in den Unterlagen des Dukes von 1842, also erst 20 Jahre später.⁴ In dasselbe Jahr fällt auch ein Brief Gibsons an den Duke, in welchem er über die ungünstige Hängung bei der Summer Exhibition in der Royal Academy im Jahre 1842 berichtet. Wie aber kam diese Diskrepanz von 20 Jahren zwischen den Schilderungen Gibsons in der Autobiographie und der Evidenz der Dokumente in den Devonshire Archives zustande?

Ursprünglich war Gibson, laut seinen Memoiren, von seiner Liverpooler Freundin Robinson an das Thema von Hero und Leander herangeführt worden.⁵ Der Mythos, überliefert von Musaios und später von Ovid in seinen *Heroides*, erfreute sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts, wie später noch genauer dargelegt werden soll, großer Beliebtheit. Er handelt von Hero, einer Priesterin der Venus, und dem jungen Leander, die sich bei den Feierlichkeiten des Aphrodite-Festes in Sestos ineinander verliebten. Hero lebte auf der europäischen Seite des Hellesponts mit ihrer Amme in einem Turm, Leander auf der asiatischen Seite, in Abydos. Obwohl es gegen die Regeln der Venuspriesterin-



Abb. 126: John Gibson: Hero und Leander (ca. 1840), Marmor, 116 × 109 × 1,6 cm, Devonshire Collection, Chatsworth House. © Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees.

1 Matthews 1911, S. 33.

2 Matthews 1911, S. 33–35.

3 Vgl. DC, 6A. 15, Material zur Skulpturengalerie, Korrespondenzen zwischen Gibson und dem Duke of Devonshire vom 18. August, 20. September, 10. Oktober, 9. November im Jahre 1821, vom 2. Januar 1825, 16. Mai 1825. Auch in den Tagebüchern des Dukes aus dem Jahre 1822 findet sich kein Eintrag, der einen Auftrag für das Relief bestätigen würde.

4 Vgl. DC, Illustrated Handbook Vol. IV, S. 104, 23. Mai 1842.

5 Matthews 1911, S. 33, 55.

Abb. 127: John Gibson: Hero und Leander (ca. 1840), Stift, Tinte und Gouache auf getöntem Papier, 21,1 × 19,3 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.



nen verstieß, wurde aus den beiden ein Liebespaar und Leander schwamm Nacht für Nacht durch den Hellespont zu Hero, die ihm den Weg durch das dunkle Wasser mit einer Fackel wies. Eines Nachts wurde die Flamme, die das Ufer markierte, vom Wind gelöscht und Leander, der den Weg zur anderen Seite der Meerenge nicht fand, ertrank in den reißenden Fluten.⁶ Hero fand den Körper des Geliebten, der an den Strand von Sestos gespült wurde, und nahm sich verzweifelt das Leben.⁷

Gibson fertigte in Liverpool nach eigenen Angaben mehrere Skizzen zu dem Thema. Als eine dieser Zeichnungen kann wohl *Hero beweint den toten Körper des Leander* im Besitz der Royal Academy gelten, welche eine enge Verwandtschaft zu den *Hylas* Entwürfen aufweist (s. Abb. 128).⁸ Zudem spielte Gibson dieses Thema in einer undatierten Federzeichnung in der Royal Aca-

6 „Thus many a summer night they met unseen/and had great bliss of love from Venus queen:/ But no joy long endureth, and not long/lived theirs, the gentle lovers of my song;/for Winter came apace, with snow and frost/and wild storms whistling up and down the coast/[...]/Sudden- a cruel gust blew!- all was oer!/The gust extinguished Hero's lamp; the sea/hid young Leander and his agony.“ Arnold 1875.

7 Baumbach 2008, S. 352.

8 Diese Zeichnung haben Annette Wickham und ich bei den Vorbereitungen zur Gibson Ausstellung von 2016 identifiziert. Ich habe sie im Ausstellungskatalog noch als Vorstudie zum *Hylas* bezeichnet, denke inzwischen jedoch, dass es sich um die von Gibson beschriebene Darstellung von Hero und Leander handelt.



Abb. 128: John Gibson: Hero beweint den toten Körper des Leander ehem. Hylas (ca. 1822), Bleistift auf getöntem Papier, 48,7 × 41 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.

demy in London erneut durch (s. Abb. 129).⁹ Hero sitzt hier zusammengeskauert am linken Bildrand und birgt in ihrem Schoß den toten Körper des Leander, der sich parallel zur Bildebene entlang der querformatigen Skizze erstreckt. Sein Oberkörper liegt leblos in den Armen der Hero, der Kopf sinkt schlaff herunter, sein Gesicht ist dem Betrachter zugewandt. Hero birgt das ihrige an seiner Brust. Diese Skizze wurde allerdings erst in Rom angefertigt, wie die Signatur „J. Gibson Rome“ unten links im Bild bestätigt.

Einen Hinweis auf eine mögliche Auseinandersetzung Gibsons mit dem Thema der Beweinung in Liverpool liefert ein kleines Gipsmodell in der Walker Art Gallery, welches von seinem jüngeren Bruder Salomon angefertigt wurde, der es 1812 in der Liverpool Academy ausstellte (s. Abb. 130).¹⁰ Es zeigt Venus, die den Tod des Adonis beklagt, wobei die Göttin leicht erhöht auf einem Felsen sitzt und ihren toten Geliebten in ihrem Schoß birgt. Dieser liegt leblos auf ihren Knien, sein Körper erstreckt sich über die gesamte Breite der Komposition, sein Kopf sinkt nach hinten, sein rechter Arm fällt zu Boden. Die Komposition weist gewisse Parallelen zu Gibsons Zeichnung in der Royal Academy auf. Diese Übereinstimmungen der Komposition der Skizze mit dem ‚modellino‘ lassen auf ein gemeinsames Interesse der beiden Brüder in Liver-

9 Die Zeichnung wurde 1861 als Lithographie in einem Band von Wenzel und Prosseda herausgegeben, der über vierzig Zeichnungen von Gibson als farbige Reproduktionen abbildete. Wenzel/Prosseda 1861.

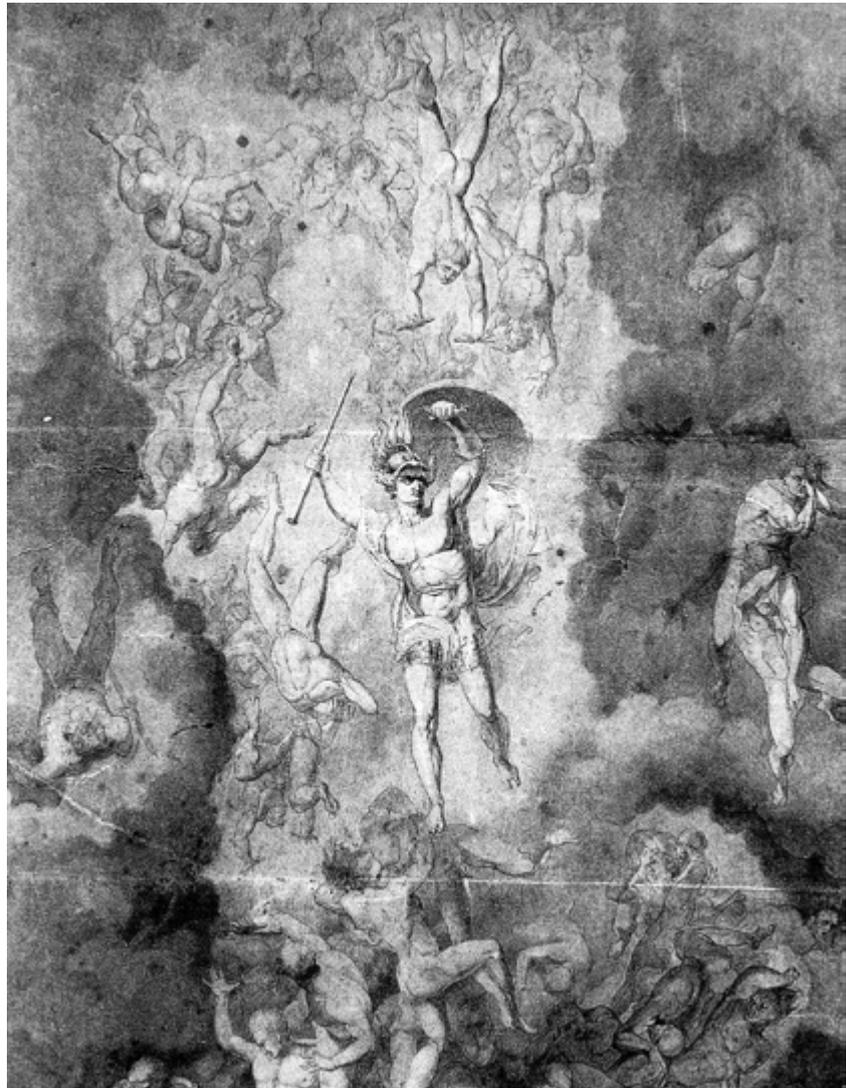
10 Morris/Roberts 1998, S. 254.

Abb. 129: John Gibson: Hero beweint den Leichnam des Leander (ca. 1840), Tinte, Lavierung und Bleistift auf Papier, 16,2 × 38,4 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.



Abb. 130: Salomon Gibson: Venus und Adonis (ca. 1813), Gips bemalt, Höhe ca. 15 cm, Walker Art Gallery, Liverpool. © Anna Frasca-Rath.

Abb. 131: John Gibson: Der Engelssturz (ca. 1811?), Stift auf Papier, 21,1 × 19,3 cm, Walker Art Gallery, Liverpool. © Morris 1971.



pool schließen. Die römischen Skizzen wären somit ein Rückgriff auf diese in Liverpool entwickelte Idee.

Die frühen Liverpooler Arbeiten Gibsons weisen sehr starke stilistische Unterschiede im Vergleich zu dem späteren Relief auf. Das bereits erwähnte, 1810 entstandene Relief *Alexander der Große befiehlt die Werke von Homer in den Sarkophag des Achill zu legen* verdeutlicht Gibsons Auseinandersetzung mit der Formensprache der Renaissance, die er nach den Stichen von Raffaels

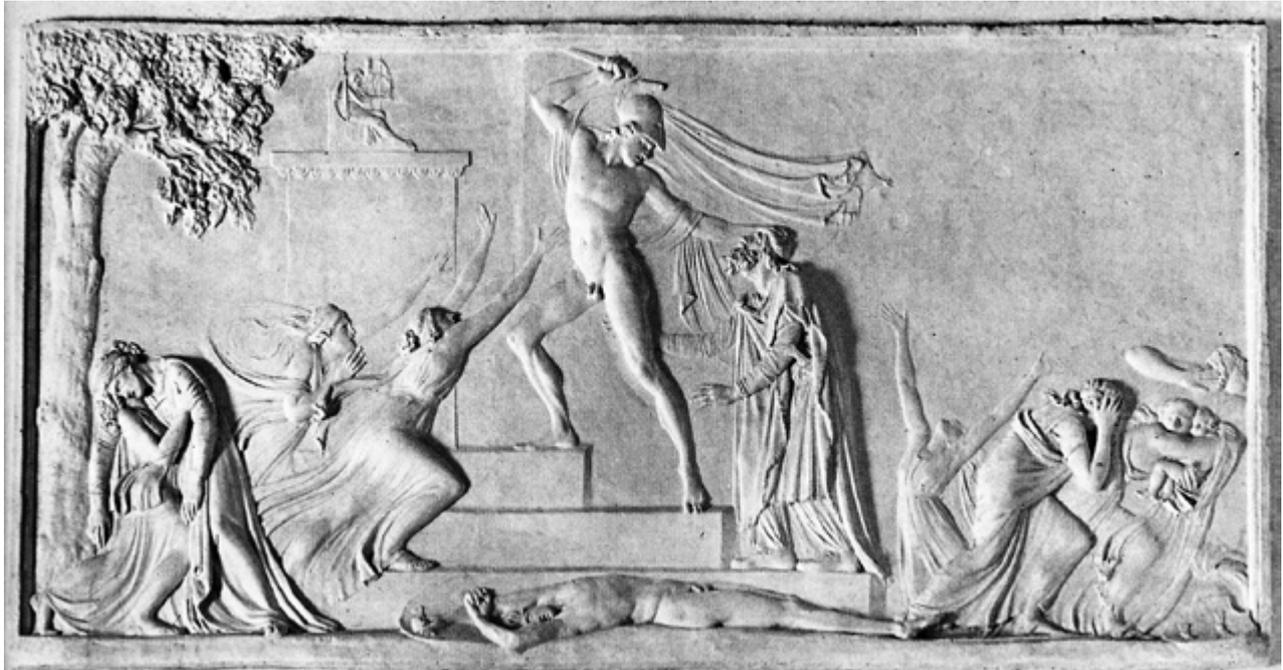


Abb. 132: Antonio Canova: Der Tod des Priamos (ca. 1790), Gips, 140 × 245 cm, Gipsoteca Canoviana, Possagno. © Myssock 2007, S. 163.

Stanzen in der Sammlung von William Roscoe studierte. Das querrrechteckige Format, die Staffelung der Figuren im Bildraum, die muskulöse Gestalt der Figuren offenbaren die Orientierung seiner frühen Schaffensjahre an Raffael und Michelangelo und unterscheiden sich stark vom *Hero-und-Leander-Relief*. Die ausgeprägte Rezeption von Renaissance-Vorbildern bestätigt eine Zeichnung des *Engelssturzes*, welche sich eng an Michelangelos *Jüngstes Gericht* anlehnt (s. Abb. 131).¹¹

Eine erste Abwendung von dieser Formensprache bezeugt das Relief mit *Psyche und Zephyr*, das nur durch eine Zeichnung überliefert ist. Bereits hier wurde eine stilistische Abkehr von Renaissance-Vorbildern und eine Orientierung an Zeitgenossen, allen voran John Flaxman, und somit einer gefilterten Renaissance, deutlich. Im Vergleich mit dessen Relief *Merkur und Pandora* zeigen sich Parallelen in der Reduktion des Hintergrundes, der zurückgenommenen Körperlichkeit der Figuren und den sich bauschenden Gewändern. Auch die Figur einer *Bacchante*, heute im National Museum of Wales, bezeugt Gibsons Hinwendung zur klassizistischen Formensprache, noch vor seiner Emigration nach Rom.

Das *Hero-und-Leander-Relief* unterscheidet sich von diesen früheren Werken, die sich deutlich an britischen Vorbildern wie Flaxman und in der *Bacchante* auch an Joseph Nollekens inspirierten, hinsichtlich der Dramatik des Dargestellten: der stürmischen Umarmung zweier Liebender. Diese starke Betonung der Emotionen verweisen auf Kompositionen Canovas, etwa den *Tod des Priamos* (s. Abb. 132): Die Dramatik der Szene wurde von Canova durch die Beigabe von Figuren, die in expressiven Posen mit nach oben gereckten Armen ihre Trauer und ihr Mitleid zum Ausdruck bringen, unterstrichen. Ähnliches findet sich in der *Rückkehr des Telemachos nach Ithaka* (s. Abb. 133), das an dieser Stelle besonders interessiert, da auch in dieser Szene aus der *Odysee*,

¹¹ Eine Detailzeichnung des fallenden Satans findet sich in der Drawings Collection des British Museum in London. Morris 1971, S. 397–398.

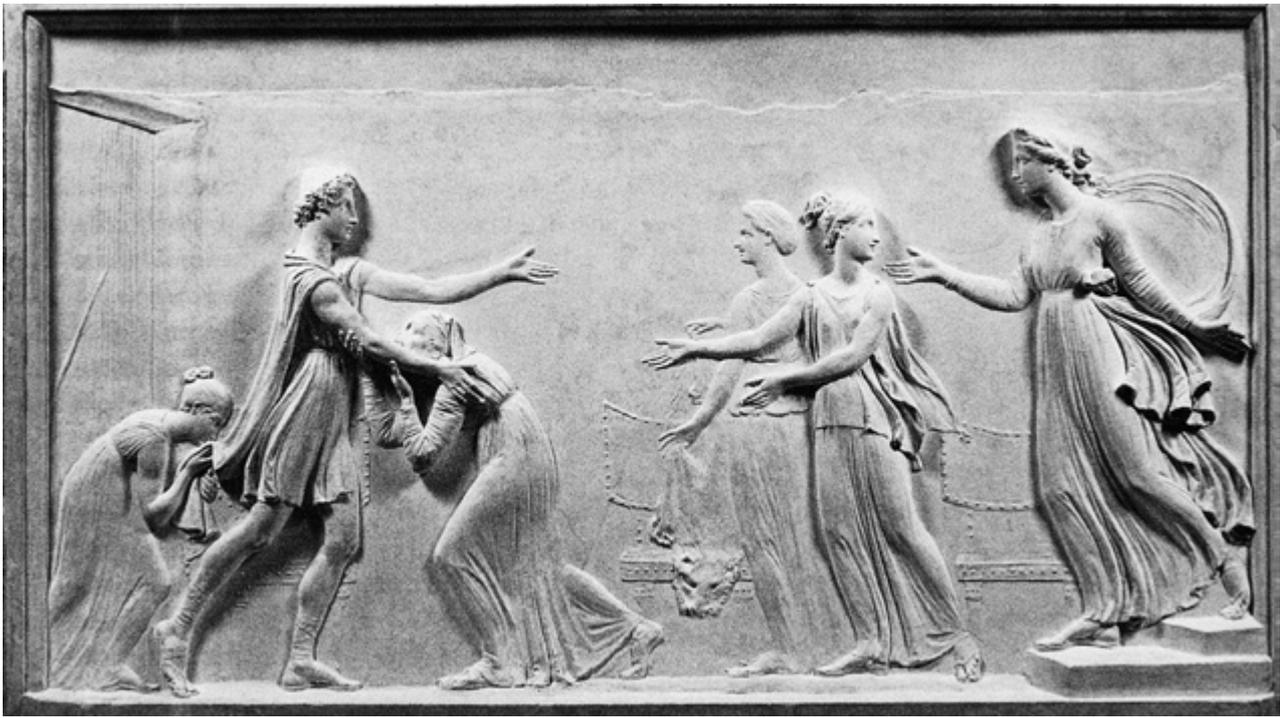


Abb. 133: Antonio Canova: Die Rückkehr des Telemachos nach Ithaka (ca. 1790), Gips, 115 × 207 cm, Possagno. © Myssok 2007, S. 155.

in welcher der Sohn des Odysseus, Telemachos, nach langen Jahren der Irrfahrt nach Ithaka zu seiner Mutter Penelope zurückkehrt, das Motiv des lang herbeigesehnten Zusammentreffens thematisiert wird. Telemachos tritt von links in den Handlungsraum hinein, er blickt seine Mutter Penelope, rechts im Bild, an und erhebt seine Arme zum Wiedersehen. Penelope eilt von rechts mit ebenfalls weit geöffneten Armen auf ihren Sohn zu. Wie bei *Hero und Leander* konzentriert sich die gesamte Komposition zur Bildmitte hin, wenngleich bei Canova der Moment der einenden Umarmung noch nicht eingetreten ist.

Im *Telemachos*-Relief zeigt sich der Ausdruck von Gefühlsregungen in den Assistenzfiguren. Jedoch unterstreichen sowohl die junge und die alte Frau, die überwältigt vor Glück und Ungläubigkeit über das Geschehen den Mantel des Telemachos küssen, als auch die Frau, die mit ihren ausgestreckten Armen die Bewegung der Penelope geradezu verdoppelt, die Wirkung der Szene. Auch Gibson nutzt den Einsatz ähnlicher Gestaltungsmittel für sein *Hero-und-Leander*-Relief, wobei er das Geschehen auf zwei handelnde Personen beschränkt. Er bedient sich hierfür außerdem eines weiteren, häufig von Canova eingesetzten Stilmittels: Durch die Abwendung Heros vom Betrachter steigerte er die emotionale Aufladung des Dargestellten. Canova lobte dieses der Antike entlehnte Stilmittel ausdrücklich und bediente sich immer wieder dieses Motivs, vor allem im Zusammenhang mit der Darstellung von Trauer.¹²

Canovas Reliefs mit Priamos und Telemachos waren in den 1790er Jahren in Rom entstanden, lange bevor Gibson dort eintraf,¹³ jedoch waren Gipsab-

¹² „I asked him if it was an objection that the face of the woman was hid in the neck of her lover, not seen, and he said – no, that it was most natural. ‚It is full of passion,‘ said he.“ Mathews 1911, S. 33. Canova bediente sich dieses Stilmittels im Relief des *Sokrates mit dem Schierlingsbecher* oder dem der *Trojanerinnen*.

¹³ Myssok 2007, S. 132.



Abb. 134: Tempio Canoviano (ab 1820), Possagno. © Anna Frasca-Rath.

güsse in seiner Werkstatt vorhanden.¹⁴ Zum Zeitpunkt von Gibsons Ankunft arbeitete Canova an einer zweiten Serie von Reliefs für die von ihm errichtete Kirche in Possagno, den Tempio Canoviano (s. Abb. 134). Der Säulenportikus des Baus ist inspiriert durch die Fassade des Parthenon in Athen mit neun Säulen dorischer Ordnung, Fries und Tympanon.¹⁵ Wie in Athen befinden sich in der Frieszone acht Relieffelder. Canova hatte, kurz bevor er mit der Ausstattung der Kirche begann, die Metopen des Parthenon im British Museum in London gesehen und wurde vermutlich dadurch inspiriert. Interessant erscheint im Zusammenhang mit Gibsons *Hero und Leander* Canovas Darstellung der *Heimsuchung* (s. Abb. 135)¹⁶, in der er das Treffen von Maria und Elisabeth zeigt. Die beiden Frauen sind im Profil dargestellt und gehen aufeinander zu, um sich zu umarmen. Der Hintergrund ist nicht näher definiert, im Zentrum steht einzig der Moment der Begegnung. Die Figuren sind durch ihren Blickkontakt verbunden, wodurch der Betrachter nicht direkt angesprochen wird. Die Monumentalität der dargestellten Szene sowie die starke Betonung der Umrisslinie sind auf die große Distanz zurückzuführen, die das fertige Relief zum Betrachter überbrücken musste.



Abb. 135: Antonio Canova: Die Heimsuchung (ab 1817), Marmor, 102 × 112 cm, Tempio Canoviano, Possagno. © Kat. Ausst. Museo Correr 1992, S. 351.

Man könnte in der Komposition, vor allem in der Ausrichtung der Szene auf die Bildmitte hin, einen Hinweis auf eine mögliche Entstehung des *Hero und-Leander*-Reliefs in der Werkstatt des Venezianers annehmen, was auch die auffällige Übereinstimmung der Maße vermuten ließe, die bis auf wenige Zentimeter denen der Metopenreliefs von Possagno gleichen. Entstanden das Relief oder zumindest die Entwürfe also schon Anfang der 1820er Jahre?

Darauf könnte eine auf 1820 datierte Zeichnung hinweisen, welche sich in der Sammlung des Dukes of Devonshire in Chatsworth befindet, von der allerdings unklar bleiben muss, wann sie in die Sammlung des Herzoges kam

¹⁴ Bassi 1957, S. 23–24.

¹⁵ Zur Baugeschichte vgl. Wischermann 1980, S. 150.

¹⁶ Ottorini 1990. Es wurde seit den Untersuchungen von Ottorini immer wieder darauf hingewiesen, dass sich Canova für die Darstellung der Affektfiguren seiner Reliefs an Vorbildern der italienischen Renaissance bediente und auch Gibson studierte, wie ein undatiertes Skizzenbuch in der Royal Academy belegt, die affektgeladenen Vorbilder der Renaissance. RAA/GI/07/3789, Das Skizzenheft beinhaltet mehrere Zeichnungen nach Taddeo Gaddi, Mino da Fiesole und den Fassadenskulpturen des Florentiner Doms.

Abb. 136: John Gibson: Hero und Leander (1820), Stift auf Papier, Devonshire Collection, Chatsworth House. © Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees.



Abb. 137: John Gibson: Hero und Leander (Detail). © Anna Frasca-Rath.



Abb. 138: Bertel Thorvaldsen: Der Raub des Hylas (Detail). © Thorvaldsen-Museum.

(s. bb. 136).¹⁷ Und es spricht einiges gegen die Datierung eines konkreten Entwurfs von *Hero und Leander* in die Zeit der Ausbildung bei Canova, schließlich befasste sich Gibson erst ab den späten 1820er Jahren überhaupt mit der Anfertigung von Reliefs – das *Hero-und-Leander-Relief* würde somit einen Einzelfall darstellen. Die späte Auseinandersetzung mit dem Medium rührt vermutlich daher, dass Gibson nach dem Tod von Canova im Jahre 1822 die Werkstatt von Thorvaldsen frequentierte und dort in Kontakt mit der Reliefskulptur des Dänen kam.¹⁸ Thorvaldsen, der nach Canovas Tod zu einem wichtigen Mentor für Gibson wurde, galt bei den Zeitgenossen, wie Frederike Brun und Carl Ludwig Fernow betonten, vor allem aufgrund seiner Reliefs als erster Künstler in Europa¹⁹ und fertigte Ende der 1820er Jahre zahlreiche Werke, wie das bereits besprochene Relief des *Hylas* an. Das *Hero-und-Leander-Relief* steht den Werken des Dänen in der Reduktion der Formen sehr nahe. Mit Blick auf das *Hylas-Relief* Thorvaldsens zeigt sich nicht nur die starke Orientierung Gibsons an dessen Formensprache. Die direkte Gegenüberstellung beider Werke offenbart noch eine weitere Parallele: Es scheint, dass die gleiche Hand, nämlich die von Felice Bainsi, der das *Hero und Leander* Relief als Gibsons „chief carver“ in großen Teilen ausführte, an beiden Werken beteiligt war.²⁰ Es zeigen sich deutliche Parallelen in der Plastizität der Beine, dem Faltenwurf der wehenden Gewänder und der Bearbeitung des Hintergrundes (s. Abb. 137–138).

¹⁷ Mein Dank gilt Alison Yarrington, die mich im Rahmen des Studententages zu John Gibson, der im Dezember 2016 an der Tate Britain stattfand, auf diese Zeichnung aufmerksam gemacht hat.

¹⁸ S. Kapitel HYLAS UND DIE NAIADEN.

¹⁹ Grandesso 2010, S. 85.

²⁰ Laut den Account Books arbeitete Bainsi über 40 Tage an der Umsetzung des *Hero und Leander* Reliefs. RAA/GI/6/1.



Abb. 139: John Gibson: *Jocasta und ihre Söhne* (ca. 1840), Gips, bemalt, 115,6 × 193,7 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.

Abb. 140: John Gibson: *Die Horen und die Pferde* (1846), Gips, bemalt, 100 × 216,2 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London; Foto: Paul Highnam.

Abb. 141: John Gibson: *Phaeton fährt den Sonnenwagen* (ca. 1838), Marmor, NMW, Cardiff. © Amgueddfa Genedlaethol Cymru/ National Museum of Wales.



Für diesen späteren Entstehungszeitraum spricht auch die stilistische Nähe zu Reliefs wie *Jocasta und ihre Söhne* oder *Phaeton fährt den Sonnenwagen* sowie *Die Horen und die Pferde*, die Ende der 1820er Jahre entstanden und signifikante Übereinstimmungen in der Formensprache aufweisen (s. Abb. 139–142). Auch die Zeichnungen, die als Vorarbeiten überliefert sind, sind denen des *Hero und Leander* eng verwandt: Getöntes Papier, Bleistift, weiße Kreuzschraffur (s. Abb. 143).²¹ Was aber bewegte Gibson dazu, sein Relief zurückzudatieren?

²¹ Die in der Royal Academy befindlichen Skizzen Gibsons weisen deutliche stilistische Unter-

Abb. 142: John Gibson: Phaeton fährt den Sonnenwagen (ca. 1826), Gips, bemalt, 110,5 × 226,5 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.



Abb. 143: John Gibson: Jocasta und ihre Söhne (ca. 1840), Stift, Tinte und Gouache auf getöntem Papier, 16,6 × 29,7 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.



Der Austausch mit den britischen Zeitgenossen

Für eine Rückdatierung des Reliefs spielte wohl auch die Rezeption des Themas von Hero und Leander durch die britischen Zeitgenossen eine entscheidende Rolle.²² Denn im Gegensatz zu Rom, wo sich Gibson, soweit bekannt, als Einziger mit diesem Sujet befasste, gab es in Großbritannien zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Großzahl von Darstellungen.²³ Die Geschichte von Hero und Leander war in zwei antiken Quellen überliefert und wurde seit dem Mittelalter in der Literatur aufgegriffen und in Dramen, Epen und Musikstücken verarbeitet.²⁴ In England verfasste im 16. Jahrhundert Charles Marlowe eine

schiede auf, wobei gerade die Skizze zur Hero und Leander einer Reihe von Vorzeichnungen für Reliefs aus den 1830er Jahren sehr nahe steht.

²² Die Aussage Gibsons, laut welcher er sich schon in Liverpool mit dem Thema befasst habe, erscheint plausibel. Für die Datierung des Reliefs in den Kontext von Canovas Werkstatt, welche Gibson nachträglich vornahm, ist es jedoch völlig irrelevant, ob Gibson sich dem Thema bereits in Liverpool widmete oder nicht. Darüber hinaus deutet die Skizze in der Royal Academy *Hero beweint den toten Körper von Leander* darauf hin, dass Gibson sich auch mit der in den Memoiren mit Liverpool in Zusammenhang gebrachten Szene auseinandergesetzt hat.

²³ Einziger Hinweis auf die Darstellung des Mythos in Rom sind vier undatierte Zeichnungen im Thorvaldsen-Museum Kopenhagen von einem gewissen Luigi Basiletti. Sie behandeln folgende Themen: *Hero's Grief over the dead Leander*, *Leander Falling in Love with Hero*, *Leander swimming for Her Across Hellespont*, *Leander visiting Hero*. (Inv. Nr. E2157, E2154, E2155, E2156).

²⁴ Die Bildtradition war dabei eng mit der literarischen Rezeption verknüpft. Seit dem Mittel-

erste Übersetzung des Textes von Musaios unter dem Titel *Hero und Leander*, die 1592 posthum von George Chapman vervollständigt und veröffentlicht wurde.²⁵ 1790 erfolgte eine neue Übersetzung durch Francis Fawkes, welche durch das einsetzende philologische Interesse Anfang des 19. Jahrhunderts in einer Gesamtausgabe *The Works of English Poets From Chaucer to Cowper* von Alexander Chalmers neu aufgelegt wurde.²⁶ Daraufhin lässt sich in England eine starke Auseinandersetzung mit dem Mythos beobachten: John Keats schrieb 1816 in Rom sein Gedicht *On a Picture of Leander* und George Gordon Byron machte mit einer waghalsigen Aktion, bei welcher er den Hellespont schwimmend überquerte, auf die Geschichte von Hero und Leander aufmerksam, was er in seinem Text *Written after Swimming from Sestos to Abydos* und *The Bride of Abydos* festhielt.²⁷

Nach Gibsons Abreise aus England, 1817, wurden bei den Ausstellungen der Royal Academy drei Werke zur Hero-und-Leander-Mythologie gezeigt, die Gibsons Komposition beeinflusst haben könnten: 1820 *Hero empfängt Leander* von Richard Westmacott, 1827 *Der Abschied von Hero und Leander* von William Etty und 1837 ein Bild desselben Titels von William Turner.

Richard Westmacott befasst sich mit dem Thema in einem Relief, das er für die Skulpturengalerie des Dukes of Bedford in Woburn Abbey anfertigte. Zusammen mit einem weiteren Relief, *Hektor tadelt Paris*, wurde es an der Wand im mittleren Joch rechts und links einer Nische angebracht, die eine antike Vase beinhaltet.²⁸

Das *Hero-und-Leander-Relief* Westmacotts zeigt die Szene, in der Hero den geliebten Leander empfängt, der gerade aus den Fluten steigt. Ihr wehendes Gewand umfängt halbkreisförmig die beiden Figuren und verdoppelt zugleich die Kontur ihrer Umarmung. Wie Busco in ihrer Monographie zu Westmacott feststellt, bezieht es sich auf das Relief von *Perseus und Andromeda* in den Musei Capitolini, wobei die überlängten Figuren ihre Vorbilder eher in den Kompositionen Canovas zu finden scheinen.²⁹ Am *Hero-und-Leander-Relief*



Abb. 144: John Gibson: Nympha küsst Amor (1833), Marmor, NMW, Cardiff.
© Anna Frasca-Rath.

alter, als man vor allem den schwimmenden Leander und die wartende Hero zeigte, finden sich Darstellungen des Themas, das im 17. Jahrhundert durch Peter Paul Rubens' großformatige Darstellung des Ertrunkenen Leander, begleitet von Nymphen, gestaltet wurde. Eine Ikonographie, die auch die Darstellungen seiner Zeitgenossen wie Domenico Fetti prägte. Im ausgehenden 18. Jahrhundert gab es einen regelrechten Hype um das Thema, so dass es 1773 und 1827 insgesamt neun Mal bei den Ausstellungen der Royal Academy gezeigt wurde.

25 Baumbach 2008, S. 352–353.

26 Chalmers 1810.

27 *Written after swimming from Sestos to Abydos*, in: Byron 1905. Auch außerhalb von England wurde der Hero-und-Leander-Mythos im 19. Jahrhundert stark rezipiert: Friedrich Schiller verfasste eine poetische Nacherzählung in seinem Gedicht von *Hero und Leander*. Franz Grillparzer übertrug die mythologische Vorlage in ein Drama mit dem Titel *Des Meeres und der Liebe Wogen*.

28 Der Duke of Bedford hatte für seine Sammlung neben antiken Werken, wie mehreren Reliefs aus der Villa Aldobrandini und einer großen Vase aus der Villa Adriana, auch moderne Skulpturen, darunter die erwähnten *Drei Grazien* von Canova, aber auch Werke britischer Bildhauer, wie von Francis Chantrey und Westmacott, erworben. Kenworthy-Browne 1995, S. 57–58.

29 Westmacott kam im Januar 1793 nach Rom, wo er in der Accademia di San Luca studierte und Canova kennenlernte; darüber hinaus verkaufte er während seines Aufenthalts Antiken an britische Sammler. Im April 1796 kehrte er nach England zurück und widmete sich bis zum Beginn der 1820er Jahre vor allem Grabmälern und Monumenten, häufig vom Committee of Taste bestellt, bevor er sich 1820 vermehrt Aufträgen der Idealskulptur zuwandte. Busco deklariert Westmacott als Nachfolger von Canova, was den Verkauf von Idealskulptur in England angeht. Westmacott machte etwa in den 1820er Jahren zwei Reliefs für den Duke of Bedford

wird der unterschiedliche Zugang, den Westmacott und Gibson zur Antike hatten, deutlich. Westmacotts Darstellung wählt denselben Bildausschnitt, ist allerdings durch den ausformulierten Hintergrund, die wehenden Gewänder und Haare, das schäumende Wasser und den zerklüfteten Felsen sehr viel detailreicher als Gibsons streng reduzierte Komposition, bei der der Hintergrund nur schemenhaft angedeutet wird.³⁰ Westmacotts Verhältnis zu Gibson ist anhand schriftlicher Quellen nicht greifbar, doch gibt es neben *Hero und Leander* auch kompositorische Parallelen zwischen Werken, wie Westmacotts *Venus und Amor* und Gibsons *Nymphe und Amor* (s. Abb. 144), die nahelegen, dass Gibson die Werke seines älteren Kollegen kannte und sich mit ihnen auseinandersetzte. Dies könnte über dessen Sohn, Richard Westmacott den Jüngeren³¹, zustande gekommen sein, den Gibson während seines römischen Studienaufenthaltes kennenlernte. Er besuchte dort öfter Gibsons Werkstatt und pflegte auch nach seiner Rückkehr nach London, wo er 1856 seinem Vater als Professor für Skulptur an der Royal Academy nachfolgte, einen freundschaftlichen Umgang mit Gibson.³² 1838 fertigte Westmacott der Jüngere ein Relief mit der Darstellung von *Paolo und Francesca*, das die Verknüpfung in Rom vorherrschender Formenreduktion mit der kraftvoll geschwungenen Formensprache des Vaters aufzeigt.³³ Über den jungen Westmacott könnte Gibson Informationen zum *Hero-und-Leander-Relief* in Woburn Abbey durch eine Zeichnung, einen Stich oder auch nur in mündlicher Form erhalten haben.

sowie die *Psyche* und den *Amor*, darüber hinaus eine *Nymphe* für Frederick Howard 5th Earl of Carlisle, eine *Nymphe mit Zephyr* für John Leicester, später von Grosvenor erworben, und den *Amor wird gefangen genommen* für Robert 3rd Earl of Egremont. Als letzte weibliche Figur schuf er die *Euphrosyne* für den Duke of Newcastle. Busco 1994, S. 95.

30 Diese Tendenzen zeigen auch die vollplastischen Skulpturen, die Westmacott in den 20er Jahren für Auftraggeber wie den Duke of Bedford und den Earl of Egremont schuf. Sie weisen in den verspielten Locken, der starken Torsion der Körper und dem virtuoson Faltenwurf auf den Einfluss des Rokoko hin. Im Gegensatz zu Gibson, der zu einem Zeitpunkt nach Rom kam, in welchem Canova durch die Auffindung der Elgin Marbles und den Einfluss Thorvaldsens zu strengeren Formen gefunden hatte, hatte Westmacott dessen frühe Skulptur und die Werke von John Deare und Gavin Hamilton kennengelernt, die sehr viel spielerischer mit der Antike in Dialog traten, als es nach 1815 der Fall war. Deutlich wird dies auch in der Gegenüberstellung des *Amor*, den Westmacott 1823 ebenfalls für den Duke of Bedford schuf und der in seiner virtuoson Lockenpracht und dem Gewand, das sich kunstvoll um den Bogen und sein erhobenes linkes Bein windet, einen deutlichen Gegensatz zur reduzierten Formensprache des im vorigen Kapitel besprochenen *Amor* von Gibson darstellt. Auch in Westmacotts *Euphrosyne* für den Duke of Newcastle aus dem Jahre 1828 zeigen sich dieselben Tendenzen. Die Pose der Figur, ein Tuch anhebend, das ihren Rücken umfängt, der gebeugte Kopf und die schweren Locken, gepaart mit den vielen Blüten, die sich vom Boden empor um ihr Bein ranken, könnten keinen stärkeren Kontrast zu Gibsons gleichzeitig entstandener *Nymphe mit Sandale* bilden. Westmacott war deutlich der Formensprache, die von den in Rom ansässigen Künstlern der 1790er Jahre geprägt wurde, verhaftet. Zur Idealskulptur Westmacotts vgl. Busco 1994, S. 91–93, 104–106.

31 Die Westmacotts stellten mehrere Generationen von Bildhauern, wobei alle denselben Vornamen trugen, was in der Vergangenheit öfter zu Missverständnissen führte. Richard Westmacott (1747–1808) war der Vater von Richard Westmacott (1775–1856), genannt Richard „Westmacott the Elder“. Dieser war wiederum der Vater von Richard Westmacott III., genannt „The Younger“ (1799–1872), der seinem Vater als Professor für Skulptur an der Royal Academy nachfolgte.

32 RAA/GI/1/70, John Gibson an Harriet Cheney, 16. Juni 1829.

33 Es gibt wenige Abbildungen der Werke von Westmacott Junior. Auch in Greenwoods umfassender Studie zur Victorian Ideal Sculpture sind nur zwei Werke, *Paolo und Francesca* und *Bluebell*, ein weiteres Relief, abgebildet, was es schwierig macht, überhaupt Aussagen hinsichtlich seines Œuvres zu treffen. Bekannt ist darüber hinaus der *Cymbal Player* in Chatsworth House.



Abb. 145: William Etty: Hero, über Leanders toten Körper gebeugt (ca. 1829), Öl auf Leinwand, 75 × 92,5 cm, Tate Britain, London. © Tate Images.

Für eine Diskussion des Themas innerhalb der British Community spricht auch die eng verwandte Komposition *Der Abschied von Hero und Leander* (s. Taf. 16) des Malers William Etty. Der Bildhauer hatte den Maler bereits zu Beginn seines Romaufenthalts im Jahre 1822 kennengelernt. Etty, 1787 in York geboren, seit 1808 Schüler von Thomas Lawrence und der Royal Academy, reiste damals gemeinsam mit Evans³⁴ über Paris, Genf und Florenz nach Rom. Dort kam er mit einem Empfehlungsschreiben von Lawrence in die Werkstatt von Canova, den er kurz vor dessen Tod noch kennenlernte.³⁵ Canova verstarb während eines kurzen Aufenthalts Ettys in Neapel und Gibson führte ihn nach seiner Rückkehr durch die Werkstatt des Verstorbenen. Der Maler bewegte sich während der Zeit in Rom in der British Community, war eng befreundet mit dem Bildhauer Joseph Gott und tauschte sich mit den Malern Severn, Kirkup und Eastlake aus.³⁶ Sein Aufenthalt in Rom dauerte nur wenige Monate, bevor er wieder nach England zurückkehrte, wo er gegen Mitte des 19. Jahrhunderts große Aufmerksamkeit erhielt. Seine Gemälde spalteten das Publikum in begeisterte Bewunderer seiner Historiendarstellungen und Kritiker seiner als anzüglich empfundenen Aktfiguren.³⁷ Das Bild weist deutliche Parallelen zu den Kompositionen von Westmacott und Gibson auf – in der Anordnung der Figuren, der Wahl des Bildausschnitts, dem Figurenmaßstab und auch im Faltenwurf. Gerade im Vergleich mit seinem späteren Gemälde, *Hero über Leanders toten Körper gebeugt* (s. Abb. 145), wird der große Einfluss des Reliefs von Westmacott, welches Etty 1820 in der Ausstellung der Royal Academy gesehen haben könnte,³⁸ auf sein *Treffen von Hero und Leander* deut-

34 Evans gründete gemeinsam mit Gibson, Eastlake, Severn, Kirkup und Land die British Academy of Arts in Rome.

35 Gilchrist 1978, Bd. 1, S. 129–130.

36 Laut Gilchrist, seinem Biographen, waren die römischen Maler von Ettys Talent begeistert.

37 Burnage 2011, S. 12–14. Laut der *Literary Gazette* war Ettys *Hero und Leander* „an excellent example of the classical taste“. *The Literary Gazette*, 12. Mai 1827, S. 299.

38 Etty war zu diesem Zeitpunkt Schüler der Royal Academy Schools.

Abb. 146: William Etty: Hylas und die Wassernymphen (1833), Öl auf Leinwand, Anglesey Abbey, Cambridge. © National Trust.



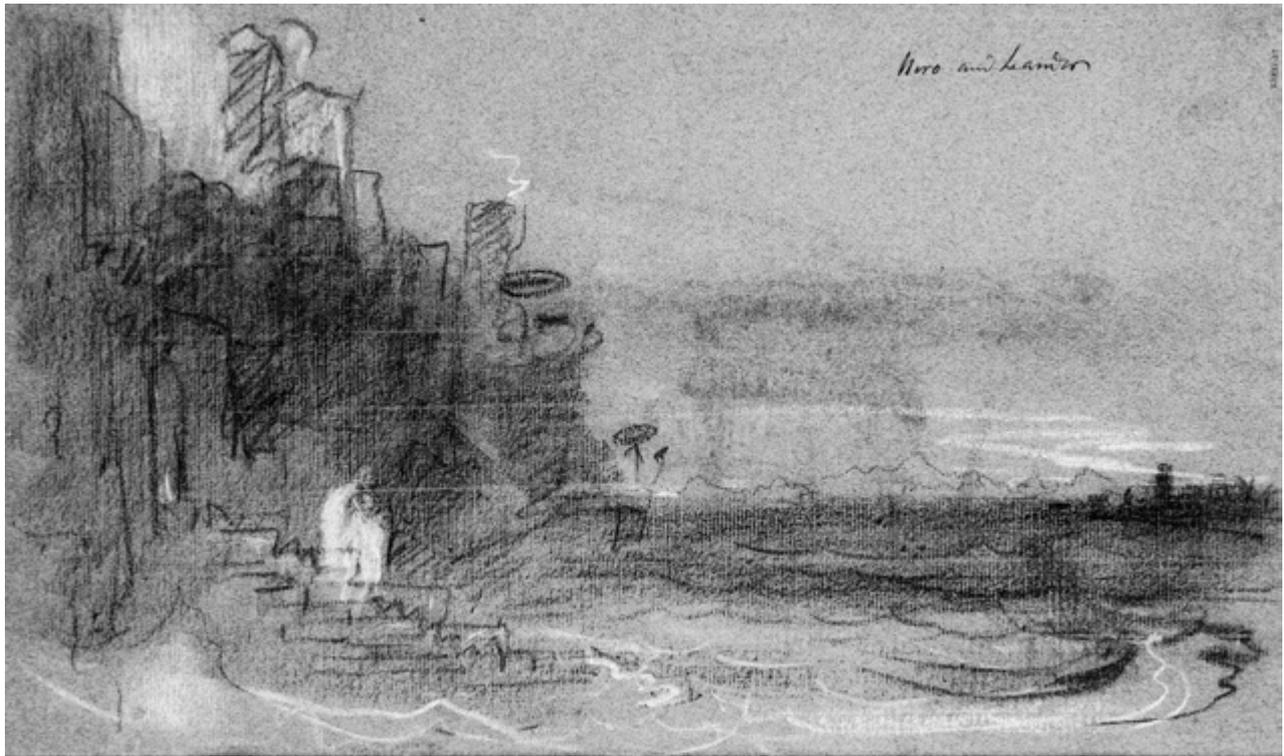
lich. Auch griff er kurz nach Gibson das Thema des *Hylas* auf, an welchem Gibson zwischen 1824 und 1833 gearbeitet hatte (s. Abb. 146).

1837 zeigte William Turner sein Gemälde *Der Abschied von Hero und Leander* bei der Sommerausstellung in London (s. Abb. 147–148). Turner hatte sich, wohl am längsten von den vier Künstlern, schon seit 1801 mit dem Thema befasst.³⁹ Seine Umsetzung unterscheidet sich deutlich von denen Westmacotts und Ettys in der Wahl des Bildausschnitts, jedoch bleibt die Szene von Hero und Leander, auf den Treppenstufen stehend, in enger Umarmung, die gleiche. Turner reiste während seiner gesamten Karriere mehrfach nach Rom. Während seines Aufenthalts im Jahre 1828 wohnte er bei einem engen Freund Gibsons, dem Maler Charles Eastlake, in dessen Atelier an der Piazza Mignanelli 12. Auch mietete er ein großes Atelier, in welchem er mehrere seiner Werke ausstellte. Eastlake, die mit beiden Künstlern in engem Kontakt stand, schreibt in ihrer Biographie Gibsons, Turner habe den Bildhauer freundschaftlich „Gibby“ genannt.⁴⁰ Auch von Turners Seite ist der Kontakt durch seinen Bericht über Gibsons Tätigkeit in einem Brief an den befreundeten Bildhauer Francis Chantrey nachzuweisen. Und obwohl Gibson und Turner stilistisch nicht weiter auseinanderliegen könnten und Eastlake Gibsons geringe Meinung von Turners unfertigen Bildern durchscheinen lässt,⁴¹ ist es durchaus denkbar, dass sich die beiden über Themen wie die Darstellung von Hero und Leander austauschten. Turners Kontakt mit Gibson gibt auch Einblick, welches Interesse unter den Konkurrenten in Großbritannien bestand, über die

³⁹ Eine Skizze findet sich schon in dem auf 1805 datierten Calais Sketchbook in der Tate Britain, in der sich der gesamte Nachlass von Turner befindet.

⁴⁰ Eastlake 1870a, S. 107.

⁴¹ Eastlake 1870a, S. 107. „When he joined us – I standing before the picture looking at it – I said, ‚This is a very fine beginning, Mr. Turner.‘ ‚Beginning!‘ he cried; ‚why, Sir, this picture is complete, and will be sent of tomorrow.“



Werke des Bildhauers Informationen zu gewinnen. Ein Brief, den Turner an Chantrey schickte, ist dahingehend sehr aufschlussreich:

Mein lieber Chantrey [...], Die Bildhauerkunst ist natürlich, wie es heißt, die wichtigste in Rom, denn sie fasziniert alle Mäzene; es scheinen aber alle vom Wohlwollen der gegenwärtigen Patrone zu profitieren. [...] Gibson hat zwei Gruppen in Arbeit, „Venus und Cupido“ und „Der Raub des Hylas“, drei Figuren, sehr fortgeschritten, obwohl ich zweifle, ob sie (wenn man die lange Reise bedenkt) rechtzeitig für die Ausstellung fertig sein werden, obgleich sie für England bestimmt sind. Ihr Stil gleicht etwa der „Psyche“. Es sind zwei stehende Figuren von Nymphen, die sich verliebt über den jugendlichen Hylas mit seinem Krug beugen. Die Venus ist eine sitzende Figur mit beigefügtem Cupido; wenn er Flügel wie eine Taube hätte, um davonzufliegen und Ruhe zu haben, wäre das für den Rest keine Verschlechterung.⁴²

Die detailgenaue Beschreibung zeigt, wie der Austausch auf privater Ebene zwischen Rom und London Mitte des 19. Jahrhunderts funktionierte.

Genauso kann man auch davon ausgehen, dass die zahlreichen schriftlichen Quellen durch einen noch viel größeren Informationsfluss in mündlichen Erzählungen von Reisenden ergänzt wurden. Dabei war das Interesse der Künstler untereinander wechselseitig. Die Auseinandersetzung mit den Werken seiner britischen Zeitgenossen, welche erst nach seiner Abreise nach Rom entstanden, verdeutlichen, dass Gibson, trotz seiner mehr als zwanzigjährigen Abwesenheit, sehr genau informiert war. Dies geschah nicht nur durch den direkten persönlichen Austausch, wie im Falle von Etty und Turner, sondern

⁴² Der Brief lag nur in einer deutschen Übersetzung vor und wird daher ausnahmsweise an dieser Stelle auf Deutsch zitiert. William Turner an Francis Legatt Chantrey, 6. November 1828, zit. nach Wilton 1987, S. 156.

Abb. 147: William Turner: Der Abschied von Hero und Leander (ca. 1837), Öl auf Leinwand, 27,1 x 43,6 cm, Tate Britain, London. © Tate Images.

Abb. 148: William Turner: Der Abschied von Hero und Leander (ca. 1837), Öl auf Leinwand, 126 x 236 cm, National Gallery, London. © National Gallery, London.



möglicherweise auch über Stiche, die innerhalb der British Community in Rom zirkulierten und dort diskutiert wurden.

Die Betrachtung der Werke seiner Zeitgenossen legt nahe, dass Gibson verschiedene Gründe hatte, das Relief im Werkstattkontext von Canova zu verorten. Er konnte somit die Idee für Thema und Komposition, die sehr eng mit denen von Westmacott, Etty und Turner verwandt war, für sich beanspruchen. Stammt sein Entwurf aus den frühen 1820er Jahren, so wäre er der erste der vier Künstler gewesen, der das Thema umsetzte.

Darüber hinaus hatte eine frühere Datierung zwei weitere Vorteile: zum einen die Aufwertung des Entwurfs, zum anderen die Aussicht, den Entstehungskontext als Verkaufsargument gegenüber dem Duke of Devonshire zu nutzen. Schließlich verwies Gibson in seinen Memoiren explizit darauf, dass Canova seinen Entwurf für gut befunden und er ihn sogar gedrängt hatte, seine Zeichnung als Relief auszuführen. Das vermeintliche Urteil Canovas – als Verkaufsargument – erscheint im Hinblick auf den Erwerb durch den 6th Duke of Devonshire besonders schlüssig: Die Funktion seiner Skulpturengalerie als Ehrenhalle für Canova wurde bereits ausführlich erläutert. Auch nach dem Tod des Venezianers versuchte der Duke, möglichst viele seiner Werke zu erwerben, und Gibsons Relief wäre eines der wenigen Werke aus dem Kontext von Canova gewesen, das man Ende der 1830er Jahre noch finden konnte.⁴³ Für ein solches Vorgehen Gibsons spricht auch ein Tagebucheintrag des Herzogs, in dem er vermerkt, das Relief zu einem überbewerteten Preis erworben zu haben.

Über diese Überlegungen hinaus, ist die Frage der Rückdatierung aber auch im größeren Kontext von Bedeutung. Durch die günstige Quellenlage erlaubt es dieses Beispiel offenzulegen, wie Gibson die Tatsachen in das von ihm gewünschte Licht rückte und seine Memoiren dazu nutzte, bestimmte Ereignisse nach seinen Wünschen darzustellen. Das von seiner Biographin aufgestellte Bild von Gibson, als einer „naiven“ Persönlichkeit, muss anhand des Beispiels von *Hero und Leander* in Frage gestellt werden und verdeutlicht, dass Gibson eine Person ganz anderen Zuschnitts war. Wie sehr er an der Vermarktung seiner Werke interessiert war, zeigt auch das Beispiel der engen Freundschaft mit den Saulinis, die seine Werke als Gemmen reproduzierten und welchen der folgende Exkurs gewidmet ist.

43 S. Kapitel GIBSON UND DER DUKE OF DEVONSHIRE.

Exkurs: Zur Rezeption von Gibsons Werken in der Glyptik

Für Gibson, der zwar in Rom ansässig war, aber den Großteil seiner Skulpturen nach England verkaufte, war deren Reproduktion von besonderer Bedeutung. Noch bevor die Komposition von *Hero und Leander* in Marmor übertragen werden konnte, wurde sie von Tommaso Saulini (1784–1864)¹ als Gemme² geschnitten (s. Abb. 149).³ Die Praxis, Steinschnitte nach den Kompositionen zeitgenössischer Bildhauer anzufertigen, war im 19. Jahrhundert durchaus üblich, ist allerdings bis heute, wie Christian Geyer hinsichtlich der Darstellung von Canovas Werken in den Schmucksteinen feststellte, wenig erforscht,⁴ was damit zu erklären ist, dass die Gemmen zumeist in Privatsammlungen verschwunden sind und oft nur kurz im Kunsthandel auftauchen. Bei den bekannten Steinen sind die Provenienzen meist schwer nachzuvollziehen, da sie kaum dokumentiert wurden. Im Falle Gibsons kommt hinzu, dass seine Werke bisher wenig bekannt sind und daher häufig nicht identifiziert werden konnten.⁵

Es waren vor allem die Gemmenschneider Tommaso Saulini und sein Adoptivsohn Luigi (1819–1883),⁶ die zahlreiche Schmucksteine nach den Vorlagen Gibsons schufen, wobei es sich beim Vater um einen langjährigen Freund des Bildhauers handelte und sich diese Freundschaft auch auf den Stiefsohn übertrug. Tommaso besuchte zeitgleich mit Gibson ab 1818 die Accademia di San



Abb. 149: Unbekannter Künstler: Abdruck der Gemme von Tommaso Saulini (?) von John Gibsons *Hero and Leander*, Glaspaste, Museo di Roma, Collezione Paoletti, Rom. © Pirzio Biroli Stefanelli 2012.

- 1 Die Lebensdaten von Tommaso Saulini sind ungewiss, da er 1864 starb und sein Grabstein besagte, er sei 71 Jahre alt geworden. Dabei belegen die Dokumente eindeutig, dass er 1784 geboren ist. Dickmann De Petra/Barberini 2006, S. 13.
- 2 Bisher sind von Gibson nur „camei“, also erhaben geschliffene Gemmen bekannt, „intagli“, als vertiefte Edelsteine, sind bislang nicht vorhanden.
- 3 NLW, Gibson Papers, John Gibson an Margaret Sandbach, 25. Februar 1840.
- 4 Die Produktion und das Sammeln von Gemmen erlebte Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts einen sehr starken Aufschwung. Sie wurden vor allem vom Adel aufgrund ihrer Kostbarkeit, hinsichtlich des Materials, aber auch des ideellen Werts und der taktilen Reize wegen, zu einem beliebten Sammlungsgegenstand. Häufig wurden sie in Schmuck umgearbeitet, dienten als Siegelringe oder wurden zu Repräsentationszwecken getragen. Darüber hinaus waren sie wertvolle Zeugnisse antiker Kunst und boten einen umfangreichen Formenfundus antiker Motive, die sowohl von der neuen Bildungselite studiert wurden, als auch den Künstlern des Klassizismus als Inspirationsquelle dienten. Thorvaldsen trug, wie bereits erwähnt, eine Sammlung von über 10.000 antiken Gemmen zusammen. Geyer 2010, S. 233. Seit der Renaissance bestand ein großes Interesse an antiken Gemmen, die in großer Anzahl überliefert waren, gehörten sie doch zu den antiken Überresten, die oft in Schmuck umfunktioniert wurden und nur selten „unter die Erde kamen“. Vgl. Schreiter 2007.
- 5 So wurde zum Beispiel in der Monographie zu den Saulinis Gibsons *Phaeton fährt den Sonnenwagen* als Guido Renis *Aurora* identifiziert. Dickmann de Petra/Barberini 2006, S. 77, Kat. Nr. 8, S. 85, Kat. Nr. 30. Ebenso wird die Szene *Geburt der Venus* von Gibson schlicht als *Scena mitologica* betitelt, S. 87, Kat. Nr. 36. Genauso verhält es sich mit der *Psyche von Zephyrn getragen*, S. 88, Nr. 42. Auch die Darstellungen der *Hoffnung* von Gibson, S. 101, Kat. Nr. 97 und 98, sowie der *Aurora*, Kat. Nr. 99, werden nicht nur nicht erkannt, sondern die Komposition wird den Saulinis zugeschrieben. Die Monographie stellt den wichtigen Schritt dar, die Gemmen der Saulinis als Œuvre greifbar zu machen und eine Identifizierung der einzelnen Darstellungen ist erst im zweiten Schritt zu leisten.
- 6 Luigi war der Sohn von Teresa Zannetti und Mariano Paolini. Als Paolini starb, heiratete Teresa Zannetti Tommaso Saulini, der Luigi als seinen Sohn anerkannte. Dickmann de Petra/Barberini 2006, S. 33.

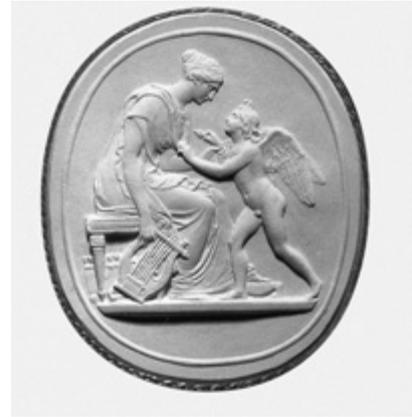


Abb. 150–158: Unbekannter Künstler nach John Gibson, Collezione Paoletti: Hylas und die Naiaden, Amor und Sappho, Venus küsst Amor, Amor verfolgt Psyche, Amor verfolgt Psyche, Sappho, Flora, Psyche von Zephyrn getragen, Glaspaste, Museo di Roma, Collezione Paoletti, Rom. © Pirzio Biroli Stefanelli 2012.

Luca und die Accademia del Nudo.⁷ Die Saulinis fertigen zum einen Kameen nach vollplastischen Skulpturen wie der *Psyche von Zephyrn getragen*⁸, der *Nymphe mit Amor* oder der *Aurora* an (s. Abb. 150–169). Ebenso schufen sie mehrfach Nachbildungen der Porträtbüsten Gibsons von *Königin Viktoria* und

7 Dickmann de Petra/Barberini 2006, S 14. Gibson wurde im Dezember 1817 von Canova an die Accademia di San Luca empfohlen. Vgl. Honour/Mariuz 2004, Bd. 1, S. 1166, No. 038: Antonio D'Este an Giuseppe Antonio Guattani, 30. Dezember 1817.

8 Die Gemme ist in der Collezione Massimo Caraffa Jacobini befindlich.

Prinz Albert⁹ und von mehreren Reliefs: *Hero und Leander*, *Die Geburt der Venus*,¹⁰ *Psyche von Zephyr getragen*,¹¹ *Die Nymphe küsst Amor*, *Hoffnung*, *Amor und Psyche streiten um die Seele*¹² und *Minerva, Bellerophon und Pegasus*.¹³

Gibson vermittelte die Saulinis an Auftraggeber wie Königin Viktoria und wickelte die Verkäufe auch zum Teil für sie ab.¹⁴ Dabei übernahm er, sofern auf Englisch, auch ihre Korrespondenz.¹⁵ Gibson half den beiden, ihre Werke bei den Weltausstellungen in London von 1851 und 1862 zu präsentieren.¹⁶ Darüber hinaus fertigten sie, wie bereits am Beispiel von *Hero und Leander* beobachtet, Kameen nach Kompositionen von Gibson an, die noch nicht in Marmor übertragen worden waren. Darunter befanden sich zum Beispiel die bereits erwähnten Modelle der *Geburt der Venus*, der *Minerva*, *Pegasus und Bellerophon* und der *Psyche von Zephyr getragen*.

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts fanden diese Gemmen in Daktyliotheken industrielle Verbreitung. Die Idee, wertvolle antike Kameen und Gemmen durch Gipsabdrücke kostengünstig zu verbreiten, entstammte dem 18. Jahrhundert und erlebte im Verlaufe des 19. Jahrhunderts einen starken Anstieg.¹⁷ In Rom gab es drei Händler, die Gipsabdrucksammlungen vertrieben: Tommaso Cades (1734–1840), Pietro Paoletti (1801–1847) und Luigi Liberotti. 1841 wurde *Hero und Leander* als Gipsabdruck in die Daktyliothek von Paoletti aufgenommen und auch in einer undatierten Ausgabe von Liberotti war das Motiv aufgeführt (s. Abb. 170–174, Taf. 17).¹⁸ In Rom fand diese ursprünglich für Gelehrte aufgebrachte Idee eine ganz eigene Nische: In mehrbändigen Ausgaben wurden die Hauptattraktionen – vor allem Skulpturen, aber auch Gemälde und Architektur – für Grandtourists gleichsam ins Taschenformat übertragen und komprimiert. Diese Souvenirs fanden reißenden Absatz. In den Läden von Cades, Paoletti und Liberotti war es möglich, aus den umfangreichen Sammlungen verschiedene Motive für Gipsabdrücke auszuwählen

9 RAA/GI/1/6, John Gibson an G. E. Anson, 22. Januar 1845, GI/1/42, John Gibson an Katherine Bruce, 18. Juni 1864, GI/1/279, Charles Beaumont Phipps an John Gibson, 28. November 1864.

10 NLW, Gibson Papers, John Gibson an Margaret Sandbach, 8. September 1840.

11 NLW, Gibson Papers, John Gibson an Margaret Sandbach, 23. August 1843.

12 In der Royal Academy, signiert auf der Rückseite.

13 NLW, Gibson Papers, John Gibson an Margaret Sandbach, 11. Februar 1858.

14 In einem Briefwechsel, der von Carr publiziert wurde, schreibt Phipps aus Windsor, dass die Königin auf die Lieferung der Kameen der Saulinis warten würde. Phipps schreibt darüber hinaus, dass die Queen weitere sechs Kameen bestellen wolle. Daraufhin antwortet Gibson, dass Saulini so schnell wie möglich alles erledigen werde und er sich um die Anstellung eines Werkstattmitarbeiters kümmern werde. Carr 1975, zit. nach Dickmann de Petra/Barberini 2006, S. 39–40.

15 Der 3rd Viscount of Clifden schrieb Gibson bezüglich der Zahlungsmodalitäten für die bei den Saulinis erworbenen Kameen. RAA/GI/1/79, 3rd Viscount of Clifden an John Gibson.

16 Gibson berichtet in einem Brief an Luigi Saulini über die Ausstellung der Kameen von Tommaso „Placed [...] to the [...] advantage in a good light and close to the spectator, the Queen and Prince Albert looked at them through times and admired them very much [...] Mr. Trebbi told me that he sold one.“ Zit. nach Dickmann de Petra/Barberini 2006, S. 22. Tommaso Saulini stellte 1851 drei, möglicherweise fünf Kameen nach Gibsons Vorlagen aus: *Die Geburt der Venus*, *Die Horen und die Pferde*, *Bellerophon*, auch die Katalogeinträge zur *Die Hochzeit von Amor und Psyche* und *Eros und Anteros* beziehen sich möglicherweise auf gleichnamige Werke von Gibson. 1862 folgten vier weitere Werke: *Nymphe und Amor*, *Phaeton fährt den Sonnenwagen*, *Psyche von Zephyr getragen*, *Amor und Psyche*.

17 Schreiter 2007.

18 Komplette Ausgaben der Collezione Paoletti finden sich heute im Museo di Roma.

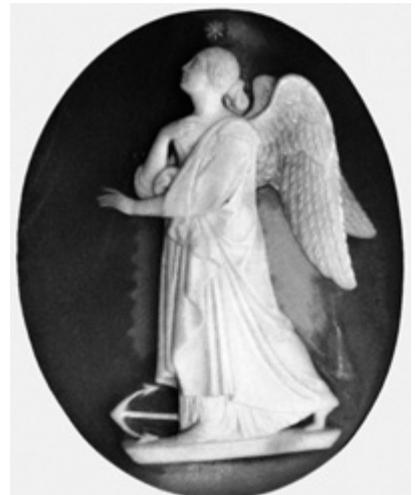
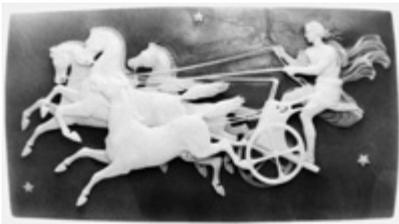
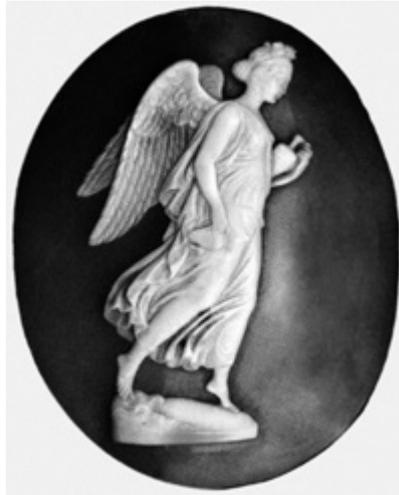


Abb. 159–169: Tommaso und Luigi Saulini und andere nach John Gibson: Psyche von Zephyrn getragen, Aurora, Die Geburt der Venus, Phaeton fährt den Sonnewagen, Phaeton fährt den Sonnewagen, Hoffnung, Amor verfolgt Psyche, Die Horen und die Pferde, Die Hochzeit von Amor und Psyche, Tanzendes Mädchen, Nymphe und Amor, Muschelschale, Diverse Privatsammlungen. © Dickmann de Petra/Barberini 2012, Antique Cameos LTD 2014.





Abb. 170: Luigi Liberotti: Opere di Gibson (ca. 1840), Gipsabdrücke in Holzschachtel, Privatsammlung. © Kunsthandel Spindler.

Abb. 171: Luigi Liberotti: Opere di Gibson (ca. 1840), Gipsabdrücke in Holzschachtel, Privatsammlung. © Kunsthandel Spindler.

Abb. 172: Pietro Paoletti: Opere di Gibson (ca. 1840), Gipsabdrücke in Holzschachtel, Museo di Roma, Rom. © Pirzio Biroli Stefanelli 2012.

Abb. 173: Pietro Paoletti: Opere di Gibson, (ca. 1840), Gipsabdrücke in Holzschachtel, Museo di Roma, Rom. © Pirzio Biroli Stefanelli 2012.

Abb. 174: Pietro Paoletti: Opere di Gibson (ca. 1840), Gipsabdrücke in Holzschachtel, Privatsammlung. © Galleria Carlo Virgilio, Rom.

und zusammenzustellen.¹⁹ Dadurch wurde es dem Reisenden möglich, die Hauptwerke, die er während seiner Reise gesehen hatte, als dreidimensionale Erinnerung mitzunehmen und aufzubewahren. Dass Reisende als Zielgruppe

19 Dabei verfügten die einzelnen Händler, also Cades, Paoletti und Liberotti durchaus über unterschiedliche Motive und konnten daher eine unterschiedliche Kundschaft bedienen. Eine der größten Sammlungen war dabei die der Paoletti. Diese beinhaltete die Vorlagen der Vorbesitzer der Werkstatt, der Familie Dolce. Diese wiederum waren die Erben von Christian Dehn, der die ersten Abdrücke nach der Sammlung des Barons von Stosch gemacht hatte. Zudem beherbergte die Collezione Paoletti Abdrücke der kaiserlichen Sammlung in Wien, die Pietro Paoletti während eines dortigen Aufenthaltes erlangt hatte, bei welchem er die kaiserliche Sammlung zusammen mit Luigi Pichler als Glasplatten abdrückte. Diese wurden vom Kaiser als Geschenk an den Papst übergeben. Kockel/Graepler 2006.

für diese Sammlungen gedacht waren, zeigt sich in einer Werbeanzeige für Abdrücke der Collezione Paoletti, welche 1841 in Hawks *Le Grice Walks through the Studii* erschien – mit dem ausdrücklichen Hinweis, dass sie mehrere der von Le Grice beschriebenen Werke beinhalte und man darüber hinaus bei Paoletti an der Piazza di Spagna Nr. 49 auch alle wichtigen Werke aus den verschiedensten europäischen Museen kaufen könne.²⁰

Neben der Funktion als Souvenir bot dieses neue Medium auch die Möglichkeit, das gesamte Œuvre eines Künstlers darzustellen, wobei nur für drei Künstler – Canova, Thorvaldsen und Gibson – Einzelbände aus den Werkstätten der Paoletti und Liberotti bekannt sind.²¹ Es wurden sowohl Reliefs als auch vollplastische Werke und Büsten reproduziert und Kompositionen, die nur als Modell ausgeführt worden waren. In der Collezione Paoletti konnten bislang neun von Gibsons Werken identifiziert werden, wobei die Anzahl aufgrund der engen Zusammenarbeit der Paoletti mit den Saulinis als wohl noch viel höher anzunehmen ist.²² Allerdings kam es bei der Auswahl der Gipsabdrücke auch zu Verwechslungen hinsichtlich der ursprünglich auf den Kameen dargestellten Werke und ihrer Autoren. In einer Ausgabe des Bandes *Opere di Gibson* von Paoletti in einer Privatsammlung in Rom finden sich unter dessen Werken auch die Arbeiten anderer Bildhauer, wie die *Highland Mary* von Benjamin Edward Spence, wobei im jeweiligen Verzeichnis nicht auf die unterschiedliche Autorschaft hingewiesen wird.²³

Die Daktyliothek war das erste Kompendium einer repräsentativen Auswahl von Gibsons Werken, welche es in dieser Form in keiner Sammlung und in keinem Stichwerk gab. Gibson plante zwar relativ früh die Publikation seiner Werke als Stiche, jedoch berichtete er noch 1843, nach dem Erscheinen der ersten Daktyliothek, dass es zu teuer sei, Stiche anfertigen zu lassen, und dass es zu wenig Abnehmer für derartige Projekte gebe.²⁴ Eine umfassende Publikation seiner Werke erfolgte erst 1861.²⁵ Doch gerade für einen Künstler wie Gibson, der auf seinen Reisen nach England potentielle Auftraggeber traf, die

20 Hawks *Le Grice* 1841, S. 269. Hier wird unter der Rubrik *Advertisement* über die Daktyliothek Paolettis berichtet: „Paoletti begs to inform the Public, that he has arranged a collection of impressions (Impronte Scajola) of many of the works in sculpture executed by distinguished artist, whose works are described by the Count Hawks le Grice in the above interesting and instructive ‚Walks‘; he has also executed impronte taken from the portraits of the Author, of Thorvaldsen, Gibson, Wyatt, Wolff, etc. all of which have been executed in Cameo by Saulini, a distinguished Roman Engraver. [...] The studio of Paoletti is Piazza di Spagna Num. 49, where Collections in Impronte may be had of all the works existing in the different Museums in Europe.“

21 Die gesamten Vorlagen der Collezione Paoletti sind im Museo di Roma konserviert und werden derzeit in mehreren Bänden von Lucia Pirzio Biroli Stefanelli publiziert. Über die Collezione Liberotti ist weniger bekannt. Jedoch wurde eine Sammlung von 15 Bänden vom Münchener Kunsthändler Spindler verkauft, die Einzelbände zu Canova, Thorvaldsen und Gibson beinhaltete.

22 Die Sammlung im Museo di Roma ist derzeit nicht zugänglich, also kann nur auf die Informationen, welche Pirzio Biroli Stefanelli publiziert hat, zurückgegriffen werden, die folgende Werke Gibsons auflistet: *Hero und Leander*, *Hylas und die Naiaden*, *Amor und Sappho*, *Venus küsst Amor*, *Amor verfolgt Psyche* (in zwei Versionen), *Psyche von Zephyrn getragen*, *Sappho und Büste der Flora*.

23 Dadurch zeigen sich die Grenzen des Wertes der Collezione Paoletti für die Forschung nach verschwundenen Werken, da man nicht automatisch davon ausgehen kann, dass die enthaltenen Werkzuordnungen korrekt sind.

24 NLW, Gibson Papers, Gibson an Margaret Sandbach, 31. Juli 1843.

25 Wenzel/Prosseda 1861.

zum Teil noch nicht in Rom gewesen waren, um seine Werkstatt zu besuchen, bot die Daktyliothek die Möglichkeit, dreidimensionale Reproduktionen mitzunehmen und zu präsentieren.

Darüber hinaus verdeutlicht die Reproduktion der Arbeiten von Canova, Thorvaldsen und Gibson in Gemmen und Daktyliotheken die Bedeutung, die diesen von den Zeitgenossen zuerkannt wurde: Sie wurden zunächst in ein Medium transformiert, das bislang antiker Skulptur vorbehalten war. Zudem wurden Werke wie *Hero und Leander*, noch bevor sie in Marmor übertragen worden waren, in den Daktyliotheken in eine Reihe mit den Antiken der Musei Vaticani und der Musei Capitolini gestellt. Der Anspruch, den man an die Kunstwerke der Zeitgenossen stellte, und das Selbstbewusstsein, mit dem man diese betrachtete, hätten größer nicht sein können.

Gerade für Gibson, der mit seinen Werken einen Markt außerhalb von Rom bediente, war die bildliche Diffusion entscheidend. Die Daktyliotheken stellten dabei eine günstige Alternative zu den teuren Stichen dar. Gibson verstand es, seine Freundschaft zu den Saulinis geschickt für die Vermarktung einzusetzen.

Der griechische Jäger Meleagros



Abb. 175–176: John Gibson: Der Griechische Jäger Meleagros (vor 1851), Marmor, Usher Art Gallery, Lincoln. © Usher Art Gallery, Lincoln.



Von Canovas zu Gibsons Theseus

Bei der Great Exhibition von 1851 war Gibson mit dem *Griechischen Jäger Meleagros*¹ (s. Abb. 175–177, Taf. 18) vertreten und festigte damit seinen Ruhm in Großbritannien endgültig. Die Entstehungsgeschichte des *Meleagros* ist durch Gibsons Briefwechsel mit Margaret Sandbach genau belegt: 1838 hatte er es im Auftrag der Sandbachs begonnen. Am 18. Februar 1841 wurde das Gipsmodell des *Meleagros* fertiggestellt.² Danach dauerte es über ein Jahr bis der Marmorblock 1842 in seiner Werkstatt eintraf, der allerdings Risse aufwies.³ Im November 1842 kündigte Gibson an, die Skulptur im kommenden

¹ Der Titel wird im Folgenden mit *Meleagros* abgekürzt.

² NLW, Gibson Papers, Gibson an Margaret Sandbach, 18. Februar 1841.

³ Dennoch bat Gibson um eine Anzahlung von £100 auf das Konto bei der Bank von Baring,



Abb. 177: John Gibson: Der Griechische Jäger Meleagros, Marmor, 119 × 88,8 × 54,4 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney. © AGNSW.

Sommer vollenden zu wollen, und im Februar 1843 war das Vorbehauen des Blocks durch seinen Werkstattmitarbeiter Felice Bainsi nahezu abgeschlossen.⁴ In der Folge schuf Gibson drei weitere Versionen, welche weiter oben bereits ausführlich unter dem Aspekt der Unterschiedlichkeit ihrer Auftraggeber besprochen wurden.

Beim *Meleagros* handelte sich um ein Werk, welches die lange Tradition der Auseinandersetzung römischer Bildhauer mit den heroisch-dynamischen Figuren der Antike widerspiegelt, die in Canovas *Herkules und Lichas* sowie seinen *Faustkämpfern* ihren Anfang fand (s. Abb. 178–179). In einem weiten Ausfallschritt steht der Jäger nach vorne gebeugt in größter Anspannung, den Blick auf die Beute gerichtet. Die Bereitschaft zum Angriff wird im Hund wiederholt, der zu seinen Füßen kauert und mit angelegten Ohren und gefletschtem Maul die Aggressivität seines Herrn aufgreift. Anders als in den bislang besprochenen Werken zeigt Gibson hier eine Figur in äußerster energischer Anspannung. Vorbildhaft waren für das Bewegungsmotiv zunächst Antiken



Abb. 178: Antonio Canova: Herkules und Lichas (1795–1815), 335 cm, Marmor, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma. © Praz/Pavanello 1976, Tav. XXIX.

von wo aus das Geld an die Torlonia weitergeleitet wurde. NLW, Gibson Papers, Gibson an Margaret Sandbach, März/April 1842.

⁴ NLW, Gibson Papers, Gibson an Margaret Sandbach, 3. November 1842, Februar 1843.



Abb. 179: Antonio Canova: Creugas und Damoxenes, (ab 1794), überlebensgroß, Marmor, Vatikan, Musei Vaticani. © Winner 1998, S. 235.



Abb. 180: Rossebändiger (hadrianisch), überlebensgroß, Marmor, Palazzo del Quirinale, Rom. © Haskell/Penny 1981, S. 137.

Abb. 181: Borghesischer Fechter (ca. 100 v. Chr.), Marmor, 199 cm, Louvre, Paris. © Kat. Ausst. Galleria Borghese 2011, S. 20.



wie der *Rossebändiger*, der *Borghesische Fechter* (s. Abb. 180–181) und die *Pasquino*-Gruppe. Auch die Kampfszenen der Metopenreliefs des Parthenon boten Vorlagen für eine Auseinandersetzung mit dynamischen Figurentypen, welche sich über das gesamte 19. Jahrhundert hinweg beobachten lässt.⁵

Aufgebracht wurde das Thema des aggressiven Angreifers, das auf die Darstellung des Sublimen abzielte von Canova, welcher dieses in der Tradition von verschiedenen antiken Vorbildern umsetzte. Zunächst begann er 1794 mit

⁵ Besonders das Stichwerk von Stuart und Revett war für die Rezeption der Skulpturen von Bedeutung, wie weiter unten noch genauer zu betrachten sein wird. Stuart/Revett 2008.



Abb. 182: E. H. Montagny: Stich nach Erik Gustav Goethe: Meleagro (1806), Stich auf Papier. © Guattani 1806.

Abb. 183: Metope des Parthenonfries (447–438 v. Chr.), überlebensgroß, Marmor, British Museum, London. © Anna Frasca-Rath.

ersten Skizzen zu einem *Herkules* und verließ damit, wie Myssok zeigt, die beruhigte Darstellung in der Nachfolge seines *Theseus und Minotaurus*.⁶ Während er hinsichtlich des Typus auf den *Farnesischen Herkules* zurückgriff, zeigt sich in der drängenden Bewegung das genaue Studium der *Dioskuren*.⁷ Diese waren darüber hinaus vorbildhaft für die Konzeption der gleichzeitig entstandenen Figurengruppe der *Faustkämpfer*, welche den finalen Schlag des *Damoxenes* gegen *Creugas*, angeordnet auf zwei getrennten Sockeln, zeigt.⁸ Die *Faustkämpfer* wurden von den Zeitgenossen nicht nur zum Großteil abgelehnt, sondern begründeten auch das Urteil, Canova sei nicht in der Lage, heroische Themen umzusetzen.⁹ Canova schickte Abgüsse der Figuren an die Akademien in Paris und Wien, jeweils mit schriftlichen Erklärungen zur dargestellten Szene, und überließ den dortigen Künstlern das Urteil über das Werk.¹⁰ Auch wurden Abgüsse nach London verbracht, wo Gibson sie zum ersten Mal sah und in einem frühen Brief an Crouchley seine Begeisterung schildert. Gibson kopierte, nach seiner Ankunft in der Werkstatt Canovas, den *Creugas* als erstes Werk. In der Nachfolge der *Faustkämpfer* entstanden mehrere Figuren und Figurengruppen, die sich dem Themengebiet widmeten. So der 1806 von Erik Gustav Goethe (1779–1838) geschaffene *Meleagro* (s. Abb. 182), der im Begriff ist, seinen Speer auf seine Beute zu schleudern.¹¹ Wie bei den bereits

6 Myssok 2007, S. 194.

7 Praz/Pavanello 1976, S. 106–107, Nr. 29–33, Myssok 2007, S. 248.

8 Laut Pavanello sind als Vorbilder der *Herkules Farnese*, die *Tyrannenmörder*, der *Diskobolos*, der *Borghesische Fechter* und die *Dioskuren* zu nennen. Zu den Vorbildern der *Faustkämpfer* vgl. Pavanello 1992, S. 274, Nr. 130. Insbesondere zu antiken Boxkämpfern als Vorbilder vgl. Seymour 1993, S. 238–255, Myssok 2007, S. 253–255.

9 Myssok 2007, S. 242.

10 Myssok 2007, S. 245.

11 Laut Guattani entstand dieser unter direktem Einfluss des Venezianers und zeigte in seiner

Abb. 184: Antonio Canova: Theseus und Kentaur (1804–1819), Marmor, überlebensgroß, Kunsthistorisches Museum, Wien.
© Rolf 1999, S. 251.

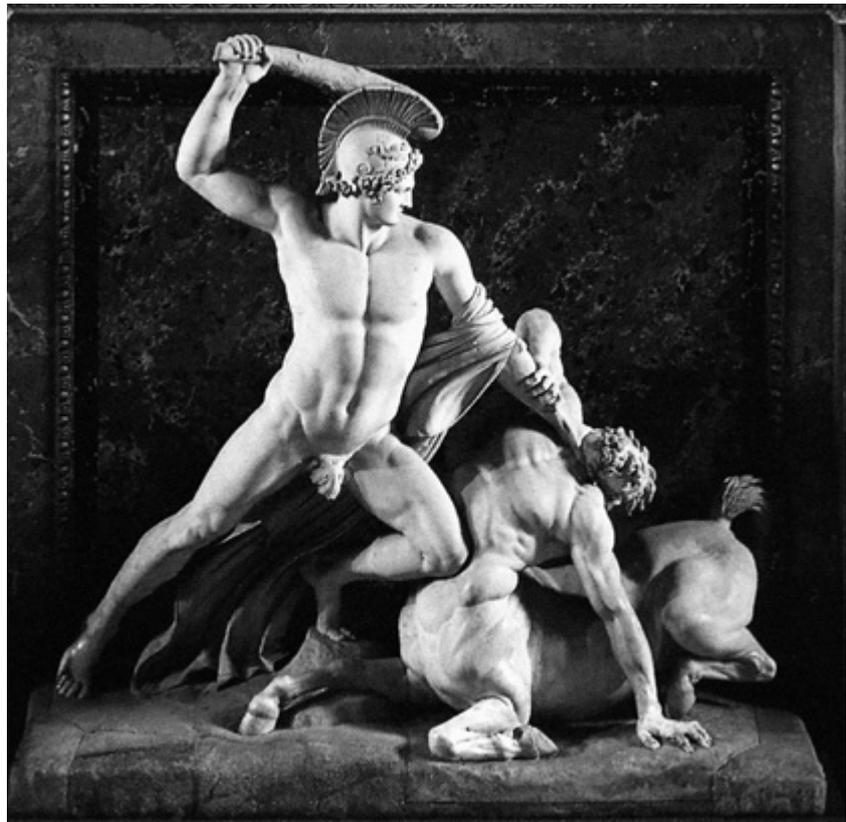


Abb. 185: Johann Nepomuk Schaller: Bellerophon und Chimaira (1821), Marmor, 210 cm, Belvedere, Wien. © Belvedere, Wien.



Abb. 186: Antonio Canova: Achill und Penthesileia, Terracotta, 29 × 20 × 17 cm, Gipsoteca Canoviana, Possagno. © Grandesso 2015, S. 74.

erwähnten Werken manifestierte sich auch bei Goethe das Studium des *Borghesischen Fechters*, der sich seit 1806 in Paris im Musée Napoléon befand. Der *Herkules*, die *Faustkämpfer* und der *Meleager mit Hund* gehören zu den frühen Darstellungen aktiver, im Kampf begriffener Helden, die erst nach dem Erfolg der Elgin Marbles, Anfang des 19. Jahrhunderts, einen Aufschwung erlebten.

Die weitere Folge derartiger Szenen erwuchs aus der Auseinandersetzung mit den Elgin Marbles (s. Abb. 183): Bereits 1755 wurden die ersten Stiche nach den Figuren der Metopen des Parthenonfrieses durch die *Antiquities of Athens* von Stuart und Revett verbreitet.¹² Canova selbst hatte bereits 1805, als Elgin nach Rom kam und ihn bat, die Figuren des Parthenon zu restaurieren, ein erstes Fragment dieser Skulpturen gesehen – jedoch lehnte der Bildhauer eine Restaurierung der Werke des Phidias ab.¹³ Im Anschluss entstand in enger Anlehnung an die Kampfszenen der Lapithen und Kentauren eine Reihe von Skulpturen, die unterschiedliche Themen in die Formensprache des Phidias zu übertragen suchten. In dieser Tradition entstand als erstes Canovas *Theseus und Kentaur* (s. Abb. 184), der in kolossalem Ausmaß in einer pyramidalen Komposition angelegt ist und dessen Verwandtschaft mit den von Stuart und Revett publizierten Stichen schon von Quatremère und Cicognara gesehen wurde.¹⁴ Die Gruppe fand in der römischen Bildhauergemeinde rege

dynamischen Pose eine Gegenposition zum im selben Jahr entstandenen *Jason* von Thorvaldsen auf. Guattani 1806, S. 142.

¹² Stuart/Revett 2008.

¹³ Pavan 2004a, S. 188.

¹⁴ Cicognara 1824, Bd. 7, S. 183, Quatremère de Quincy 2012, S. 217. Auf den Zusammenhang wurde bereits von Myssok aufmerksam gemacht. Vgl. Myssok 2007, S. 285, Anm. 51.

Nachfolge. Der österreichische Stipendiat Johann Nepomuk Schaller schuf von 1818 bis 1821 mit seinem *Bellerophon und Chimaira* (s. Abb. 185) unter der Aufsicht Canovas eine ähnliche Komposition, welche das dreieckig angelegte Werk mit dem erhobenen Arm des Angreifers zitierte, wenngleich weniger überzeugend umsetzte.¹⁵ Die Gruppe entstand gleichzeitig mit dem 1805 begonnenen *Theseus* von Canova, der 1819 vollendet war.¹⁶ Auch der Spanier José Álvarez Cubero griff das Thema in seiner Figurengruppe von *Nestor und Antilochos* im selben Zeitraum auf, genauso wie Giuseppe de Fabris in einer heute verlorenen Gruppe des *Milon*.¹⁷ Obwohl das Thema nach Canovas Tod weniger oft dargestellt wurde, riss die Umsetzung heroisch-dynamischer Kompositionen nicht ab.¹⁸

Das dritte antike Vorbild für die dynamischen Figurengruppen war die *Pasquino-Gruppe*¹⁹, wie bei den von Vincenzo Pacetti und Tobias Sergel umgesetzten Skulpturengruppen des Themas von *Achill und Penthesileia* zu sehen ist.²⁰ Canova und Thorvaldsen schufen etwa gleichzeitig Bozzetti zu dem Sujet (s. Abb. 186–187).²¹ Während Canova das Thema nicht weiter vertiefte, deuten zahlreiche Vorarbeiten in Form von Skizzen und Bozzetti im Archiv des Thorvaldsen-Museums auf eine intensive Auseinandersetzung des Dänen hin (s. Abb. 188–189). Zunächst war die Gruppe als Gegenstück zu Canovas *Herkules und Lichas* in der Sammlung der Torlonia gedacht, jedoch zog Thorvaldsen aus ungeklärten Gründen seinen Entwurf zurück. Dieser kam nie zur Umsetzung – möglicherweise, da er in seiner Dynamik den Vorstellungen seines Förderers Carl Ludwig Fernow diametral entgegengesetzt war.²² Auch Ridolfo Schadow²³, der seine Werkstatt direkt neben der von Thorvald-



Abb. 187: Bertel Thorvaldsen: Achill und Penthesileia (1801), Terracotta, 65,5 cm, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen.
© Thorvaldsen-Museum.

15 Zur Entstehungsgeschichte und Genese der Figur vgl. Krasa-Florian 2009, S. 111. Die Skulptur wurde vom Habsburger Hof in Auftrag gegeben, wobei das Thema einer lebensgroßen männlichen Statue vorgegeben wurde. Vgl. Schreiben Schallers an Ellmauer, 18. Dezember 1818, Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, I. N. 8222, fol. 17–18, zit. nach ebd.

16 Krasa-Florian 2009, S. 120.

17 Vgl. Krasa-Florian 2009, S. 66–68. Bereits Grandesso hat auf die Skulpturen, die in der Nachfolge des *Theseus* entstanden sind, ausführlich hingewiesen. Seine Beobachtungen dazu und auch zur Rezeption der Gruppe von *Achill und Penthesileia* sind grundlegend für die folgenden Betrachtungen, wurden jedoch im Hinblick auf Gibson um mehrere Werke erweitert. Vgl. Grandesso 2010, S. 69.

18 Zwar attestierte Tesan in seiner monographischen Betrachtung der Bildhauerschule Thorvaldsen den Verlust des Achilleischen und damit das Abrücken von dynamischen Themen, jedoch kann davon aufgrund der Vielzahl von Skulpturen, die sich mit dem Thema befassten, wohl kaum die Rede sein. Tesan 1998, S. 76–77.

19 Die Gruppe war im 19. Jahrhundert durch ihre Rezeption in Sarkophagreliefs, wie dem des Amazonensarkophags im Vatikan sowie des Campana-Reliefs im Louvre, bildlich überliefert. Auch finden sich Darstellungen in der Glyptik, wobei auch die Sammlung Thorvaldsens eine Gemme mit einem Fragment der Darstellung enthielt. Die vollplastische Gruppe ist bis heute verschollen und wurde 1967 von E. Bergers rekonstruiert. Hartmann 1979, S. 125.

20 Pacettis Version von 1773 befindet sich heute in Rom in der Accademia di San Luca, Sergels Skulptur, die 1775 vollendet wurde, im Nationalmuseum in Stockholm. Grandesso 2010, S. 66.

21 Etwa gleichzeitig befasste sich auch Canova mit dem Thema, wie ein Bozzetto in Possagno belegt, der allerdings nicht in Marmor übertragen wurde. Zum Bozzetto vgl. Hartmann 1979, S. 125.

22 Es ist, wie bereits im Kapitel MARS UND AMOR ausgeführt, unklar, warum Thorvaldsen den Auftrag für die Gruppe nicht ausführte. Auf die Furcht vor Fernows Kritik verwies Grandesso. Grandesso 2010, S. 69.

23 Ridolfo Schadow war 1810 von seinem Vater Johann Gottfried Schadow, welcher rund 25 Jahre in Rom verbracht hatte, an seinen Freund Canova empfohlen worden. Er verblieb bei

Abb. 188: Bertel Thorvaldsen: Skizzen zu Achill und Penthesileia (1807), schwarze Kreide auf Papier, 43,2 × 28,6 cm, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen. © Thorvaldsen-Museum.



sen hatte, begann ohne Auftrag mit einer Version von *Achill und Penthesileia* in monumentalem Maßstab.²⁴ Die Skulptur entstand wohl im Wettstreit mit Thorvaldsen, wollte Schadow doch zeigen, was er im heroischen Genre zu leisten imstande war.²⁵ Noch vor Vollendung verstarb Schadow jedoch und sein Neffe, Emil Wolff, wurde nach seiner Ankunft in Rom mit der Übernahme der Werkstatt des Oheims und mit der Fertigstellung betraut, die sich bis in das Jahr 1826 zog.²⁶ Mit deren Fertigstellung ging allerdings keineswegs ein Ende der Kompositionen zu *Achill und Penthesileia* einher: Erneut griff nun Thorvaldsen das Thema auf, wie ein Relief aus dem Jahr 1837 in Kopenhagen belegt,²⁷ bei welchem die Komposition, nun ganz im Sinne von Fernow, beruhigt wurde.²⁸

Auch von Gibsons Hand finden sich drei undatierte Skizzen in London zu *Achill und Penthesileia*, die der Bildhauer zwar nie als Skulpturen ausführte, die aber der Komposition des *Meleagros* und des *Verwundeten Kriegers* sehr nahe stehen (s. Abb. 190–192). Die Datierung der Blätter ist nicht gesichert und somit ist unklar in welchem Kontext sie entstanden. Besonders in der doppelt gerahmten Skizze wird im raumgreifenden Ausfallschritt des Achill eine enge Verwandtschaft mit der Komposition des *Meleagros* deutlich. Auch weisen die pyramidale Anordnung der Figuren und die zusammengesunkene Figur der Penthesileia eine enge Verwandtschaft sowohl mit den Skizzen Thorvaldsens als auch mit der Komposition von Schadow auf. Aber auch Gibson setzte, wie bereits im Falle Canovas und Thorvaldsens beobachtet, die Gruppe nie um, wenngleich er ihr eine derartig große Bedeutung zumaß,

diesem ersten Aufenthalt rund acht Monate in Rom. 1812 reiste Schadow erneut, diesmal in Begleitung von Christian Daniel Rauch, nach Rom. Vgl. Götz 2000, S. 18.

24 Götz 2000, S. 108.

25 Götz 2000, S. 109. Thorvaldsen war Schadows Hausgenosse in der Casa Buti gewesen.

26 Springer 1977, S. 256, Götz 2000, S. 110.

27 Hartmann 1979, S. 126.

28 Hartmann konstatierte hinsichtlich der Darstellung Thorvaldsens, dass die „leidenschaftliche Dynamik des hellenistischen Barock in der klassizistischen Version dem apollinischen Temperament des nordischen Bildhauers angepasst“ wurde. Hartmann 1979, S. 126.

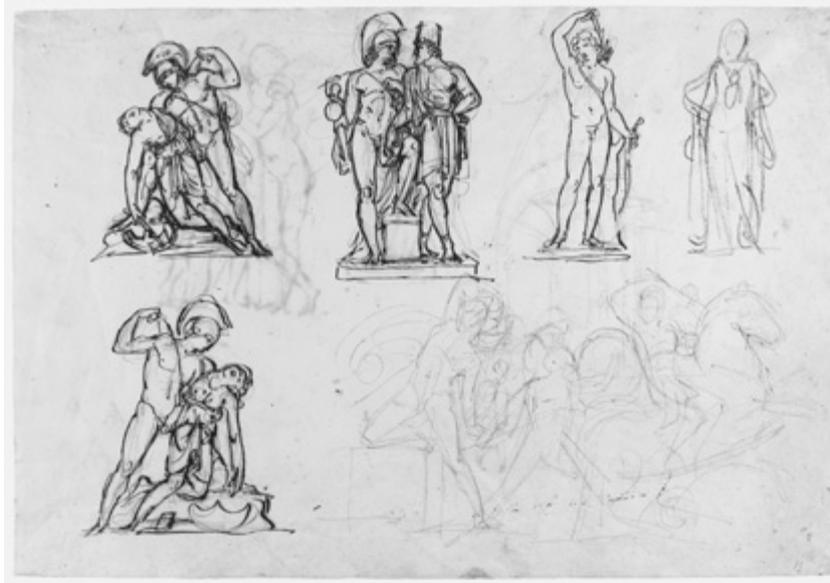


Abb. 189: Bertel Thorvaldsen: Skizzen zu Achill und Penthesileia (1801–1817), schwarze Kreide auf Papier, 29,3 × 42,2 cm, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen. © Thorvaldsen-Museum.

dass er sie 1861 zusammen mit weiteren Skizzen als Lithographie vervielfältigen ließ.²⁹

Der *Meleagros* unterscheidet sich jedoch dezidiert von den genannten Werken. Zwar zitiert er dieselben antiken Vorbilder, etwa den *Borghesischen Fechter*, von dem sich zwei Skizzen aus Gibsons Werkstatt in der Royal Academy erhalten haben, doch liegen entscheidende Unterschiede im für einen privaten Ausstellungskontext geeigneten kleineren Maßstab und im Darstellungsmoment.³⁰ Denn während die genannten Vorbilder in kolossaler Größe tatsächliche Kampfszenen zeigen, beschränkt sich Gibson auf den Moment vor der eigentlichen Attacke. Auch wenn Jäger und Hund in höchster Anspannung zu sehen sind, wird die rasende Kraft zurückgehalten und es ist nicht klar, ob es tatsächlich zum Angriff kommen wird. Das Thema ist somit nicht das Ausüben, sondern das Beherrschen des Moments der Gewalt im Sinne Winckelmanns. Auch der aus den Skizzen zum Thema Achill und Penthesileia entstandene *Verwundete Krieger*, den er als eines seiner letzten Werke in Marmor übertrug und der Royal Academy vermachte, verkörpert diese Erhabenheit über das rasende Gefühl. Zwar handelt es sich hier um eine beruhigte Komposition, bei welcher eine Frau die Wunde am Bein eines verletzten Kriegers behandelt, dennoch sind sie mit Blick auf das Thema eng verwandt.

Durch dieses Thema unterscheidet sich der *Meleagros* auch von einigen später entstandenen und formal sehr ähnlichen Werken. Kurz nach Gibson begann der Amerikaner Thomas Crawford³¹ mit dem *Orpheus und Cerberus* (s. Abb. 193), einer ebenfalls durch einen großen Ausfallschritt dynamisierten pyramidalen Komposition, die in enger Verwandtschaft mit Gibsons *Mele-*



Abb. 190: John Gibson: Achill und Penthesileia (ca. 1850), Tusche auf Papier, 18,5 × 26,2 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.



Abb. 191: John Gibson: Achill und Penthesileia (ca. 1850), Tusche auf Papier, 7,4 × 5,8 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.

²⁹ Wenzel/Prosseda 1861.

³⁰ Die Skizzen lassen sich stilistisch nicht eindeutig Gibson zuschreiben und sind auch nicht datiert. Vgl. RAA/GI/05/851–852.

³¹ Der Amerikaner Thomas Crawford (1814–1857) war seit 1834 in Rom ansässig. Gibson berichtet in einem Brief an seine Schülerin Harriet Hosmer über den Gesundheitszustand von Crawford am 5. September 1857 – sie kannten sich also. Carr 1912, S. 87–88.

Abb. 192: John Gibson: Verwundeter Krieger (ca. 1850), Tusche auf Papier, 8,8 × 12cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.



Abb. 193: Thomas Crawford: Orpheus und Zerberus (1843), 171,5 cm, Museum of Fine Arts, Boston. © 2018 Museum of Fine Arts, Boston.



Abb. 194: Pietro Galli: Meleagros (ca. 1841), Gips bemalt, überlebensgroß, Accademia di San Luca, Rom. © Accademia di San Luca, Roma.



agros zu stehen scheint. Im Gegensatz zum *Melegros* steht hier der energisch voranschreitende Mann im Kontrast zum schlafenden Höllenhund. Auch Pietro Galli befasste sich in seinem *Meleager* (s. Abb. 194), heute als Modell in der Accademia di San Luca, mit einer verwandten Komposition. In England gab es ebenfalls mehrere Darstellungen kämpfender männlicher Figuren, so Alfred Gatleys *Griechischer Held, der einen Stier zum Opfer bringt* und Frederick Leightons *Athlet und Python* (s. Abb. 195).

Die genannten Skulpturen belegen die kontinuierliche Auseinandersetzung mit dynamischen Kompositionen bis weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus. Und auch Gibson hatte in der Auseinandersetzung mit den antiken und zeitgenössischen Vorbildern den *Theseus und der Räuber* (s. Abb. 196) als wirkliche Kampfdarstellung geplant. Dieses letzte Werk ist heute einzig durch eine Abbildung aus den *Illustrated London News* überliefert. Diese bewegten Figuren bildeten einen Gegenpart zu den beruhigten, idyllisch-pastoralen, in

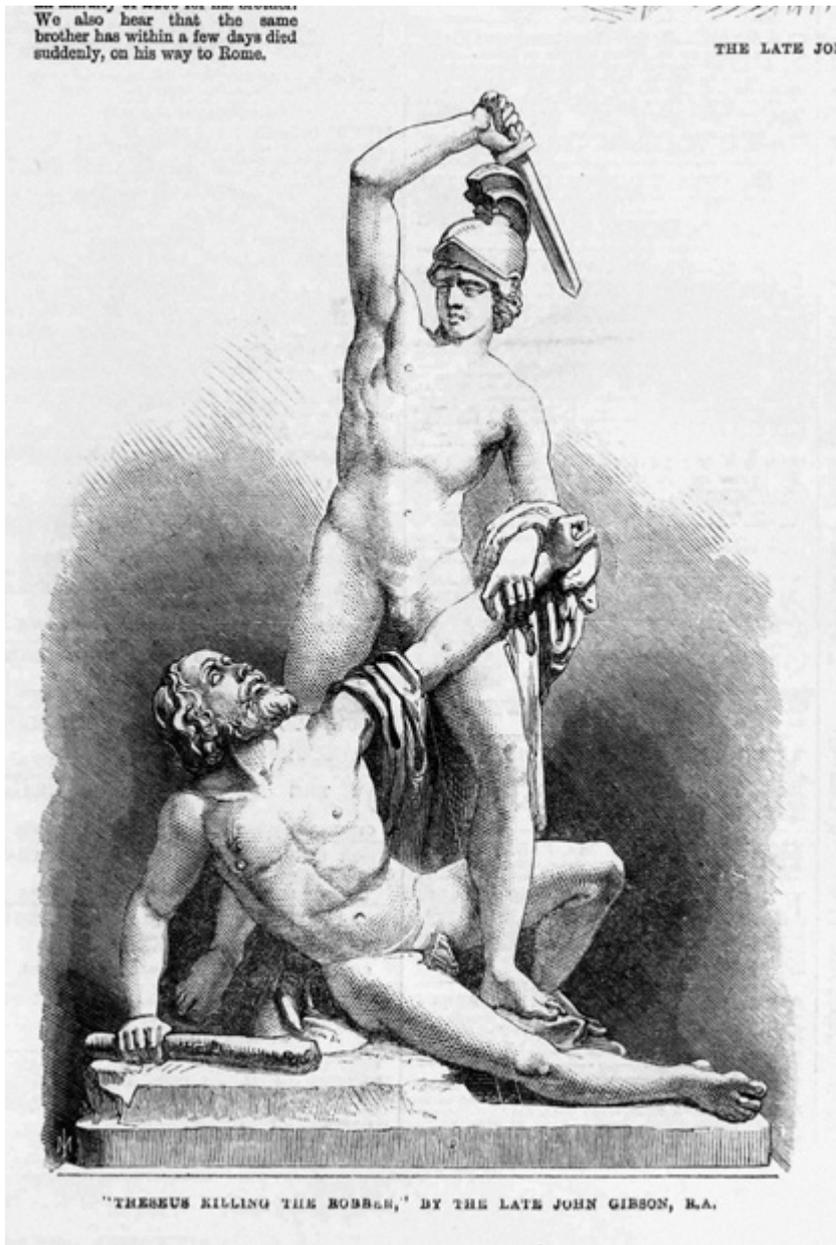


Abb. 195: Frederic Leighton: Athlet und Python (1877), 174,6 × 98,4 × 109,9 cm, Tate Britain, London. © Tate Images.

Abb. 196: Stich nach John Gibson: Theseus und der Räuber (1860er). © The Illustrated London News 1866.

sich gekehrten Figuren, welche den Großteil der in Rom produzierten Werke stellten und bis heute die Wahrnehmung der Epoche bestimmen.

Naturalismus und Konstruktion

Wie schon am Beispiel des *Narziss* beobachtet, weist Gibson in seinen Memoiren darauf hin, dass er für die Anfertigung des *Meleagros* immer wieder die Abgüsse der Elgin Marbles in der Accademia di San Luca konsultierte, um so die Szene, die er zufällig auf der Straße beobachtet hatte – nämlich einen Mann, der seinen Hund zurückhielt – durch das Studium der Antike zu korrigieren.³²

³² „When I was modelling the Hunter and Dog [...] I went often to contemplate the casts from the Elgin marbles at the academy of St. Luke’s“. Matthews 1911, S. 99.

Trotz des konstatierten Naturalismus zeigt die Skulptur Gibsons durch die geschlossene Kontur, welcher ein rechtwinkliges Dreieck zugrunde liegt, dessen Hypotenuse sich entlang der Plinthe erstreckt, die starke Konstruiertheit, der seine Werke zunehmend unterlagen. Aus dieser Geschlossenheit ergaben sich zumeist eine oder mehrere Hauptansichten. Für den *Meleagros* können zwei Hauptansichten beobachtet werden: frontal der Längsseite der Plinthe, die den Jäger und Hund in der vorwärtsdrängenden Bewegung zeigt, und entlang der Schmalseite, die die beiden als kompakte aggressive Gruppe eng zusammenfasst.

Die durchkomponierten Hauptansichten gründeten auf Gibsons genauem Studium der antiken Skulptur und Geometrie. Wie eines seiner Notizbücher in der Royal Academy belegt, das ausschließlich mit geometrischen Formen gefüllt ist und darüber hinaus verschiedene geometrische Schablonen beinhaltet, beschäftigte sich Gibson ausführlich mit der mathematischen Disziplin.³³ Auch verfasste er mehrere Abschriften der Kernaussagen von Thales und Pythagoras und verdeutlichte diese mit Skizzen, wobei das rechtwinklige Dreieck sehr häufig in seinen Notizen vorkommt.³⁴ Neben diesen theoretischen Grundlagen versuchte Gibson durch das Vermessen antiker Skulptur einen Kanon für die Konstruktion idealer Schönheit herzuleiten, um sie auf seine Werke anzuwenden.³⁵ Wie sorgfältig er die Maße antiker Skulpturen am Original studierte, zeigt eine auf 1770 datierte Zeichnung Joseph Nollekens' im Nachlass Gibsons (s. Taf. 19). Diese enthält genaueste Maßangaben, welche Nollekens nach eigener Angabe in Florenz an der *Venus Medici* ermittelt hatte. Gibson notiert 1845 auf dem Blatt seine Korrekturen zu den Maßangaben seines Kollegen. Darüber hinaus vermaß er zusammen mit Richard James Wyatt lebende Modelle aufs Detaillierteste und hielt die Ergebnisse in gemeinsam angefertigten Studienblättern fest.³⁶ Dass dies durchaus mit kunsttheoretischem Anspruch geschah, der auch über die Grenzen Roms hinaus verbreitet werden sollte, bezeugt eine kleine Publikation seines Bildhauerkollegen Joseph Bonomi³⁷ aus dem Jahre 1872, mit dem Titel *The Proportions of the Human Figure, as Handed Down to us by Vitruvius [...] to Which is Added the Admirable Method of Measuring the Figure, Invented by John Gibson Sculptor*.³⁸ Dieses legt nach einer Einführung Bonomis zu den Beobachtungen Vitruvs und Leonardos hinsichtlich der menschlichen Proportion die Idee Gibsons dar, die Proportion einer vollplastischen Figur lasse sich aus der Form des rechtwinkligen

33 RAA/GI/6–7.

34 RAA/GI/3/45, 46, 51, Ausführungen zu Thales und Pythagoras.

35 Gibson stellt in seinen Notizen nicht gerade bescheiden fest „I have proved the geometrical harmony of the proportion of the most beautiful of Gods creation!“ RAA/GI/1/346, undatierte Notiz von Gibson.

36 Diese Zeichnungen konnten erst jüngst im Bestand der Royal Academy identifiziert werden und werden im Moment von der Verfasserin bearbeitet.

37 Gibson hatte Bonomi bereits in London kennengelernt. 1822 kam Bonomi nach Rom, um in Canovas Werkstatt zu lernen, allerdings erreichte er die Tiberstadt erst nach dessen Tod. In Rom hatte Bonomi Robert Hay, ehemals Sekretär des Dukes of Wellington und später Biograph von Gibson, getroffen, mit dem er sich auf eine Expedition nach Ägypten begeben und danach für einige Jahre im Nahen Osten gelebt hatte. Nach seiner Rückkehr nach London wurde er in mehrere Projekte zur Ägyptologie eingebunden, so in die Ausstellung polychromer Gipsabgüsse ägyptischer Antiken, und war zudem ab 1861 Kurator des John Soane Museums. Hardy 2009b, S. 121–123.

38 Bonomi 1872.

Dreiecks herleiten.³⁹ Die neuen Erkenntnisse von Gibson werden im Anhang in vier großformatigen Tafeln verbildlicht und durch eine genaue Tabelle untermauert, in welcher die Maße der *Venus Medici*, der *Kapitolinischen Venus*, des *Apollo Sauroctonos*, des *Apollino* aus Florenz und des *Achilles* im Louvre vergleichend gegenübergestellt werden.⁴⁰ Gibsons genaue Kenntnisse der in Rom befindlichen Antiken sind auch durch ein Kapitel zu den römischen Antikensammlungen in seinen Memoiren ausführlich dokumentiert, wobei sich dort sein archäologisches Wissen hinsichtlich Fundort, Zeitpunkt der Ausgrabung und stilistischen Besonderheiten zeigt.⁴¹ Noch zu Lebzeiten Gibsons wurden diese Erkenntnisse durch Joseph Bonomi vor der Royal Institution of Archaeology vorgetragen, wobei er berichtete, dass beide Vorlesungssäle über voll gewesen seien und dass Gibsons Ausführungen breite Zustimmung unter der Zuhörerschaft gefunden hätten.⁴²

Ausstellung bei der Great Exhibition und mediale Transformation

Gibson plante von Anfang an eine öffentliche Präsentation des *Meleagros* in Großbritannien: Nachdem er im Mai 1843 darum gebeten hatte, diesen bei der nächsten Sommerausstellung der Royal Academy zusammen mit dem Porträt Huskissons präsentieren zu dürfen, informierte er Margaret Sandbach am 4. Juli 1843 über den Versand des *Meleagros* auf dem Schiff von Kapitän Fortunato Lami. Die Skulptur wurde an den Zwischenhändler McCracken in London verschickt, der sie dann direkt zur Summer Exhibition bringen sollte.⁴³ Allerdings wurde die Skulptur im Ausstellungskatalog der Royal Academy nicht aufgeführt und somit möglicherweise nicht in London gezeigt.⁴⁴

Sandbach beschloss dennoch, den *Meleagros* nicht der Isolation von Hafodunos Hall auszusetzen, sondern setzte es sich zum Ziel, ihn in großem Rahmen in Liverpool auszustellen und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Gibson zeigte sich von der Idee begeistert und meinte, dass man auch die Werke seiner Kollegen zeigen solle.⁴⁵ Er formulierte dabei in der Tradition Roscoes den Gedanken, mit seiner Kunst den Geschmack der Betrachter verbessern zu wollen:

Sculpture is more calculated to improve and refine the taste than pictures because it is an art that requires chaste composition beauty and correctness of form and high sentiment.⁴⁶

Er meinte, dass Liverpool ein geeigneter Ort für die Ausstellung von Skulptur sei und sich hierfür am besten die St. George's Hall anbieten würde. Er sei auch bereit, eine Skulptur für eine mögliche neue Skulpturengalerie zu spen-

39 Bonomi 1872.

40 Bonomi 1872, S. 1–2.

41 Eastlake 1870a, S. 172–173.

42 RAA/GI/1/23, Joseph Bonomi an John Gibson, 2. Dezember 1858.

43 NLW, Gibson Papers, John Gibson an Margaret Sandbach, 9. Mai 1843, 4. Juli 1843.

44 Royal Academy of Arts 1843.

45 NLW, Gibson Papers, John Gibson an Margaret Sandbach, 2. Januar 1846.

46 NLW, Gibson Papers, John Gibson an Margaret Sandbach, 2. Januar 1846.

den. Diese Pläne wurden schnell umgesetzt und schon im März 1847 bedankte sich Gibson für die Aufstellung des *Meleagros* ebendort.⁴⁷

Im Anschluss wurde die Skulptur mit der Einwilligung Sandbachs 1851 bei der von Prinz Albert initiierten *Great Exhibition of the Industry of all Nations* in dem von Joseph Paxton entworfenen Crystal Palace im Hyde Park gezeigt. Gibson war, wie gesagt, als Mitglied der Jury „XXX. Section Fine Arts: Sculpture, Models and Plastic Art“ berufen worden⁴⁸ und hatte daher auf die Auszeichnung des *Meleagros* mit einer Preismedaille verzichtet.⁴⁹

Bei der Aufstellung des *Meleagros* sowie der Werke anderer in Rom lebender Expatriates stand die Jury jedoch vor Schwierigkeiten. Denn bei der *Great Exhibition* ordnete man die Skulpturen in den einzelnen Pavillons nach der Nationalität der Bildhauer zu. Im Vorwort des *Report of the Juries* von 1851 wird darauf hingewiesen, dass man die Werke mehrerer britischer Künstler zusammen mit der Roman School ausgestellt habe, da sie sich stilistisch besser einfügen würden.⁵⁰ Ähnliches lässt sich auch für die spätere Präsentation der Werke im Crystal Palace konstatieren, welcher 1854 als permanentes Museum für Skulptur in Sydenham wieder aufgebaut wurde.⁵¹ Dort berichtet Anna Jameson von der separaten Ausstellung der Werke von Gibson, Wyatt, Macdonald, Crawford, Spence und Theed, getrennt von denen der anderen britischen Künstler.⁵²

Dennoch war die Rezeption der Skulptur in der Presse außergewöhnlich umfangreich und positiv. John Tallis meinte in seiner *Description of the Crystal Palace*, dass der *Meleagros* ohne Zweifel in die Reihe antiker Skulptur einzustellen wäre.⁵³ W. M. Clark ließ sich in seiner Beschreibung des *Crystal Palace and its Contents* zunächst ausführlich über den schlechten Zustand der Skulptur in Großbritannien aus, den er in der mangelnden Wertschätzung und der nicht vorhandenen Auftraggeberschaft begründet sah:

The cause of this shortcoming is a want of appreciation on the part of artists of the true objects and destinies of art. Want of patronage is the common cry with artists, [...] who happen to fail of success commensurate with their own estimate of their merits.⁵⁴

Im Anschluss verwies er jedoch umso enthusiastischer auf Gibsons Skulptur, lobte vor allem die Nachahmung der Natur gemäß den Prinzipien der Antike und schloss seine Ausführung mit dem Verweis auf die britische Abstammung des Künstlers in einer nationalistischen Lobeshymne ab: „We need not despair of excellence in the higher walks of art, when such works as this come from

47 NLW, Gibson Papers, John Gibson an Margaret Sandbach, 6. März 1847.

48 Diese setzte sich aus fünfzehn Mitgliedern zusammen und war damit die größte der *Great Exhibition*. Neben Gibson wurden auch seine Bekannten, Holland und Charles Cockerell, nominiert. *Report of the Juries* 1851, S. 683.

49 *The Illustrated Exhibitor* 1851, S. 684.

50 *Report of the Juries* 1851, S. 683.

51 „The principal works of Gibson, and of those artists, of the English School who have studied and resided at Rome, including Wyatt, Macdonald, Crawford, Spence and Theed, will be found arranged round the western end of the Great Central Transept.“ Jameson 1854, S. 14.

52 Jameson 1854, S. 14.

53 Tallis 1851, S. 42: „Gibson presented us with a ‚Greek Hunter‘, and a fine basso-relievo representing the ‚Hours leading forth the Horses of the Sun.‘ Both of these were noble and spirited productions and may fairly take their place among the most celebrated works of antiquity.“

54 Clark 1852, S. 76–78.

British hands.“⁵⁵ Auch im *Illustrated Exhibitor* wurde den in Großbritannien arbeitenden Bildhauern, allen voran Francis Chantrey, „a lack of style“⁵⁶ attestiert, wohingegen eine neue, bessere Generation von Künstlern, die die Elgin Marbles und die Werke Thorvaldsens studiert hatten, hervorgehoben wird:

Among the most distinguished of contemporary sculptors we may specially mention the name of Gibson. In his *Hunter and Dog* a lively and imaginative conception is combined with an exquisite feeling for harmony of lines, and with thorough knowledge. [...] It certainly would have been well for the reputation of the English School if more of Mr. Gibson's works had adorned the Great Exhibition.⁵⁷

Nachdem die Great Exhibition im Oktober 1851 endete, wurde der Crystal Palace ab- und in Sydenham als permanentes Museum erneut aufgebaut. Hier fanden insgesamt achtzehn Skulpturen von Gibson neben neunzehn von Canova und siebenunddreißig von Thorvaldsen ihre Aufstellung.⁵⁸ Auch in diesem Zusammenhang empfing der *Meleagros* im Katalog von Anna Jameson viel Lob und avancierte zunehmend zu einem der bekanntesten Werke des Walisers.

Der hohe Bekanntheitsgrad der Skulptur wurde durch die vielfältige Verbreitung der Komposition vor und nach Gibsons Tod noch gesteigert. Bereits zu seinen Lebzeiten wurde der *Meleagros* vier Mal als Marmorstatue verkauft. Darüber hinaus schickte Gibson einen Abguss des Werks zusammen mit einem des *Hylas* und der *Aurora* (s. Abb. 197) an das Museum Bernhard von Lindenau in Altenburg, welches neben der großen Sammlung von Kopien nach Ölgemälden auch die von Skulpturen beherbergte.⁵⁹ Eine weitere lebensgroße Gipsversion vermachte er der Accademia di San Luca.⁶⁰ Die Ausführung wurde 1868 posthum durch seinen Testamentsvollstrecker angewiesen, von Filippo Malpiere durchgeführt und dann an die Künstlerakademie geliefert. Ebenfalls dorthin gelangte auch ein Porträt des deutschen Malers Emil Löwenthal aus dem Jahre 1864, welches Gibson im Bildhauerkittel in seiner Werkstatt zeigt (s. Taf. 20). Im Hintergrund ist auf einem Holzschemel das kleine Tonmodell des *Meleagros* zu sehen, das zum Entstehungszeitpunkt des Porträts bereits sechsundzwanzig Jahre alt war. Darunter liegen Zirkel und Maßwerkzeug, die nicht nur auf die Umsetzung der Skulptur in Marmor, sondern auch auf die Proportionsstudien des Bildhauers verweisen. Das Porträt befand sich zum Todeszeitpunkt Gibsons im Besitz des preußischen Bildhau-



Abb. 197: John Gibson: *Aurora* (1842), Marmor, NMW, Cardiff. © Amgueddfa Genedlaethol Cymru/ National Museum of Wales.

55 Clark 1852, S. 76–78: „[W]ith the ‚Greek Hunter‘, by John Gibson, [...] we have no crude imitation of nature, which artists often copy without understanding what nature is, or should be, her is evinced a mature study, a ripe appreciation of the best classic models, which after all, in the present state of art, are the best and purest (?) types of excellence. In physique, the model is well chose for the subject, nervous, wiry and athletic. The muscular development is carefully studied, and without exaggeration: the intent and animated expression of the face is true to the occasion; and the general finish of the flesh [...] approaches perfection.“

56 *The Illustrated Exhibitor* 1851, S. 691.

57 *The Illustrated Exhibitor* 1851, S. 691.

58 Jameson 1854, S. 19–25, 47–52, 74–81.

59 RAA/GI/1/363, Digby Wyatt an John Gibson, 27. Juli 1854.

60 RRA/GI/4/1–2. Der Gipsabguss ist heute nicht mehr in der Accademia di San Luca vorhanden. Ein dort als *Hunter* aus der Hand Gibsons deklarierter Gips stammt vielmehr, wie Harald Tesan schon 1998 anmerkte, aus der Hand von Pietro Galli. Vgl. Tesan 1998, Abb. 4 und 5.

ers Emil Wolff⁶¹ und wurde von diesem 1872 an die Accademia di San Luca übergeben.⁶²

Neben der Verbreitung der Komposition durch Abgüsse und Gemälde wurde ausführlich über den *Meleagros* in der römischen Presse berichtet. Noch bevor das Werk bei der Great Exhibition gezeigt wurde, erschien am 7. November 1846 ein Artikel im *Roman Advertiser* über Gibson, wobei ein großzügiger Absatz der Beschreibung der Version für Yarborough gewidmet war.⁶³ 1860 wurde es als Stich in der Zeitschrift *L'Album* publiziert und ausführlich beschrieben.⁶⁴

Nach Gibsons Tod setzte ein erneutes Interesse für das Werk ein und es folgten weitere Reproduktionen. 1872 wurde es auf einer Gedenkmedaille der *Art Union* vervielfältigt.⁶⁵ Diese zeigt auf der Rückseite eine Profilansicht des *Meleagros*, auf der Vorderseite ein Reliefporträt des Künstlers.⁶⁶

Mit dem *Meleagros* war es Gibson gelungen, von Rom aus zum führenden Bildhauer in Großbritannien zu avancieren. Der große Erfolg bei der Ausstellung des *Meleagros*, die positiven Kritiken in der Presse sowie die große bildliche Verbreitung durch die *Art Union* machten die Skulptur zu Gibsons bekanntestem Werk und steigerten gleichzeitig seine Popularität in seinem Herkunftsland.

61 Wolff war zu Beginn der 1870er Jahre zwei Mal Präsident der Accademia di San Luca (1871 und 1874). Vgl. Vogel 1995, S. 17.

62 ADSL: 1529, a. 1868, v. 118, no. 29, 34, 101, 106, 198, 114, 119, 1872, Emil Wolff an den Präsidenten der Akademie, 26. Januar 1872.

63 N. N. 1846, S. 21.

64 N. N. 1860, S. 4.

65 Beulah 1967, S. 167–185.

66 Sie war Teil einer ganzen Reihe von Art-Medals: Ab 1842 wurde jedes Jahr eine Bronzemedaille mit dem Konterfei eines Künstlers und einem seiner bedeutendsten Werke herausgegeben, die jedes Mitglied der *Art Union* als Gegenwert zum Mitgliedsbeitrag bestellen konnte. War es von Anfang an Tradition gewesen, dass jedes Mitglied als Aufwandsentschädigung für den Beitrag einen Stich erhielt, den man durch neue industrielle Verfahren sehr günstig vervielfältigen konnte, wurde es ab der Einführung der Art-Medals möglich, diesen durch eine Bronzemedaille zu ersetzen. Dennoch war die Nachfrage sehr gering, so wurden von Ettys Medaille nur sechs Exemplare bestellt. Beulah 1967, S. 167–185.

Dionysos

Ein Beispiel von ‚Scientifical Correctness‘

Eines der letzten Werke, das Gibson in Marmor übertrug, war der *Dionysos*, welcher sich heute in der Sammlung der Royal Academy befindet (s. Abb. 198). Im Frühling 1856 beauftragte Frederick William Robert Stewart, 4th Marquess of Londonderry (1805–1872)¹, Gibson mit der Anfertigung des „young Bacchus“². Dieses Werk macht noch einmal deutlich, wie Gibson versuchte, seine Werke so stark wie möglich griechischen Vorbildern anzunähern.

Dezidiert brach er in der Skulptur mit den Vorbildern der römischen Antike und der seiner Zeitgenossen. Mit dem *Dionysos* brachte Gibson einen ganz neuen Typus des Gottes zur Darstellung: Entgegen der Tradition, Bacchus als Trinker darzustellen (s. Abb. 199)³, zeigt er diesen aufrecht stehend in einem eleganten Kontrapost, wobei er dem Betrachter eine Schale entgegenstreckt. In der linken Hand hält er seinen Thyrsosstab, das lockige Haar von einem Efeukranz aus der Stirn gehalten.

Die Gründe für die Neuartigkeit seiner Konzeption zeigen sich in Gibsons Beschreibung des Motivs seiner Skulptur:

Dionysos, the Son of Jove, standing with a god-like dignity and youthful grace, having his sceptre in his left hand, and in the right his cup of wine. The god is not going to drink, but to bestow his gift.⁴

Sein *Dionysos* entsprang demnach weniger den bisherigen Darstellungen des Gottes, sondern der mehrjährigen Auseinandersetzung Gibsons mit der Trankspende – wie auch in seiner *Hebe* –, mit der er sich seit Ende der 1840er Jahre befasste. Dies wiederum fußte auf seiner andauernden Beschäftigung mit dem Mythos von Amor und Psyche: 1848 begann er mit seinen Überlegungen für ein Relief mit dem Titel *Psyche erhält Nektar von Hebe im Bei-*

1 Der Auftraggeber entstammte einer irischen Adelsfamilie und war mit mehreren der eingangs im Zusammenhang mit Gibsons früher Karriere vorgestellten Personen eng bekannt: Er war der Sohn des 3rd Marquess of Londonderry. Dieser hatte gemeinsam mit seinem Halbbruder, dem 2nd Marquess of Londonderry, auch genannt Lord Castlereagh, 1815 an den Friedensverhandlungen von Versailles teilgenommen und dort Canova getroffen. Gibsons Auftraggeber, Frederick William Robert Stewart, wuchs nicht bei seinem Vater, sondern bei Lord Castlereagh auf, in dessen Besitz sich mehrere Werke von Canova befanden – eine Büste sowie die *Tanzende* und die *Liegenden Nymphe*. Im Londoner Stadthaus der Familie, Londonderry House, waren diese Werke im großen Ballsaal aufgestellt, wie eine historische Aufnahme bezeugt (s. Abb. 256). Eine weitere Verbindung von Gibsons Auftraggeber zum Kreis der Anglo-Romans und Canova zu Beginn von Gibsons Karriere in Rom ergab sich durch seinen Kontakt zu Thomas Lawrence, der 1817 ein Porträt von ihm anfertigte. Matthews 1911, S. 215.

2 RAA/GI/1/228, Londonderry an John Gibson, 17. April 1856. Der Auftrag von Londonderry an Gibson ist sowohl über den genannten Brief in der Royal Academy überliefert als auch in Gibsons Memoiren bei Eastlake und Matthews beschrieben.

3 Noch Thorvaldsen hatte Anfang des Jahrhunderts diese Darstellungsweise für seinen *Bacchus* gewählt. Er zeigte ihn „nachlässig an einen Baustamm [gelehnt] und [...] den Kopf mit einer Bewegung weichlicher Erschlaffung gegen die Schale [gewendet], welche er an seine Lippen bringt“. Plon 1875, S. 287–288.

4 Matthews 1911, S. 214.



Abb. 198: John Gibson: *Dionysos* (1856–1860), Marmor, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.



Abb. 199: Bertel Thorvaldsen: *Bacchus* (1804), Gips, 140 cm, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen. © Thorvaldsen-Museum.

Abb. 200: John Gibson: Psyche erhält Nektar von Hebe im Beisein der himmlischen Liebe (1848), Gips bemalt, 74 × 99 × 11 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.



Abb. 201: Bertel Thorvaldsen: Hebe (1806), Gips, 153 cm, Thorvaldsen-Museum, Kopenhagen. © Thorvaldsen-Museum.

sein der himmlischen Liebe (s. Abb. 200),⁵ welches Psyche zeigt, die den göttlichen Trank durch Hebe erhält.⁶ Das querrrechteckige Relief, das nach oben hin rundbogenförmig abschließt, zeigt die drei Figuren in Profilsansicht, wobei Psyche ihrem Gemahl Amor gegenüber sitzt und von der in der Mitte stehenden Hebe den Nektar aus einem Krug empfängt. Erstmals setzte sich Gibson hier künstlerisch mit dem Thema der Trankspende auseinander und konsultierte hierfür die Werke Canovas wie auch Thorvaldsens. Bereits ab dem Jahre 1838, während er an seiner *Aurora* arbeitete, hatte Gibson sich mit der *Hebe* Canovas befasst, welche kompositorisch, aber auch hinsichtlich der Polychromie für diese vorbildhaft war.⁷ Für die Darstellung der *Hebe* in seinem oben genannten Relief folgte er nun dem strengen Schönheitsideal Thorvaldsens, der seine *Hebe* (s. Abb. 201) schon zu Beginn des Jahrhunderts mit einem Peplos bekleidet, mit streng zurück gebundenen Haaren und mit einer Schale in der Hand – nicht wie bei Canova mit einem Kelch – als Attribut zeigte.⁸

Die Abkehr Gibsons von der traditionellen Darstellungsweise zeigte sich auch in der Statur des *Dionysos*: Wenngleich der Bildhauer, getreu den Beobachtungen Winckelmanns,⁹ auf das Studium weiblicher und männlicher Modelle zurückgriff, wie er es selbst schon für die Figur des *Narziss* überliefert, so unterschied sich sein *Dionysos* doch deutlich von der weichen, runden Statur der früheren antiken und modernen Skulpturen. Deutlich wird der Unterschied im Vergleich mit dem *Bacchus* von Thorvaldsen, der, wie dessen Biograph Plon bemerkte, in den „rundlichen Gliedern eine weibliche Zierlichkeit“ zeigte und in „seinen Hüften gleichsam fast denen“ einer Frau glich.¹⁰ Gibsons *Dionysos* war dagegen von athletischem Körperbau.¹¹ Die Weichheit hingegen

5 NLW, Gibson Papers, John Gibson an Margaret Sandbach, 29. Juli 1848.

6 Dies sollte den Übergang von der menschlichen zur göttlichen Seele symbolisieren. NLW, Gibson Papers, John Gibson an Margaret Sandbach, 29. Juli 1848.

7 Zur polychromen Fassung der *Hebe* vgl. Kapitel AMOR QUÄLT DIE SEELE.

8 Kat. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum 1977, S. 160, Kat. Nr. 41.

9 Winckelmann 2002, Bd. 2, Buch 5, Kapitel 1.

10 Plon 1875, S. 287–288.

11 Zur Entstehung des *Narziss* vgl. Matthews 1911, S. 83 und Fletcher 1977, S. 60–61.

fand sich, wie Gibson anmerkte, nicht explizit, sondern nur implizit in den vollen Lippen und den leicht geschwollenen Lidern, um den Gesichtszügen einen weiblichen Ausdruck zu verleihen.¹² In der Darstellung des Körpers und des Standmotivs griff er auf andere Vorbilder wie Canovas *Paris* oder *Perseus* und letztlich auf das Winckelmann'sche Ideal der Schönheit, den *Apoll vom Belvedere*, zurück, der auch für Details wie die Haartracht, den leicht geöffneten Mund und die Sandalen vorbildhaft war und, laut Gibson, „the highest degree of beauty, even celestial beauty“ verkörperte.¹³

Doch diese Abkehr von den bekannten Vorbildern, welche als Statuen überliefert waren, führte dazu, dass Gibson sich wohl an schriftlichen antiken Quellen orientierte. Dabei diente ihm der *Bacchus* des Praxiteles als Inspirationsquelle: Eine Beschreibung der Skulptur fand sich in den Ekphrasen des Kallistratos.¹⁴ Gibson berichtet zwar, diese konsultiert zu haben, und begründete damit seine Wahl, der Figur das Instrument der Lyra zu Füßen zu legen. Es steht jedoch zu vermuten, dass er sich nicht, zumindest nicht ausschließlich, mit dem griechischen Quelltext befasste, von dem es im Übrigen erst 1931 eine englische Übersetzung gab, da Kallistratos ein solches Instrument mit keinem Wort erwähnt.¹⁵ Gibson bezog seine Informationen wohl aus zweiter Hand. Dies erscheint schon deshalb plausibel, da die Beschreibungen des Kallistratos unter Gibsons Zeitgenossen durchaus diskutiert wurden. Insbesondere die Schilderungen zum *Bacchus* spielten dabei eine zentrale Rolle. Denn Kallistratos schreibt, dass dieser „so zart“ gewesen sei, dass „die Bronze den Charakter von Fleisch annahm.“ Ferner: „Die Bronze war [...] rötlich getönt und obwohl sie keinen Anteil am Leben hatte, wollte sie doch dessen Bild vermitteln.“¹⁶ Über den *Thyrsos* schrieb er:

Der Thyrsos aber täuschte die Wahrnehmung und schien, obwohl aus Bronze gemacht, etwas Grünendes und Sprießendes auszustrahlen und sich gleichsam in den Stoff selbst zu wandeln.¹⁷

Leo von Klenze, Gegner polychromer Skulptur, griff in seinen *Aphoristischen Bemerkungen* aus dem Jahre 1838 genau diese Stelle auf und erläuterte, dass Kallistratos in seiner Beschreibung mit der Farbe der Wangen wohl auf das Material, nicht jedoch auf eine Bemalung hingewiesen habe:

Wenn wir aber die Übertreibungen lesen, mit welchen dieser Schriftsteller [...] seine Beschreibungen ausstattet und schmückt, so werden wir versucht diesen Angaben wenig Werth für den Beweise einer beabsichtigten Naturnachahmung durch diese Färbung des Metalls zuzugestehen. [...] Wer aber in rednerischem Schwunge [...] ungefärbten Thyrsos von Erz grünen und sprossen sieht, der kann wahrlich auch die Wange eines Erzbildes erröthen lassen, ohne daß deshalb jener Stab grün oder diese Wangen roth gefärbt zu sein brauchten.¹⁸

12 Eastlake 1870a, S. 218.

13 Matthews 1911, S. 154.

14 Kallistratos, Eikones Nr. 8, zit. nach der englischen Übersetzung von Arthur Fairbanks, Fairbanks 1931, S. 403–407.

15 Fairbanks, 1931, Bäbler/Nesselrath 2006, S. 140.

16 Bäbler/Nesselrath 2006, S. 89.

17 Bäbler/Nesselrath 2006, S. 89–90.

18 Klenze 1838, S. 245–247.

Genau auf diese Textstelle, die Klenze für seine Argumentation gegen die Polychromie antiker Skulptur nutzte, bezog sich Gibson in der oben genannten Beschreibung seines *Dionysos*. Der Bildhauer könnte direkt bei einer seiner Zusammenkünfte mit dem Architekten oder durch Diskussionen mit römischen Kollegen auf dieses Argument und damit auf die Beschreibung des Kallistratos gestoßen sein. Möglicherweise kannte er die deutschsprachigen Debatten auch durch seinen Bekannten Emil Wolff, der ebenfalls in den 1840er Jahren mit polychromer Skulptur experimentierte.¹⁹

Wie viel Gibson daran gelegen war, den *Dionysos* mit archäologischer Genauigkeit an griechische Vorbilder anzunähern, zeigt sich bereits in der Wahl des Titels. Er bezeichnete die Darstellung stets als *Dionysos* und zeigte schon durch die Verwendung des griechischen Namens, der sich auch auf der Vorderseite der Plinthe eingraviert findet, Ο ΔΙΟΣ ΠΑΙΣ ΔΙΟΝΥΣΟΣ²⁰, eine dezidierte Bezugnahme auf die griechische Antike und darauf, dass er nicht den Gott des Weines, sondern den Sohn des Zeus darstellte, womit sich ein weiteres Mal erklärt, warum ihm die würdevolle Wirkung des Werkes so wichtig war.

Die größtmögliche Annäherung an authentische antike Darstellungen zeigt sich darüber hinaus in seinen Briefen, in welchen er sich hinsichtlich der exakten Darstellungsweise absichert. In den Details nämlich bezog er sich durchaus auf die bekannten bildlichen Überlieferungen. Er korrespondierte bezüglich dieser, wie etwa der Sandalen des Gottes, mit dem Anwalt und Politiker Edward Turner Boyd Twisleton (1809–1874).²¹ Dieser lieferte in einem Brief einen Nachtrag zu einer Diskussion, die er und Gibson hinsichtlich des Schuhwerks des Gottes geführt hatten. Er schrieb, im Vatikan drei antike Skulpturen des *Bacchus* gesehen zu haben, nämlich zwei im Museo Chiaramonti und eine weitere in der Sala Rotonda des Museo Pio-Clementino. Alle drei seien, so Twisleton, ohne Sandalen gezeigt. Dennoch halte er es für unbedenklich, den Gott mit Sandalen darzustellen: „The same god does not necessarily always wear sandals, or always go without them“. Auch ließ Gibson das übliche Attribut des Hirschfells beiseite, möglicherweise ebenfalls unter dem Aspekt, die Würde des Gottes und nicht seine triebhafte Natur zu unterstreichen.

Es ging Gibson offensichtlich darum, mit seinem *Bacchus* einen Gott in antiker Tradition zu erschaffen. Jedoch bezog er sich dabei nur in den Details auf die bekannten antiken Bildwerke. Hauptsächlich orientierte er sich an antiken Texten, die Aufschluss über das Aussehen griechischer Originale aus der Hand des Praxiteles lieferten, die jedoch nicht bildlich überliefert waren. Aus diesen Beschreibungen versuchte er, Regeln abzuleiten, welche er für die Darstellung seines *Dionysos* benutzte. Welch große Rolle er der archäologischen Genauigkeit seiner Werke zusprach, wird im Folgenden zu erläutern sein.

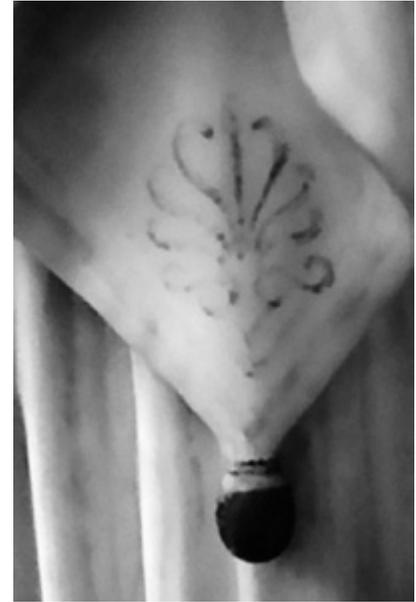
Die Emanzipation vom Auftraggeber

Drei Jahre nach der Bestellung des *Dionysos* zog Londonderry seinen Auftrag zurück. Die Gründe lassen sich anhand von Gibsons Memoiren und der Korrespondenz in der Royal Academy rekonstruieren: Nachdem er den Auftrag

¹⁹ Vogel 1995, S. 165, Kat. Nr. 122.

²⁰ Übersetzung: Sohn von Zeus Dionysos.

²¹ RAA/GI/1/339, John Gibson an Edward Twisleton, 31. Mai 1858. Zu Edward Twisleton vgl. Curthoys 2004.



erteilt hatte, soll er beim Verlassen der Werkstatt darauf bestanden haben, eine unbemalte Skulptur zu erhalten.²² Gibson, der zu dieser Aussage schwieg, setzte sich über diesen Wunsch hinweg. Und nicht nur das: Er brüstete sich schon vor der Fertigstellung der Skulptur gegenüber der Schwester Londonderrys, Mrs. Portalington, bei einer Abendveranstaltung damit, dass er die Skulptur bemalen würde.²³ Laut Gibson suchte Londonderry trotz dieser Äußerungen im Winter 1859 erneut gemeinsam mit seiner Frau die Werkstatt von Gibson auf und sah dort – wie Fletcher bereits 1974 ausführte – außer dem *Dionysos* wohl das bemalte Porträt von Beauchamp sowie möglicherweise die *Tinted Venus* und die *Pandora* (s. Abb. 202–204), was ihn offensichtlich abschreckte. Angesichts Gibsons offenkundiger Missachtung seines vormals geäußerten Wunsches nach einer unbemalten Skulptur bat Londonderry den Künstler, die

Abb. 202–204: John Gibson: Pandora (1856?), Marmor, bemalt, lebensgroß, Lady Lever Art Gallery, Liverpool. © Anna Frasca-Rath.

²² Matthews 1911, S. 217.

²³ Matthews 1911, S. 217, Fletcher 1974, S. 2–4.

Skulptur an jemand anderen zu verkaufen. Daraufhin antwortete Gibson in einem ebenfalls bei Fletcher publizierten Brief, dass Londonderry dies zwar angemerkt habe, jedoch nie den Rücktritt vom Auftrag im Falle einer Bemalung angedeutet hätte. Schon hier wird deutlich, dass Gibson seine eigenen Ansprüche an die Skulptur denen des Auftraggebers zunächst überordnete, auch wenn er damit den Verlust des Auftrags riskierte. Nichtsdestotrotz lenkte Gibson im Folgenden ein. Doch obwohl Gibson nun eine steinansichtige Skulptur versprach, war dieser nicht mehr zum Kauf gewillt. Daraufhin verlangte der Bildhauer die übliche Anzahlung von einem Drittel, welche die Künstler in Rom erhielten, wenn ein begonnener Auftrag zurückgezogen wurde. Die Summe wurde von Londonderry bezahlt und der *Dionysos* verblieb bis zu Gibsons Tod in seiner Werkstatt.

Neben der unerwünschten Bemalung der Skulptur brachte Londonderry einen zweiten Grund ins Spiel, den *Dionysos* nicht zu erwerben: Es handelte sich bei der Skulptur seiner Meinung nach nicht mehr um ein Original: „I must observe that if I had thought that you positively intended the statue for me, I should certainly have demurred to your first executing the head for another party, as in this case the head would have been not the copy, but the original.“²⁴ Ursächlich für diese Argumentation war die Anfertigung einer Büste des *Dionysos* nach demselben Modell für eine andere Auftraggeberin, die Gibson bereits früher geliefert hatte, wodurch die Büste, laut Londonderry, zum Original geworden war, von welcher seine Skulptur eine schlichte Kopie sei. Gibsons Gegenargument, dass er in der Bestellung der Büste ein Kompliment für den Auftraggeber und seinen Geschmack sah, ließ dieser nicht gelten.²⁵ Auch wies Gibson darauf hin, dass Canova, Thorvaldsen „and all sculptors at Rome“ ebenfalls mehrere Versionen ihrer Werke anfertigten,²⁶ was den Auftraggeber aber nicht umzustimmen vermochte.²⁷

Die Kritik von Londonderry an der Vervielfältigung „seines“ Werkes war unter seinen Zeitgenossen keine Seltenheit. Eleanor Preston verlangte von Gibson ebenfalls, dass er außer „ihrer“ *Venus* keine weitere bemalte Version der *Venus Verticordia* anfertigen solle.²⁸ Dabei war es längst eine gängige und natürlich lukrative Praxis, mehrere Marmorversionen nach demselben Modell anzufertigen, wie aus dem oben zitierten Brief Gibsons ersichtlich wird. Das Vorgehen, ganzfigurige Skulpturen auf Büsten zu reduzieren, lässt sich schon sehr früh, zum Beispiel beim *Paris* oder der *Venus* von Canova beobachten, da sie, wie auch Gibsons Rechnungsbücher zeigen, eine lukrative Geldquelle darstellten. Von der Statue des *Dionysos* ließ Gibson neben der Büste für Mrs. Fitzpatrick auch eine weitere für Mrs. Yates anfertigen.²⁹

Der Streit mit Londonderry macht deutlich, wie stark sich Gibson, aber auch seine Bildhauerkollegen, im Laufe des 19. Jahrhunderts von ihren Auftraggebern emanzipiert hatten. Zum Entstehungszeitpunkt des *Dionysos* besaß Gibson eine der größten Werkstätten Roms, weshalb es nicht weiter verwundert, dass er ohne existenzielle Befürchtungen das Risiko eingehen konnte, die Ausführung seiner Werke gemäß seinen persönlichen Ansprüchen umzu-

24 RAA/GI/1/229, Londonderry an John Gibson, 9. November 1860.

25 RAA/GI/1/230, John Gibson an Londonderry (Abschrift), undatiert.

26 RAA/GI/1/231, John Gibson an Londonderry, 20. November 1860.

27 RAA/GI/1/229–237.

28 RAA/GI/1/285/1–2, Eleanor Preston an John Gibson, 26. Juli 1854.

29 RAA/GI/6/2.

setzen. Am Ende seiner erfolgreichen Karriere lag ihm mehr daran, seine Gipsmodelle in Marmor übertragen zu sehen, um sie so für die Nachwelt zu erhalten. An erster Stelle stand für ihn die Umsetzung seiner künstlerischen Prämissen im Sinne der Antike, an zweiter die Verbreitung seiner Werke und erst an dritter Stelle standen die Wünsche des Auftraggebers. Archäologische Genauigkeit und die Nachahmung des Vorbildes wurden dabei im Sinne einer ‚Scientifical Correctness‘³⁰ allen anderen Wünschen übergeordnet. Dies verdeutlicht einmal mehr, dass Gibson sich vor allem der Tradition antiker Bildhauer verpflichtet sah.

Nach Gibsons Tod kam der *Dionysos* als eine von vier Marmorskulpturen mit dem *Amor*, dem *Verwundeten Krieger* und einer Version der *Hebe* in den Besitz der Royal Academy.

Die Polychromie in der Kritik der 1860er

Bei der Industrial Exhibition wurden drei der polychromen Werke Gibson im bereits erwähnten Tempel von Owen Jones ausgestellt (s. Abb. 205). Er war der einzige Künstler, dem man einen eigenen Ausstellungspavillon widmete, wobei seine engen Beziehungen zu Königin Viktoria, vor allem aber zum 1861 verstorbenen Albert, sicher ausschlaggebend hierfür waren.³¹ Der Pavillon mit quadratischem Grundriss und vorgelagertem Säulenportikus war im Stil eines antiken Tempels gebaut und polychrom gefasst. Owen Jones beteiligte sich ebenfalls intensiv an den Debatten um antike Polychromie und hatte wenige Jahre zuvor *An Apology for the colouring of the Greek Court in the Crystal Palace* publiziert.³² An jeder Seite des Tempels, dessen Seitenwände in pompejanischem Rot erstrahlten, fanden sich Nischen, in welchen je ein Werk aufgestellt war. Vorne unter dem Säulenportikus die *Tinted Venus*, das heute berühmteste Werk Gibsons, auf der linken Seite der *Amor*, rechts die *Pandora*, welche im Auftrag des Duke of Wellington entstanden war.

Gibsons polychrome Werke wurden heftig in den Kritiken diskutiert. Während die einen in seinen Werken die Wiederbelebung antiker Skulptur feierten, verurteilten die anderen sie als wächserne Schaustücke.

Erneut war auch Canova bedeutend für die Beurteilungen der britischen Expatriates. J. Beavington Atkinson etwa berichtet ausführlich über Gibson, Hosmer, Gatley, Thrupp und Wyatt innerhalb seines Berichtes zur *English and American Sculpture* im *Art Journal*.³³ Er identifiziert Canova als verantwortlich für eine romantische, weichliche Strömung innerhalb der britischen Skulptur, welche er interessanterweise vor allem in den Werken Wyatts wiederfindet (der erst nach Canovas Tod nach Rom kam).³⁴ Gibson hingegen stellt er bezeichnenderweise als einen der Hauptvertreter der britischen Skulptur dar, der statt Canova dem griechischen Ideal nacheifere. In weiteren Artikeln, so von

30 Hawks le Grice führte in einer Beschreibung der Skulptur *Nestor und Antilochos* des Spaniers José Alvarez Cubero den Begriff der ‚Scientifical Correctness‘ ein. Er wurde an dieser Stelle auf Gibsons Werk übertragen, da er sehr genau die im Zusammenhang mit dem *Narziss*, *Meleagros* und *Bacchus* beschriebene Vorgehensweise widerspiegelt, durch das Studium antiker Werke und Quellen, möglichst authentisch im Sinne der Antike zu arbeiten.

31 Zum Verhältnis von Gibson und dem Königlichen Paar vgl. Darby 1981, S. 38.

32 Jones 1854.

33 Atkinson 1862, S. 230–231.

34 Atkinson 1862, S. 231.



Abb. 205: Tempel von Owen Jones mit der *Tinted Venus*, *Pandora* und *Cupid* von Gibson (1862), Sotheby's Archives, London. © Sotheby's Images.

Francis Turner Palgrave oder Cassell, werden vor allem Gibsons Werke kontrovers diskutiert.³⁵ Während Palgrave seine Werke als die eines rückwärts-gewandten Canova-Epigonen diskreditiert, der sich einer Art unzeitgemäßer „Nonsense-Sculpture“ verschrieben habe, sieht Cassell in Gibsons Werken die wahre Größe der britischen Skulptur.³⁶

Francis Turner Palgrave richtet seine Kritik dezidiert auf die mythologischen Darstellungen von Canova und Gibson:

It is not every one who can bend the bow of Odysseus' – and truth compels the unpleasant question which of the suitors for success in the Antiquae has bent it. Has Canova, with his waxen work and frivolous sentiment, – his Parisian airs, and ballet-girl Graces? Has Gibson, his too-faithful follower, in these fair forms, in which ninety-nine of every hundred spectators will only find [...] masterpieces of – lifeless labour and careful coldness?³⁷

Diese Kritik speist sich aus einer generellen Ablehnung mythologischer Idealskulptur, die er sehr anschaulich formuliert:

Serious as the subject claims to be, I confess it is difficult to think of Nolleken's Venus, Canova's Venus, Gibson's Venus, everybody's Venus, with due decorum, – one fancies a healthy modern laugh would clear the air of these idle images, – one agrees

³⁵ Palgrave 1862, S. 89, 97, 99.

³⁶ Cassell's *Illustrated Exhibitor*, S. 56.

³⁷ Palgrave 1862, S. 90. Mit der Benutzung des Wortes „wächsern“ greift Palgrave ostentativ einen Topos auf, der gerade in der deutschsprachigen Kritik an Canovas Werken zentral war und der schon 1806 von Carl Ludwig Fernow genutzt wird, als er den Werken eine „wächserne Mürbigkeit“ unterstellt. Zum einen verweist dieses Material auf den von den Zeitgenossen geschmähten Bernini, der den Marmor „wie Wachs“ formte. Zum anderen impliziert der Vergleich mit der Ceroplastik eine Nähe zu den lebensgroßen Wachsfiguren, welche seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts große Popularität besaßen. Vgl. hierzu Geyer 2010, S. 299–304.

with the honest old woman who preferred a roast duck to all the birds of Heathen Mythology.³⁸

Es ist zu vermuten, dass Palgraves Kritik an der Formensprache der Skulpturen das Resultat der hitzigen Debatten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Stil im Allgemeinen und zum Nationalstil im Besonderen sind. Wie auch John Ruskin in seinen *Modern Painters*³⁹, wertet Palgrave den Klassizismus als „kontinentalen Stil“ zugunsten eines „britischen Stils“ ab. Gibson wird als „kontinentaler Canova-Schüler“ geschmäht, wobei die Oberflächenbeschaffenheit seiner Skulpturen, die als „unbritisch“ charakterisiert wird, dabei eine Schlüsselrolle spielt. Die in Rom aufgeworfenen Fragen waren bis in die 1860er Jahre Grundlage heftiger Diskussionen. Und auch in der Skulptur blieb die Oberfläche der Skulptur nach Gibsons Tod ein kontrovers diskutierter Gegenstand.

38 Palgrave 1862, S. 89.

39 Ruskin 1843.

Zwischenfazit

Wie erfolgreich waren Gibsons Bemühungen zur Vermarktung seiner Werke gewesen? Zu Lebzeiten war es ihm gelungen, eine zentrale Rolle innerhalb der Künstlergemeinschaft in Rom einzunehmen, seine Werke in großer Anzahl zu verkaufen und bis zu seinem Tod ein Vermögen in Höhe von £40.000 anzuhäufen. Die Summe war im Vergleich mit seinen römischen Zeitgenossen hoch, aber nicht außergewöhnlich, im Vergleich mit einigen britischen Kollegen sogar eher gering.¹ Die £32.000, die er der Royal Academy hinterließ, um für den Ausbau der Gibson Gallery in Burlington House zu sorgen, in der die Statuen und Reliefs gemeinsam mit den Aufnahmestücken der anderen Royal Academicians ausgestellt werden sollten, wurden zunächst dem Wunsch entsprechend eingesetzt. Nachdem nach Gibsons Tod sein gesamter Nachlass in 76 Kisten² nach London gebracht worden war,³ wurden seine Werke in der Gibson Gallery in Burlington House ausgestellt.⁴

Zu Lebzeiten waren seine Inszenierungsstrategien somit durchaus erfolgreich. Wie im Falle des *Hero-und-Leander*-Reliefs gesehen, verwies er noch zwanzig Jahre nach Canovas Tod auf die Ausbildung in dessen Werkstatt als Gütesiegel für seine Werke. Sie bedeutete ein Alleinstellungsmerkmal unter seinen britischen Kollegen. Die Inszenierung seiner Person als Künstler in der Nachfolge von Canova, also ganz explizit nicht als wichtigster Bildhauer Großbritanniens, sondern als wichtigster Bildhauer Europas, trieb er bis über den Tod hinaus voran.

Stilistisch offenbart die Betrachtung seiner Werke jedoch eine immer größere Distanz zu Canova. Das *Hero-und-Leander*-Relief greift zwar mit der

1 Zum Vergleich: Francis Chantrey hinterließ bei seinem Tod im Jahr 1841 £150.000 und William Theed II. 1891 rund £40.500.

2 Eine genaue Auflistung der in den Kisten befindlichen Werke findet sich im Archiv der Royal Academy, RAA/GI/4/4.

3 Der Maler Penry Williams kümmerte sich um die Abwicklung des Versands und verkaufte, gemäß Gibsons letztem Willen, doppelte Modelle, Antikenabgüsse und auch ein eigenhändiges Modell von Canovas *Venus und Adonis*, welches sich in Gibsons Besitz befunden hatte. Am 8. März 1868 löste er den Mietvertrag in der Via della Fontanella auf. RAA/GI/4/43, Auflösung des Mietvertrags, unterzeichnet von Udocia Ciccagliola, 8. März 1868.

4 In der Nachkriegszeit wurden alle Gipsmodelle nicht nur wegen des mangelnden Platzes, sondern auch wegen ihres schlechten Erhaltungszustandes verpackt. Eine ganze Reihe von Werken wurde darüber hinaus zerstört, um Kosten einzusparen. Die restlichen Gipse wurden unter einer Treppe gelagert und später in externe Lagerräume verbracht. Nur die Marmorfiguren, unter ihnen auch der *Bacchus*, fanden weiterhin eine öffentliche Ausstellung im Treppenhaus der Royal Academy. 1962 beklagte die Direktion der Royal Academy die „awkward situation“, die dazu geführt habe, dass man die im Testament verfügbaren Auflagen Gibsons, £32.000 für den Erhalt seiner Werke zu verwenden, verletzt hatte. Der *Bacchus* wurde zusammen mit den übrigen Marmorskulpturen, dem *Amor* und der *Hebe*, als Dauerleihgabe an die National Portrait Gallery gegeben, welche diese im nordenglischen Bodelwyddan Castle ausstellte. Seit diesem Jahr, 2017, sind aber auch diese Werke ins Depot verbracht worden. Die geringe Wertschätzung der Gipse lässt sich auch für Francis Chantrey bezeugen: Im Ashmolean Museum wurde vorgeschlagen, die Modelle zu köpfen, um wenigstens die Köpfe zum Zwecke der Dokumentation zu behalten. Sullivan 2010, S. 289–290. Auch den Werken Westmacotts im Ashmolean war ein ähnliches Schicksal beschieden: Acht der vierzehn Werke verschwanden spurlos, die sechs übrigen sind laut Busco in sehr schlechtem Zustand. Busco 1994, S. 32. Die Informationen zur Gibson Gallery beziehen sich auf interne Korrespondenzen aus dem Archiv der Royal Academy, die im allgemeinen Künstler-Ordner zu Gibson abgelegt sind.

Darstellung des langersehnten Wiedersehens zweier Liebender ein Thema auf, das auch von Canova umgesetzt wurde, doch zeigt die Formensprache eine dezidierte Annäherung sowohl an Thorvaldsen, als auch an Künstlerkollegen wie William Etty. Der Hero-und-Leander-Stoff erfreute sich darüber hinaus vor allem in Großbritannien großer Beliebtheit. Auch der *Hunter* hat trotz der dynamischen Formensprache nur noch wenig mit den heroischen Skulpturen von Canova gemein. Im kleineren Maßstab thematisiert er das Beherrschen von Gefühlen im Sinne Winckelmanns, nicht die Sublimität der rasenden Wut. Der *Dionysos* ist wohl eine der komplexesten Skulpturen Gibsons, in der er nicht nur versucht, männliches und weibliches, sondern auch dionysisches und apollonisches in einer Skulptur, die niemanden geringeren als den Sohn des Zeus darstellt, zu einen. Die Inschrift, Ο ΔΙΟΣ ΠΑΙΣ ΔΙΟΝΥΣΟΣ, lässt die These zu, dass sogar mythologisches und christliches geeint werden sollte. Deutlich zeigt sich in allen Werken die sehr eigene Formensprache Gibsons, die sich am ehesten als romantisch-klassizistisch beschreiben lässt.

IV. SYNTHÈSE

Resümee

Gibson kam von Anfang an eine Sonderrolle unter den Bildhauern Großbritanniens zu, schließlich hatte er nicht an der Royal Academy oder in einer der Londoner Bildhauerwerkstätten, sondern für mehrere Jahre bei Antonio Canova in Rom gelernt. Bereits die ersten Betrachtungen zu seinen Lehrjahren machen deutlich, dass der Zeitraum von 1817 bis 1822, in welchem Gibson in engem Kontakt mit Canova stand und von ihm an der Akademie im Palazzo Venezia und der Accademia del Nudo unterrichtet wurde, entscheidend für den Verlauf seiner Karriere war. Dies ergibt sich aus dem besonderen künstlerischen Umfeld, das der Venezianer in Rom für junge Künstler geschaffen hatte. Er scharte in seiner Werkstatt und an den römischen Akademien vor allem ausländische Stipendiaten um sich und vermittelte ihnen dort zum einen technische Grundlagen. Zum anderen half er ihnen dabei, die Rahmenbedingungen für ihre Tätigkeit in Rom zu schaffen, etwa durch Unterstützung bei der Werkstattsuche oder mitunter bei der Vermittlung an Auftraggeber.

Darüber hinaus kreierte Canova eine dynamische Atmosphäre, indem er den Austausch unter diesen Künstlern forcierte, so dass eine rege Zirkulation von Ideen in seinem direkten Umfeld stattfand. Oftmals, wie an den Beispielen von Gibsons *Hirtenjungen* oder *Mars und Amor* erläutert, wurden dabei gezielt gleichzeitig dieselben Themen von Canova und den Stipendiaten bearbeitet, so dass gemeinsames Antiken- und Naturstudium in Einzelfällen zu sehr ähnlichen Kompositionen führte. Bei der Untersuchung von Gibsons *Mars und Amor* zeigte sich zudem, dass Canova auch selbst an diesem Austausch teilnahm und seinerseits Ideen bzw. Themen, die von den Jüngeren aufgebracht worden waren, aufgriff. Dennoch arbeitete Canova keinesfalls darauf hin, die jungen Künstler zu sklavischen Nachahmern seiner eigenen Kunst zu machen, sondern förderte explizit den Austausch mit Bildhauern außerhalb des eigenen Werkstattkontexts.

Canovas Streben nach künstlerischem Fortschritt und sein Eintreten für die jungen Künstler drückte sich auch in seinem Engagement für die Gründung mehrerer Akademien in Rom aus. So war er maßgeblich an der Entstehung der Akademie im Palazzo Venezia beteiligt, setzte sich persönlich für deren Fortbestand ein und trieb auch die Gründung der britischen Akademie in Rom, welche im Dezember 1821 beschlossen wurde, nachdrücklich mit an. Dieser Einsatz, der bislang kaum in der Literatur gewürdigt wurde, erlaubt eine neue Perspektive auf den Künstler und belegt einmal mehr Canovas Engagement für die nachfolgenden Künstlergenerationen.

Das von Canova generierte dynamische Umfeld beeinflusste Gibson nachhaltig. Einerseits wurde die großzügige Aufnahme junger Künstler durch den Venezianer vorbildhaft für Gibsons spätere Position innerhalb der römischen Künstlergemeinschaft, in der er selbst über Jahrzehnte als Anlaufstelle für jüngere Kollegen fungierte. Andererseits war es gerade Gibsons Rezeption der von Canova propagierten künstlerischen Prämissen, insbesondere der hohe Wert der Idealskulptur und das unbedingte Streben nach den Vorbildern der griechischen Antike, die für seine weitere Karriere grundlegend waren. Schließlich schlug er nach der Ankunft in Rom eine Richtung ein, die sich maßgeblich von der der britischen Bildhauer, welche er in England kennengelernt hatte,

unterschied. Denn jene befassten sich zur selben Zeit vor allem mit Porträt-, Denkmal- und Grabmalskulptur.

Nach seiner Ankunft am Tiber spielte Gibson eine aktive Rolle in den künstlerischen Austauschprozessen zwischen Rom und Großbritannien. Canova war es auch, der Gibson durch die bereits erwähnte Vermittlung der Aufträge an den Duke of Devonshire und George Beaumont die Rolle eines „Ersatz-Canovas“ zukommen ließ und damit für seinen Durchbruch in der Heimat sorgte. Gibson gelang es, diesen Erfolg nach Canovas Tod weiterzuführen und von Rom aus den britischen Markt für Idealskulptur zu dominieren.

Innerhalb der British Community, die im Laufe des 19. Jahrhunderts weiterwuchs, kam Gibson fortan eine Schlüsselposition zu. Er war der Veteran unter den Expatriates, war bestens vernetzt mit Auftraggebern und römischen Künstlern und folgte Canova als wichtigste Anlaufstelle für junge Künstler nach. So nahm er nicht nur Schüler wie Benjamin Edward Spence oder Harriet Hosmer bei sich auf, sondern stellte auch Künstlern wie etwa Frederick Leighton seine Räume und Modelle für Studienzwecke zur Verfügung. Dabei war sein künstlerischer Anspruch durchaus programmatischer Natur. Von Rom aus wollte er auf die Skulptur Großbritanniens einwirken. Drei Jahrzehnte leitete er zu diesem Zweck als Direktor die British Academy in Rom und versuchte mehrfach und nachdrücklich, eine offizielle Anerkennung durch die Royal Academy und die britische Regierung zu erwirken. Er propagierte das unumstößliche Vorbild der Antike und unterstrich die Notwendigkeit von Romaufenthalten junger Künstler.

Tatsächlich formierte sich in Rom eine Gruppe von Bildhauern, welche bereits von den Zeitgenossen als eine römische Schule innerhalb der britischen Kunst wahrgenommen wurde. Im Gegensatz zu ihren Kollegen auf den britischen Inseln befassten sie sich bereits ab Mitte der 1820er Jahre vorwiegend mit Idealskulptur und nahmen damit eine Vorreiterrolle innerhalb der britischen Skulptur ein, welche erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem New Sculpture Movement ihren Durchbruch erlebte. Die Expatriates profitierten davon, dass britische Auftraggeber gerade während der Grandtour Idealskulptur erwarben, um mit dieser ihre Stadt- und Landhäuser auszustatten. Durch den Export ihrer Werke nach Großbritannien erreichten die Mitglieder der British Community in Rom mit ihren Skulpturen ein sehr breites Publikum. Schließlich wurden die Werke nach ihrer Ankunft bei den Ausstellungen der Royal Academy in London gezeigt und erfuhren breite Resonanz in der Presse.

Gibson selbst avancierte von Rom aus zum Hauptvertreter der britischen Bildhauerei im 19. Jahrhundert. Den durch Canova forcierten Erfolg baute er in den 1830er Jahren aus und erlebte unter Königin Viktoria seinen künstlerischen Durchbruch in Großbritannien. Bei den Weltausstellungen von 1851 und 1862 erfuhren seine Werke sehr große Aufmerksamkeit und Gibson wurde von den Kritikern zum „Erneuerer“ der britischen Skulptur stilisiert. Eng verknüpft war dieser Erfolg mit dem Aufkommen des Classical Revivals. Dabei handelte es sich um eines von mehreren konkurrierenden künstlerischen Phänomenen im viktorianischen Zeitalter, das sich, wie etwa die Präraffaeliten und das Medieval Revival, ältere Stilrichtungen zum Vorbild nahm und somit Teil des erstarkenden Stilpluralismus war. Gibson kam in diesem Fall eine Mittlerrolle zwischen dem römischen und dem aufkeimenden viktorianischen Klassizismus zu. Seine Werke blieben zwar, wie in den Betrachtungen zum *Hylas*

und *Narziss* deutlich wurde, der römischen Formensprache verhaftet, fügten sich jedoch formal nahtlos in die neue britische Strömung ein. Seinen engen Austausch mit den Londoner Künstlern belegt der Aufenthalt von Leighton, einem der Hauptvertreter des viktorianischen Klassizismus und dem späteren Präsidenten der Royal Academy, in den 1850er Jahren in Gibsons Werkstatt in Rom. Höhepunkt von Gibsons Erfolg in Großbritannien war die prominente Ausstellung seiner Werke bei der Industrial Exhibition von 1862, bei der man ihm als einzigem Künstler einen eigenen Ausstellungspavillon errichtete und ihn damit offiziell zum führenden Bildhauer Großbritanniens erhob.

Gibson selbst sah sich jedoch weniger als Hauptvertreter der britischen Skulptur, sondern inszenierte sich neben Canova und Thorvaldsen als dritter Künstler im Triumvirat der modernen Phidias-Schüler. Vor dem römischen Kontext erscheint dieser Anspruch als durchaus verständlich. Schließlich betrieb Gibson seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine der größten Werkstätten am Tiber, aus der er über dreihundert Werke in die ganze Welt exportierte. Seinen großen Erfolg verdankte er, trotz der starken Konkurrenz in Rom lebender Bildhauer, der günstigen Konstellation mehrerer Faktoren. Er profitierte davon, dass bis weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus britische Grandtourists den Großteil der Auftraggeber stellten. Darunter mischten sich vermehrt Mitglieder des erstarkenden industriellen Geldadels, welche zum Großteil aus Gibsons aufstrebender Heimatstadt Liverpool stammten. Auch war er innerhalb der römischen Künstlergemeinde bestens vernetzt, stellte bei den Ausstellungen der *Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti* aus und fand große Resonanz in der dortigen Presse. Zudem nutzte er, wie am Beispiel von *Hero und Leander* gesehen, bis zuletzt das Argument der Canova-Schülerschaft für den Verkauf seiner Werke.

Mit der Wiederaufnahme polychromer Skulptur, die seinem bedingungslosen Streben nach der Wiederbelebung griechischer Vorbilder entsprang, schuf Gibson sich ein bedeutendes Alleinstellungsmerkmal innerhalb der europäischen Skulptur. Er war der erste Künstler, der es wagte, eine Marmorskulptur gänzlich einzufärben und neben der farblichen Hervorhebung einzelner Attribute und Details auch den gesamten Körper mit einer Mischung aus Wachs und Pigmenten zu überziehen. Dies war nicht nur ein Resultat der Farbexperimente, die er in Canovas Werkstatt miterlebt hatte, sondern auch der aufkommenden internationalen Debatten zur antiken Polychromie zwischen London, Paris und München, an denen er sich aktiv, wie bei seinen Zusammenreffen mit Leo von Klenze in München, beteiligte. Mit dem Schritt der Wiederaufnahme der Polychromie manifestierte sich sein Selbstbild als Schüler der griechischen Bildhauer Praxiteles und Phidias.

Ebenso wurde in der zeitgenössischen Glyptik ein derartiges Bild von Gibson propagiert. Pietro Paoletti schloss die Reihe der *Cento uomini illustri antichi et moderni* mit einem Porträt von Gibson ab. Und auch die Saulinis stellten seine Werke in Gemmen und Daktyliotheken in eine Reihe mit den Hauptwerken des antiken Kanons. Gibson selbst wollte sich seinen Platz unter den wichtigsten Bildhauern der Moderne auch über den Tod hinaus sichern, indem er der Royal Academy £32.000 sowie alle seine Gipsmodelle und Skulpturen zur Errichtung einer Gibson Gallery hinterließ. Dabei verwies er in seinem letzten Willen explizit auf die Vorbilder der Gipsoteca Canoviana in Possagno und des Thorvaldsen-Museums in Kopenhagen. Er selbst hatte damit sehr klar definiert, welche Rolle er sich und seiner Kunst innerhalb der Kunstgeschichte einräumte.

Trotz der sorgsam geplanten Inszenierung, auch über den Tod hinaus, befand sich Gibsons Ruhm um die Jahrhundertwende im freien Fall. Dies lag

auch in den geänderten Rahmenbedingungen begründet. Im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verlor Rom zunehmend seine Rolle als europäisches Zentrum künstlerischer Innovation. Das dynamische Klima gegenseitigen Austausches, welches noch zu Beginn des Jahrhunderts etwa im Umkreis von Canova tonangebend gewesen war, wich einem immer stärkeren Konkurrenzdruck und oftmals nationalistisch aufgeladenen Tönen. Darüber hinaus war Rom in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neben Paris, Mailand und London nur noch eines von mehreren künstlerischen Zentren in Europa und ein dortiger Erfolg war längst kein Garant mehr für „ewigen“ Ruhm. Künstlerkarrieren wie die von Canova und Thorvaldsen, deren Erfolg von Rom aus nach ganz Europa getragen wurde, gehörten bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Vergangenheit an.

Zu Lebzeiten war Gibsons internationaler Erfolg jedoch unbestritten. Wie zu Beginn der Arbeit ausgeführt, zeichneten ihn elf internationale Akademien mit einer Ehrenmitgliedschaft aus. Ludwig I. errichtete ihm an der Außenwand der Glyptothek eine Porträtstatue unter den sechs wichtigsten modernen Bildhauern. Sein Begräbnis wurde in Rom auf dem Cimitero Accatolico von einer großen Menge internationaler Künstler und der Ehrenlegion begleitet. In Rom hatte er bis zuletzt durch sein starkes Netzwerk eine wichtige Rolle innerhalb der internationalen Künstlergemeinde eingenommen. Er hatte sich dort mit Schlüsselfiguren seiner Zeit, etwa Leo von Klenze, Emil Wolff, Peter von Cornelius, Pietro Tenerani sowie Tommaso und Luigi Saulini, ausgetauscht.

Auf europäischer Ebene war Gibson einer der letzten Künstler, die das Ideal der griechischen Antike in der Tradition von Winckelmann als unumstößlich ansahen. Selbst in den Jahrzehnten des erstarkenden Nationalismus propagierte er weiter die antiken Vorbilder, welche er Jahrzehnte zuvor bei Roscoe und später bei Canova kennengelernt hatte, und hielt über große gesellschaftliche, soziale und politische Umbrüche hinweg bis zuletzt an diesen fest. Gerade diese Ideale waren es, die letztlich zu der schnellen Abwertung seiner Kunst im Umbruch vom 19. zum 20. Jahrhundert führten. Und so behielt der Satz, mit dem Thomas Matthews seine Biographie des Künstlers 1911 schloss, bis heute Gültigkeit: „Still one cannot help thinking the man [...] [will be] better known, and therefore better appreciated, by future generations.“¹ Denn erst mit der weiteren Erforschung seiner Künstlerkollegen in Rom wird der Umfang seines Wirkens für die Skulptur im 19. Jahrhundert vollständig deutlich werden.

¹ Matthews 1911, S. 240.

V. ANHANG

Tafelteil

Taf. 1: Edward Landseer, John Gibson, Öl auf Leinwand, 92 x 72 cm, Royal Academy, London.
© Royal Academy of Arts, London; Foto: John Hammond.





Taf. 2: John Gibson: Studie eines Kopfs, Bleistift auf Papier, ca. 30 x 40 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.



Taf. 3: John Gibson: Schlafender Hirtenjunge (1818), Gips bemalt, 110,5 x 47,0 x 94,0 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London; Foto: Paul Highnam.

Taf. 4: John Gibson: Mars und Amor (1818–1825), Marmor, Chatsworth House, Derbyshire. © Devonshire Collection, Chatsworth/Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trust/Bridgeman Images.





Taf. 5: John Gibson: Die Hochzeit von Amor und Psyche (nach 1837), Gips bemalt, 103 × 142 c, Royal Academy of Arts, London.
© Royal Academy of Arts, London.



Taf. 6: John Gibson: Psyche von Zephyrn
getragen (1816?), Tusche und Stift auf Papier,
25,1 × 19,9 cm, British Museum, London.
© Trustees of the British Museum.



Taf. 7: John Gibson: Hylas und die Naiaden (1824–1837), Marmor, 160 × 119,4 × 71,8 cm, Tate Britain, London. © Tate Images.



Taf. 8: John Gibson: Narziss (1837), Marmor, 108 × 71 × 48 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.



Taf. 9: John Gibson: Amor quält die Seele (1837), Marmor, 136 cm, Privatbesitz.
© Christie's Images/Bridgeman Images.

Taf. 10: Antonio Canova: Modell des Damoxenes (nach 1815), Gips, bemalt, Gipsoteca Canoviana, Possagno. © Kat. Ausst. Städel Museum 2013, S. 137.





Taf. 11: Adamo Tadolini: Ganymed (1818?),
Marmor und Bronze, Chatsworth House,
Derbyshire. © Devonshire Collection, Chats-
worth. Reproduced by permission of Chats-
worth Settlement Trustees.

Taf. 12: Ludwig von
Schwanthaler: Karyatide
in der Walhalla (1848 er-
öffnet), Walhalla, Regens-
burg. © Anna Frasca-Rath.







Taf. 13: Penry Williams: John Gibson (1845),
Öl auf Leinwand, Accademia di San Luca,
Rom. © Accademia di San Luca, Roma.

Taf. 14: Penry Williams: John Gibson (1839),
Stift auf Papier, National Museums of
Wales, Cardiff. © Amgueddfa Genedlaethol
Cymru/National Museum of Wales.



Taf. 15: John Gibson: Hero und Leander (ca. 1840), Gips bemalt, 116 × 109 × 1,6 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London; Foto: Paul Highnam.



Taf. 16: William Etty: Der Abschied von Hero und Leander (ca. 1827), Öl auf Leinwand, 86,4 × 86,4 cm, Tate Britain, London.
© Tate Images.



Taf. 17: Pietro Paoletti: Opere di Gibson (ca. 1840), Gipsabdrücke in Holzschachtel, Privatsammlung. © Galleria Carlo Virgilio, Rom.

Taf. 18: John Gibson: Der Griechische Jäger Meleagros (1838), Gips, bemalt, 153 × 61 × 107 cm, Royal Academy of Arts, London. © Royal Academy of Arts, London.

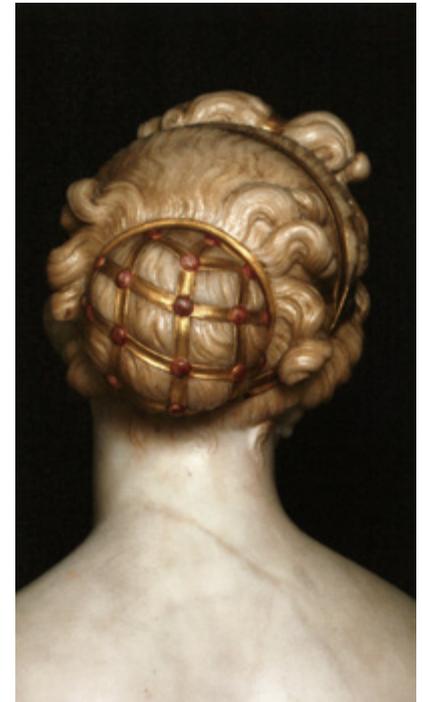






Taf. 21-22: John Gibson: Tinted Venus (1851–1856), Marmor, bemalt, Walker Art Gallery Liverpool. © Walker Art Gallery, Liverpool.

Taf. 23: John Gibson: Tinted Venus (1851–1860), Marmor, bemalt, 175 cm, Resnick Collection, Beverly Hills. © Kat. Ausst. J. Paul Getty Museum 2008, S. 164–165.



Werkliste

Bereits Elizabeth Eastlake (EE) ergänzte ihre Biographie Gibsons durch eine Werkliste, die 138 Werke umfasste. Auch Thomas Matthews (TM) benannte 1911 im Anhang rund 167 Werke aus Gibsons Hand. Rupert Gunnis übernahm in seinem *Dictionary of Sculptors in Britain* (DSB) diese Listen und verkürzte sie jedoch auf rund 60 Werke. Sein Lexikon bildete die Grundlage für das 2009 von Ingrid Roscoe und Emma Hardy publizierte *Biographical Dictionary of Sculptors in Britain* (BDSB), in welchem letztere einen umfangreichen Artikel zu Gibson mit einer ausführlichen Werkliste lieferte. Die aus den historischen und neueren Artikeln zu Gibson erstellte Sammlung von Hardy bildet die Grundlage für die folgende Werkliste.

Dabei konnten die dort genannten Werke durch eine systematische Auswertung der Account Books (AB) um ca. 50 Büsten und eine Statue erweitert werden. Die neu angeführten Werke sind durch (*) kenntlich gemacht. Außerdem wurden die Korrespondenzen in den Royal Academy Archives (RAA), den National Archives of Wales (NAW) – von John Gibson (JG) an Margerete Sandbach (MS) – und in der Walker Art Gallery (WAG) – an Rose (RL) und George Lawrence (GL) – aufgenommen.

Die Autorin hat sich darüber hinaus bemüht, zu jedem Werk möglichst viele Informationen bezüglich Angaben wie Titel, Jahr, Material, Maße, Inventarnummern, Aufenthaltsort, Informationen zur Provenienz und Literaturangaben zu liefern. Sollten bei einzelnen Werken Angaben nicht auftauchen, war es trotz sorgfältiger Recherche nicht möglich, diese zu erlangen. Allgemeine Literatur wird immer am Ende der ersten Version des jeweiligen Werks geliefert. Nur wenn es spezielle Literatur zu einer weiteren Version gibt, wird diese extra unter selbiger aufgeführt. Gleiches gilt für die Nennung von Entwurfsskizzen.

Darüber hinaus wurde vermerkt, ob die Werke bei der Royal Academy Exhibition (RAE) oder der Liverpool Academy Exhibition (LAE) gezeigt wurden. Häufig genannte Sammlungen wurden abgekürzt, um die Liste übersichtlicher zu gestalten, so die Art Gallery of New South Wales (AGNSW), das British Museum (BM), die National Museums of Wales (NMW), die Royal Academy Collections (RAC), die Royal Collections (RC), das Victoria and Albert Museum (V&A), die Walker Art Gallery (WAG) und das Yale Centre for British Art (YCBA). Die bislang Gibson zugeschriebene Gruppe der *Three Graces* in der Walker Art Gallery konnte nach der umfassenden Sichtung der Werke Gibsons abgeschrieben werden. Sie taucht als einziges Werk in keinem einzigen Dokument auf.

Die Abbildungsnummern der Werkliste beziehen sich auf Abbildungen im Anschluss an die Werkliste. Die Tafelangaben auf den TAFELTEIL.

IDEAL- UND PORTRÄTSKULPTUR

A

1. Acrotates and Caledonia (Abb. 1)

auch: *Wounded Warrior*

1860

Marmor

RAC

04/724

Provenienz: Nachlass John Gibson.

Anmerkung: Skizze in RAC (Female figure kneeling).

Quellen und Literatur: WAG/LAW/JG an GL, 12.3.1861, WAG/LAW/JG an Frau von GL, 25.5.1864, TM, S. 228, 243, Read 1982, S. 35, BDSB, Nr. 69.

2. Wounded Amazon (Abb. 2)

vor 1840?

Marmor

170,2 cm

NMW

NMW A 542

£400

Anmerkung: Skizzen RAC.

Provenienz: Earl of Eveagh; gekauft von Philipps and MacConall, London; erworben bei Auction (Philipps and MacConall), 17.5.1928.

2.a *Wounded Amazon*

1840

Marmor

£300

Provenienz: Eaton Hall, Sammlung Westminster.

2.b *Wounded Amazon*

nach 1840

Marmor

Chesterfield House, ehemals Eleanor Preston Liverpool.

Quellen und Literatur: NLW JG an MS, 25.12.1840, AB 2, EE, S. 81, 228, 253, TM, S. 85–87, 242, Graves 1905/06, S. 230, DSB, S. 172, BDSB, Nr. 56.

3. Aurora (Abb. 3)

auch: *Eos*

1848

Marmor

NMW

NMW A 1610

169,4 Crowns

Provenienz: ehemals Hafodunos

Hall, Henry Sandbach; gekauft durch

NMW am 21.7.1993.

Quellen und Literatur: WAG/LAG/JG an RL, 4.11.1848, AB 1.

3.a *Aurora*

1843–1848

Marmor

170,5 cm

Resnick Collection

Provenienz: ehemals Privatsammlung Wales, Dr. Henry; Heim Gallery London, 1987.

Quellen und Literatur: Jazzar 2010, Kat. Nr. 78.

Quellen und Literatur: AB 4, GM ii 1844, S. 71, Graves 1905/06, S. 230, TM, S. 197–198, 245, DSB, S. 173, Grove 1996, S. 598, Morris/Roberts 1998, S. 254, BDSB, Nr. 62.

B

4. Bacchante (Abb. 4)

1813

Gips

56 cm

NMW

NMW A 546

Provenienz: Vermutlich identisch mit *Ariadne and the panther* (1813), Sutdeley Martin, verkauft bei Branch & Leet, 28.–29.01.1889, Lot. 519. Gekauft von T. Crowther & Son Ltd., 9.3.1989.

Literatur: Morris/Roberts 1998, S. 254, BDSB, Nr. 163.

5. Bacchus (Abb. 5)

auch: *Dionysos*

1856

Marmor, bemalt

RAC

04/725

Provenienz: Nachlass John Gibson.

Quellen und Literatur: WAG/LAW/JG an GL, 12.3.1861, EE, S. 217 ff., TM, S. 214–218, Fletcher 1974, S. 3–5, DSB, S. 171, BDSB, Nr. 67.

6. Catherine Beauchamp (Abb. 6)

1845

Marmor, bemalt

Stanford Hall

£500

Quellen und Literatur: AB 2, GM II, 1844, 71, EE, S. 220 ff., Graves 1905/06, S. 230, TM, S. 197–198, BDSB, Nr. 59.

C

7. Chimaera

1801

Provenienz: Thomas Hope.

Quellen und Literatur: ABs von Flaxman: 1794–1810, S. 74, BDSB, Nr. 157.

8. Cupid blindfolded

1833

Literatur: Carlisle Ac Exhibs 1973, BDSB, Nr. 167.

9. Cupid drawing his bow (Abb. 7)

1826

Marmor

140,5 × 55 cm

£250

Privatsammlung

Provenienz: Watkin William Wynn, 1826 RA Exhibition, ab 1906 Kelvin-grove Art Gallery, 5.12.2007 Verkauf bei Sotheby's, Privatsammlung Tommasa Brothers 2017.

Quellen und Literatur: AB 1, AB 2, EE, S. 56 ff., Graves 1905/06, S. 230, TM, S. 66, 242, DSB, S. 172, Grove 1996, S. 598, BDSB, Nr. 42, Sotheby's London, 5.12.2007, Lot 84.

10. Cupid as Shepherd Boy

ca. 1830
Marmor
£250
Provenienz: ehemals John Johnstone.
Literatur: EE, S. 250.

10.a Cupid as Shepherd Boy (Abb. 8)

ca. 1830
Marmor
131 cm
£250
Yale Centre for British Art
Provenienz: Sammlung Robert Peel.
Quellen und Literatur: AB 2, EE, S. 250, Peel Heirlooms Sale; 1900, Sotheby's London, 9.7.2008, Lot 167, Ferrari 2015, S. 11.

10.b Cupid as Shepherd Boy (Abb. 11)

1836
Marmor
Museum of Fine Arts, Boston
Provenienz: Appleton, seit 1884 im MFA.
Literatur: EE, S. 250.

10.c Cupid as Shepherd Boy (Abb. 9)

1839–1842
Marmor
£300
Ermitage, St. Petersburg
Provenienz: Zar Alexander II. von Russland.
Quellen und Literatur: AB 1, AB 2, EE, S. 250, TM, S. 78, 110, Ferrari 2015, S. 14.

10.d Cupid as Shepherd Boy

1850
Marmor
131,5 × 40,4 × 41 cm
Fogg Art Museum, Cambridge, MA
Provenienz: Henry Farnum; Mrs. Mary Farnum; anonymes Besitzer in Boston; seit 1940 Fogg Art Museum.
Literatur: EE, S. 250, Hunisak 1994, Ferrari 2015, S. 14.

10.e Cupid as Shepherd Boy (Abb. 10)

Marmor

WAG
WAG 4150
Provenienz: Richard Alison.
Literatur: EE, S. 250.

10.f Cupid as Shepherd Boy

Marmor
£250
Provenienz: Mr. Collins Wood.
Literatur: AB 2, EE, S. 250.

10.g Cupid as Shepherd Boy

Marmor
£300
Provenienz: Lord Crewe.
Literatur: AB 2, EE, S. 250.

10.h Cupid as Shepherd Boy

Marmor
Provenienz: Abel Bulkley.
Literatur: EE, S. 75 f., 250, Graves 1905/06, S. 230, TM, S. 75 f., Dukelskaya 1979, S. 329, SC J 1998, S. 155, BDSB, Nr. 45, Kat. Ausst. YCBA, Nr. 52, Ferrari 2015, S. 11–16.

11. Cupid tormenting the Soul

(Abb. 12)
auch: Love cherishing the soul, Cupid and a butterfly
1837
Marmor
136 × 88 cm
Provenienz: Henry John Peachy, 3rd Baron Selsey, Caroline Mary Haratcourt, geb. Peachy; Ulick de Burgh, 1st Marquess of Clanricade; Earls of Harewood.
Literatur: Christie's, 10.7.2014, Lot 36.

11.a Cupid tormenting the Soul

(Abb. 13)
1840er
Marmor
129,5 cm
WAG
WAG 4106
£300

Provenienz: Richard Yates?
Quellen und Literatur: AB 2.

11.b Cupid tormenting the Soul

vor 1862
Marmor, bemalt
Cheltenham Art Gallery
Provenienz: R. S. Holford, Dorchester House.

11.c Cupid tormenting the Soul

(Abb. 14)
Marmor
RAC
04/728
Provenienz: Nachlass John Gibson.
Literatur: Graves 1905/06, S. 230, EE, S. 76 ff., 236, TM, S. 106, 230, 342, DSB, S. 172, BDSB, Nr. 55.

F**12. Kirkman Finlay** (Abb. 15)

1842–1844
Marmor
1200£
Glasgow, Merchants House
Quellen und Literatur: AB 1, TM, S. 109, 245, McKenzie 2002, S. 415 f., BDSB, Nr. 58.

13. Flora (Abb. 16)

1830
Gips, bemalt
RAC
280 Crowns
Quellen und Literatur: AB 1.

13.a Flora (Abb. 17)

1830
Marmor
WAG
WAG 4104
Kommentar: Hierbei handelt es sich um eine der Versionen 13.b, 13.c oder 13.d.

13.b Flora

£300
Provenienz: ehemals Lord Durham.
Literatur: EE, S. 250.

13.c Flora

1843

Marmor

Provenienz: ehemals Richard Alison.
Quellen und Literatur: NLW, JG an MS, 24.10.1843, RAA, GI/1/4.

13.d Flora

Marmor

Provenienz: Williams Esq.
Quellen und Literatur: AB 1, AB 2, EE, S. 250, TM, S. 75, 242, Gunnis 1968, S. 172, RG/JP, 4, S. 593, BDSB, Nr. 46.

H

14. Hebe

Marmor

Kommentar: Gibson fertigte laut Eastlake die *Hebe* für Howard Galton und zwei Repliken an. Davon war eine für Goldsmid (1864) bestimmt und eine weitere schon damals in der Royal Academy befindlich. Es ist unklar, welche der beiden Versionen 14. und 14.a für welchen Auftraggeber entstand. Die Version, die schon 1870 in der Royal Academy war, ist möglicherweise die *Hebe*, welche Gibson 1865 für Clarke aus Liverpool anfertigte.

14.a Hebe

Marmor

Astley Cheetham Art Gallery Stalybridge

14.b Hebe (Abb. 18)

ca. 1860

Marmor, ehemals bemalt

163,9 × 53,3 × 54 cm

RAC

04/727

Provenienz: Nachlass John Gibson.
Quellen und Literatur: WAG/LAW/JG an Frau von GL, 6.12.1862. WAG/LAW/JG an Frau von GL, 25.5.1864, WAG/LAW/JG an Frau von GL, 20.6.1865, EE, S. 250, TM, S. 242, Radcliffe 1969, S. 48 f., BDSB, Nr. 68.

15. Hercules mad

1814

Anmerkung: LA Exhibition 1814.
Literatur: Morris/Roberts 1998, S. 254, BDSB, Nr. 165.

16. Holy family

1811

Material unbekannt

Anmerkung: LA Exhibition 1811.
Literatur: Morris/Roberts 1998, BDSB, Nr. 159.

17. Greek Hunter (Abb. 19)

auch: *Hunter and Dog, Meleager, Meleagro*

1839–1841

Gips, bemalt

153 × 61 × 107 cm

RAC

03/1727

Provenienz: Nachlass John Gibson.

17.a Greek Hunter

ab 1839–1843

Marmor

Provenienz: Hafodunos Hall, Sammlung Henry Sandbach.

Quellen und Literatur: NLW, JG an MS, 21.11.1839, 25.12.1840, 18.2.1841, 11.5.1841, 1.10.1842, 3.11.18142, 9.5.1843, 4.7.1843 JG an HS, 20.1.1842.

17.b Greek Hunter

1860er

Marmor

Norwich Castle Museum

Provenienz: J. L. Clare, Liverpool.

17.c Greek Hunter (Abb. 20)

1851?

Marmor

147,5 × 58,5 × 99,1 cm

UAG

LCNUG: 1927/139

Provenienz: 2nd Earl of Yarborough.

17.d Greek Hunter (Abb. 21)

1850er

Marmor

NGNSW

Provenienz: Joshua Fry Josephson.
Literatur: Manchester Art Treasures 1847, S. 133, EE, S. 79 ff., 248, TM, S. 96 f., DSB, S. 173, Grove 1996, S. 598, BDSB, Nr. 57.

18. William Huskisson

1831–1833

Marmor

£1200

NMG Merseyside, Conservation Center

Provenienz: ehemals Huskisson Memorial, St. James's Cemetery Liverpool.

Quellen und Literatur: AB 2, RAA, GI 1/64, 1/24, 1/139, 1/196–197, RAA/GI/1/249, Le Grice 1841, EE, S. 113 f., TM, S. 70 f., 245, Cavanagh 1997, S. 151, BDSB, Nr. 14.

19. William Huskisson (Abb. 22)

1836

Marmor

Pimlico Gardens London

Provenienz: Royal Exchange London.
Literatur: EE, S. 252, Graves 1905/06, S. 230, TM, S. 106, 230, 242, Cavanagh 1997, S. 151, BDSB, Nr. 54.

20. William Huskisson (Abb. 23)

1847

Bronze

St. James's Mount Garden, Liverpool

Provenienz: Canning Place, Liverpool.

Literatur: EE, S. 114 ff., Cavanagh 1997, S. 150 ff., BDSB, Nr. 61.

21. Hylas surprised by Naiades

vor 1826

Gips, bemalt

160 × 119,4 × 71,8 cm?

21.a Hylas surprised by Naiades

(Abb. 23)

1826–1837

Marmor

160 × 119,4 × 71,8 cm

Tate Britain, London

No1746
Provenienz: Vernon Collection,
Schenkung an die National Gallery
1847.
Quellen und Literatur: RAA/
GI/1/356 1/85, 1/159, 1/356, NLW,
4914D, JG an JC, 18.9.1832, EE,
S. 59, 248, TM, S. 66. 242, Wilton
1987, BDSB, Nr. 42. Kat. Ausst.
YCBA, Nr. 53.

M

22. Mars and Cupid (Abb. 24)

1818–1824
Marmor
Chatsworth House
Quellen und Literatur: AB 1, NLW,
JG an JC, 27.8.1822, WAG/LAW,
27.9.1821. RAA: GI/1/215, GI/1/265,
GI/2/1, EE, S. 54 ff., S. 248, TM,
S. 52 ff., 241, Waagen 1854, 3, S. 367,
JKB 1972, S. 325, 327, BDSB, Nr. 41.

N

23. Narcissus (Abb. 25)

nach 1838
Marmor
108 × 71 × 48 cm
RAC
03/1918
160 sc

23.a Narcissus

c1848
Marmor
RC
Provenienz: ehemals Osborne House.
RAA, GI/1/20.

23.b Narcissus (Abb. 26)

1856
Marmor
68 × 36 × 60 cm
AGNSW
Provenienz: Joshua Fry Josephson.

23.c Narcissus

Marmor
108 × 71 × 48 cm

RAC
04/730

23.d Narcissus

1830
Marmor
£300
Provenienz: William Keppel Bar-
rington.
Quellen und Literatur AB 1, AB 2.

23.e Narcissus

1833–1839
Marmor
Provenienz: Richard Fort aus Man-
chester.
Quellen und Literatur: AB 1.

23.f Narcissus

1842
Marmor
Provenienz: Mr. Errington.
Literatur: EE, S. 250.
Quellen und Literatur: AB 2, EE,
S. 103 ff., 250, TM, S. 83 f., 242, Gra-
ves 1905/06, S. 230, Holland Park
1957, BDSB, Graves 1970, Fletcher
1977, S. 60 ff.

24. Dancing Nymph (Abb. 27)

Gips, bemalt
RAC
05/885
Provenienz: Nachlass John Gibson.

24.a Dancing Nymph

Marmor
Wolverhampton AG

24.b Dancing Nymph

Marmor
Provenienz: Stirling Glasgow.
Literatur: EE, S. 251, TM, S. 243,
BDSB, Nr. 72.

25. Nymph kissing Cupid (Abb. 28)

auch: Venus kissing Cupid
1859
Gips, bemalt
RAC
04/739

Anmerkung: Skizzen in RAC, Vor-
zeichnung im BM.

Provenienz: Nachlass John Gibson.

25.a Nymph kissing Cupid

1859?
Marmor
152 cm
Provenienz: John Malcolm of Polt-
alloch.
Literatur: Sotheby's, 9.12.1993, Lot
101.

25.b Nymph kissing Cupid (Abb. 29)

1861
Marmor
152,2 cm
NMW
NMW A 5979
Provenienz: William Robertson
Sandbach, Hafodunos House; ver-
erbt an Mrs. G. L. Mackeson-Sand-
bach; Hafodunos Settles estate;
Dauerleihgabe an NMW im Jahre
1933; am 14.8.1997 über Christie's
erworben.

25.c Nymph kissing Cupid

Marmor, bemalt
Provenienz: ehemals RC, Marlbo-
rough House.
Quellen und Literatur: NLW JG
an HS 4.6.1859, 7.7.1861, 6.7.1864,
RAA, GI/1/44/, 1/331–332, EE,
S. 248, TM, S. 242, BDSB, Nr. 52.

26. Nymph reposing

1824
Marmor
£250
Provenienz: Graf Franz Erwein von
Schönborn.
Quellen und Literatur: AB 1, AB
2, NLW 27b. RAA, GI/3/75, 4/4,
4/47, 4/49, WAG/LAW/JG an RL,
27.9.1821, EE, S. 250, TM, S. 242,
Bott 1993, S. 157, 164, 168 ff., 176,
198, 225, BDSB, Nr. 38.

27. Nymph untying her sandal

(Abb. 30)

1831

Gips, bemalt

124,5 × 53,5 × 61 cm

RAC

03/1923

Provenienz: Nachlass John Gibson.

27.a Nymph untying her sandal

(Abb. 31)

1831

Marmor

123,5 × 58 × 65 cm

UAG

LCNUG: 1947/142

£250

Provenienz: Yarborough Collection.

Quellen und Literatur: RAA/GI/1/366, EE, S. 74, AJ 1862, S. 208, TM, S. 73 ff., 242, Graves 1970, S. 230, BDSB, Nr. 48.

P**28. Pandora** (Abb. 32)

1856

Marmor

173 cm

V&A

A. 3-1922

£700

Provenienz: Mrs. Penn; Mrs. Ellen Penn, Farebrothers, Ellis & Co, 29 Fleet Street London, Lot 634 unverkauft; Constance Penn ans V&A 1922.

28.a Pandora (Abb. 33)

1856

Marmor, bemalt

LLAG, Liverpool

LL 718

Provenienz: Mariane Margaret Egerton Viscountess Alford.

28.b Pandora

1861

Marmor

£600

Provenienz: George Lawrence, Sotheby Belgravia, 13.11.1974, Lot 23.
Quellen und Literatur: WAG/LAW/JG an GL, 12.3.1861, WAG/LAW/JG an GL, 13.5.1861, WAG/LAW/JG an GL, 9.8.1861, WAG/LAW/JG an Frau von GL, 25.5.186, Gunnis 1968, S. 173, Fletcher 1974, S. 2 ff., Lady Lever 1999, S. 35 ff., Bilbey 2002, S. 273 f., BDSB, Nr. 64.

29. Paris

1819-1824

Marmor

£400

Provenienz: ehemals Sammlung Watson Taylor, Erlestoke Park, Erlestoke Sale, 25.7.1832, Lot 166.

Quellen und Literatur: WAG/LAW/JG an RL/27.9.1821, AB 1, AB 2, EE, S. 58f., 250, Graves 1905/06, S. 230, TM, S. 55, 63 ff., Turpin 1982 (irrtümlich als Pan bezeichnet), BDSB, Nr. 39.

30. Sir Robert Peel (Abb. 34)

1852

Marmor

Westminster Abbey, North Transept
£5250

Quellen und Literatur: WAG/LAW/JG an RL, 15.8.1850, WAG/LAW/JG an RL, 16.2.1851, WAG/LAW/JG an RL, 16.2.1851, WAG/LAW/JG an RL, 20.3.1851, AB 2, Pevsner 1973, S. 449, Read 1982, S. 166, BDSB, Nr. 27.

31. Augusta Pierrepont

1823

Marmor

Straffield Saye

Quellen und Literatur: DSB, S. 172,
BDSB, Nr. 37.

32. Proserpine (Abb. 35)

1831

Gips, bemalt

RAC

04/733

Provenienz: Nachlass John Gibson.
Anmerkung: Skizze RAC.

32.a Proserpine (Abb. 36)

1828/34

Marmor

85,1 × 34,3 × 47 cm

Detroit Art Institute

£250

Provenienz: Joseph Ablett of Llandbedr Hall, Detroit Art Institute.

Quellen und Literatur: AB 1, AB 2, RAA/GI/1/151.

32.b Proserpine

1841

Marmor, bemalt

£300

Provenienz: Dwarkanath Tagore.

Quellen und Literatur: AB 2.

32.c Proserpine

1841

Marmor?

verkleinerter Maßstab

£100

Provenienz: Mrs. Smith, Liverpool.
Quellen und Literatur: AB 2, EE, S. 76 f., 251, TM, S. 106 f., 242, BDSB, Nr. 51.

33. Psyche holding a Butterfly

1810

Anmerkung: LA Exhibition.

Quellen und Literatur: EE, S. 35, TM, S. 21, Morris/Roberts 1998, S. 254, BDSB, Nr. 158.

34. Psyche giving a cake to Cerberus (Abb. 37)

1863

Gips, bemalt

157 cm

RAC

04/732

Provenienz: Nachlass John Gibson.
Quellen und Literatur: WAG/LAW/JG an Frau von GL, 25.5.1864, RAC/GI/3/2, RAC/GI/1/220, EE, S. 251, TM, S. 234, 243.

35. Psyche and the Zephyrs

1821–1827

Marmor

Provenienz: ehemals Sir George Beaumont.

35.a *Psyche and the Zephyrs*

(Abb. 38)

1840

Marmor, bemalt

Galleria Corsini, Rom

Provenienz: ehemals Palazzo Torlonia.

35.b *Psyche and the Zephyrs*

1842

Marmor

Eremitage, St. Petersburg

Provenienz: ehemals Sammlung Zar Alexander II.

Quellen und Literatur: NLW 17. 7. 1849, 30b, 1822. 32.b, EE, S. 56 ff., 249, Graves 1905/06, S. 230, TM, S. 54 f., 67 f., Dukelskaya 1979, S. 328 f., BDSB, Nr. 44.

36. Pugilist

1817

Terracotta

Quellen und Literatur: EE, S. 48, TM, S. 45.

Q

37. Queen Victoria (Abb. 39)

1844–1846

Marmor, bemalt

RC, Buckingham Palace

RCIN 2071

£1500

Anmerkung: Skizze RAC.

Quellen und Literatur: AB 2, WAG/LAW/JG an RL, 1.3.1844?, WAG/LAW/JG an RL, 21.7.1845.

37.a *Queen Victoria* (Abb. 40)

1849

Marmor, bemalt

RC, ehemals Osborne House.

Literatur: Illustrated London News 1848, AJ 1849, EE, S. 124 ff., 252,

TM, S. 137, S. 245, Harris de Bellagigue, Millar 1968, S. 187, Fletcher 1974, S. 2, Darby 1981, S. 37 ff., Read 1982, S. 131 ff., BDSB Nr. 60.

38. Queen Victoria with Justice and Clemency (Abb. 41)

1850–1856

Marmor

Palace of Westminster

£4000

Quellen und Literatur: AB 2, WAG/LAW/JG an RL, 4.6.1850, WAG/LAW/JG an RL, 15.8.1850, WAG/LAW/JG an RLs Sohn, 27.4.1857, EE, S. 205 ff., 248, TM, S. 175 ff., 242, Walker 1961, S. 74, Darby 1981, S. 42 ff., Read 1982, S. 120 f., Read 2000, S. 260 ff., BDSB, Nr. 65.

S

39. Sappho (Abb. 42)

1831

Gips, bemalt

149,8 × 50,8 × 59,7 cm

RAC

03/1920

Provenienz: Nachlass John Gibson.

39.a *Sappho*

1831

Marmor

£250

Provenienz: Pattison Ellames.

Quellen und Literatur: AB 1, AB 2, NLW, Dr. V an JG, 31.3.1832, RAA/1/11, AJ 1857, S. 275, AJ 1866, S. 115, EE, S. 250, TM, S. 80 f., 242, BDSB, Nr. 49.

40. Sleeping Shepherd Boy

(Abb. 43)

1818

Gips, bemalt

110,5 × 47 × 94 cm

RAC

03/1919

Provenienz: Nachlass John Gibson.

Quellen und Literatur: NLW 32b, RAA: GI1/61.

40.a *Sleeping Shepherd Boy*

1820–1824

Marmor

Privatsammlung?

Provenienz: Burlington Collection.

Kommentar: Am 9.12.1993 wurde bei Sotheby's London eine Skulptur als erste Version des *Sleeping Shepherd Boys* (Lot 88) angeboten (Abb. 45). Allerdings ist es aufgrund der starken Abweichungen der Ausführung unwahrscheinlich, dass es sich dabei tatsächlich um diese handelte. Hierfür spricht auch, dass die Skulptur, im Gegensatz zu allen bekannten Werken, nicht signiert ist.

40.b *Sleeping Shepherd Boy* (Abb. 44)

1831

Marmor

112 × 104 cm

WAG

WAG 10772

Provenienz: Northumberland Collection, Alnwick Castle, Verkauf Sotheby's, 29.12.1988, Lot 307; seit 1988 WAG.

40.c *Sleeping Shepherd Boy*

1851

Marmor

Privatsammlung

£300

Provenienz: Lennox Collection, New York Public Library, Verkauf Sotheby's.

Quellen und Literatur: AB 2.

Literatur: EE, S. 59 ff., 250, TM, S. 49 ff., 62, 243, DSB, BDSB, Graves 1905/06, S. 230, Stevens 1989, S. 57 ff., Grove 1996, S. 597 f.

41. George Stephenson (Abb. 46)

1851–1854

Marmor

St. George's Hall, Liverpool

£1800

Quellen und Literatur: AB 2, WAG/LAW/JG an RL, 10.10.?, WAG/LAW/JG an RL, 3.9.1844. WAG/LAW/JG an RL, 30.9.1844, WAG/LAW/JG

and RL, 21.7.1844, WAG/LAW/JG an RL, 4.11.1848, WAG/LAW/JG an RL, 9.11.1849, WAG/LAW/JG an RL, 4.6.1850, Graves 1905/06, S. 290, Cavanagh 1997, S. 269 f., BDSB, Nr. 63

T

42. Theseus and Kentaur

vor 1817

Provenienz: Nollekens Werkstatt.

Literatur: Nollekens Sale (2) Lot 53, BDSB, Nr. 166.

43. Theseus and the Robber

1865

Gips, bemalt

zerstört

Provenienz: Nachlass John Gibson RAC, 1970 zerstört.

43.a *Theseus and the Robber*

1865

Gips

Provenienz: Harriet Hosmer, dann Hafodunos Hall.

Quellen und Literatur: RAA/GI/3/5, RAA/GI/4/2, 27, 57, *The Illustrated London News*, 17.2.1866, S. 161, TM, S. 238, 243, Read 1982, S. 34, BDSB, Nr. 71.

V

44. Venus kissing Cupid (Abb. 47)

1832

Gips, bemalt

RAC

04/745

Provenienz: Nachlass John Gibson.

44.a *Venus kissing Cupid* (Abb. 48)

1832

Marmor

121 × 98 × 61 cm

UAG

1927/88

£250/500

Provenienz: Nachlass des Earl of Yarborough.

Quellen und Literatur: AB 1, AB 2, NLW, Dr. V an JG, 31.3.1832, JG an JC, 18.9.1832, 34b, GI/1/265, 1/368, Graves 1905/06, S. 230, TM, S. 78, 242, BDSB, Nr. 50.

45. Tinted Venus (Abb. 49,

Taf. 21–22)

1851–1856

Marmor, bemalt

175 × 52,5 cm

WAG

WAG 7808

Provenienz: Robert und Eleanor Preston.

Quellen und Literatur: NLW,

1.4.1854, 11.2.1858, 4.6.1859,

22.1.1862, RAA/GI/1/286, 288–289,

29, WAG/LAW/JG an GL, 13.5.1861.

45.a *Tinted Venus* (Abb. 50)

1856

Marmor

74 cm

AGNSW, Sydney

1214

Provenienz: Joshua Frey Josephson.

45.b *Tinted Venus* (Abb. 51, Taf. 23)

ca. 1860

Marmor, bemalt

£700

Resnick Collection

Provenienz: Marquis of Sligo.

Quellen und Literatur: RAA/GI/1/309–311, 314, AB 2, Hatt 2014, S. 185.

45.c *Tinted Venus*

Marmor

RAC

03/6185

Provenienz: Nachlass John Gibson?

45.d *Tinted Venus*

1833

Gips, bemalt

172,7 × 50,8 × 46,0 cm

RAC

03/1922

Provenienz: Nachlass John Gibson.

45.e *Tinted Venus* (Abb. 52)

Marmor

verkleinerter Maßstab

RC

Quellen und Literatur: NLW;

6.12.1862.

45.f *Tinted Venus*

Marmor, bemalt

M. Uzzielli

Literatur: EE, S. 251, TM, S. 179 ff., 243, Darby 1981, Read 1982, S. 25 f., Blühm 1996, S. 122 f. BDSB, Nr. 66.

Kat. Ausst. YCBA, Nr. 54.

46. Venus Verticordia (Abb. 53)

1833

Marmor

246,5 Scudi/£300

Provenienz: Joseph Neeld of Grittleton, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Quellen und Literatur: AB 1, AB 2, 1839, EE, S. 208ff., Graves 1905/06, S. 230, TM, S. 179 ff., 242, BDSB, Nr. 53.

RELIEFS UND GRABMÄLER

A

47. Alexander the Great ordering the works of Homer to be placed in the sarcophagus of Achilles

(Abb. 54)

1810

Marmor

Hornby Library, Liverpool

Literatur: Cavanagh 1997, S. 251–252, Morris/Roberts 1998, S. 254.

48. Amalthea nursing the infant Iupiter (Abb. 55)

1840

Gips, bemalt

114 × 85 × 8 cm

RAC

03/1970

Provenienz: Nachlass John Gibson.

48.a *Amalthea nursing the infant*

Iupiter

1840

Marmor

£130

Provenienz: ehemals Castle Howard.

Quellen und Literatur: AB 2, EE,

S. 253, TM, S. 243, Gunnis 1968,

S. 173, BDSB, Nr. 139.

49. Amazon falling (Abb. 56)

Gips, bemalt

52,4 × 72,7 cm

RAC

04/742

49.a. *Amazon Falling*

Marmor

£300

Provenienz: ehemals Mr. Galton.

Quellen und Literatur: AB 2.

50. Wounded Amazon and Horse

(Abb. 57)

Gips, bemalt

108 × 123 × 9 cm

RAC

03/2030

Provenienz: Nachlass John Gibson.

50.a *Wounded Amazon and Horse*

Marmor

Provenienz: Sammlung von Eliza

Emily Huskisson.

50.b *Wounded Amazon and Horse*

Marmor

Provenienz: Henry Sandbach, Hafo-
dunos Hall.

Literatur: EE, S. 253, TM, S. 243,

Pevsner 1986, S. 218, BDSB, Nr. 155.

**51. Angel plucking flowers for the
Bonomi children**

nach 1852

Literatur: BDSB, Nr. 23.

52. Anna Maria Allot

nach 1823

Provenienz: Cemetière du Calvaire,

Lausanne, Frankreich.

Literatur: BDSB, Nr. 5.

B

53. Henry Blundell

1813

Marmor

St. Helen Sefton

Literatur: Penny 1977, S. 163, Grove

1996, S. 597, Morris/Roberts 1998,

S. 254, BDSB, Nr. 1.

54. Frances Bovell

1823

Barbados Cathedral, Bridgetown

Literatur: Perowne 1951, S. 1942,

Gunnis 1968, S. 173, BDSB, Nr. 6.

55. Sarah Braye

Modell John Gibson, Ausführung

Mary Thornycroft

1865

Marmor

Stanford, Northants

Literatur: BDSB, Nr. 32.

56. Sarah Byrom (Abb. 58)

1833

Gips, bemalt

RAC

30/2039

Provenienz: Nachlass John Gibson.

56.a *Sarah Byrom*

1833

Marmor

Darnesbury Warrington, Cheshire

£300

Quellen und Quellen und Litera-
tur: AB 1, AB 2, Holland Park 1957,

Pevsner 1971, S. 195, Penny 1977,

S. 80 f., BDSB, Nr. 13.

C

57. Harriet Cheney (Abb. 59)

1848

Gips, bemalt

137 × 112 × 12 cm

RAC

03/2040

Provenienz: Nachlass John Gibson.

57.a *Harriet Cheney*

1848

Badger Salop

Quellen und Literatur: AB 2, Pevsner

1958, S. 76, BDSB, Nr. 21.

58. Christ blessing children

(Abb. 60)

1862–1864

Gips, bemalt

107 × 228 × 15 cm

RAC

03/1930

Provenienz: Nachlass John Gibson.

Anmerkung: Zeichnung im BM.

Quellen und Literatur: WAG/LAW/

JG an Frau von GL, 20.6.1865.

58.a *Christ blessing children*

(Abb. 61)

1862–1864

Marmor

94,5 × 215 cm

WAG

WAG 7273

Provenienz: Henry Sandbach, Hafo-
dunos Hall.

Literatur: EE, S. 238 f., 253, TM,

S. 228 f., 244, Gunnis 1968, S. 173,

Walker Annual Report 1970, Vol. I.,

1970/01, S. 16, BDSB, Nr. 146.

59. Eyre Coote (Abb. 62)

1834

Gips, bemalt

125 × 104 × 8 cm

RAC

03/1977

Provenienz: Nachlass John Gibson.

59.a *Eyre Coote*

1834

Marmor

177,5 Scudi

£300

Rockbourne, Hants

Quellen und Literatur: AB 1, AB 2,

Pevsner 1967, S. 476, BDSB, Nr. 15.

60. Cupid and Psyche (Abb. 63)*auch: Cupid kissing Psyche*

1859?

Marmor

63,2 × 65,7 × 5 cm

RAC

04/741

Provenienz: Nachlass John Gibson.

Literatur: EE, S. 253, TM, S. 48, 243.

61. Marriage of Cupid and Psyche

(Abb. 64)

auch: Cupid and Psyche seated on a Couch

ca. 1844

Gips, bemalt

103 × 142 × 15 cm

RAC

Provenienz: Nachlass John Gibson.

Quellen und Literatur: WAG/LAW/JG an RL, 23.6.1846, WAG/LAW/JG an RL, 15.8.1850?, BDSB, Nr. 149.

61.a Marriage of Cupid and Psyche

(Abb. 65)

Marmor

Windsor Castle, RC

RCIN 41062

Literatur: EE, S. 253, TM, S. 243,

BDSB, Nr. 149, 151.

61.b Marriage of Cupid and Psyche

Marmor

67 × 93 cm

Privatsammlung

Provenienz: Duke of Northumberland.

Quellen und Literatur: AB 2, Sotheby's, 10.7.2014, Lot 13.

62. Cupid pursuing Psyche

(Abb. 66)

ca. 1854

Marmor

73 × 104 × 11 cm

RAC

04/740

Provenienz: Nachlass John Gibson.

62.a Cupid pursuing Psyche (Abb. 67)

ca. 1854

Marmor

46,2 × 71,6 cm

WAG

WAG 7272

Provenienz: Henry Sandbach, Hafo-dunos Hall.

62.b Cupid pursuing Psyche

ca. 1854

Marmor

Provenienz: Miss Webb.

62.c Cupid pursuing Psyche

ca. 1854

Marmor

62,5 × 93 cm

Privatsammlung

Provenienz: Duke of Northumberland.

Quellen und Literatur: AB 2, EE, S. 253, TM, S. 243, Friedmann 1993, S. 13, 91, Taylor 1999, S. 22, Walker Annual Report 1970, Vol. I, 15 f., BDSB, Nr. 144, Sotheby's, 10.7.2014, Lot 14.

D**63. Dr. Dixon**

1825

zerstört

Provenienz: ehemals St. Nicholas, Whitehaven, Cumberland.

Literatur: CP 4.10.1825, BDSB, Nr. 7.

E**64. Ann Earle**

1819

Marmor?

Provenienz: ehemals St. James the Less, Liverpool.

Quellen und Literatur: WAG/LAW/JG an RL, 27.9.1821, BDSB, Nr. 2.

65. Thomas Earle

1822

Marmor

£400

Provenienz: ehemals Our Lady and St. Nicolas, Liverpool.

Quellen und Literatur: AB 1, AB 2, BDSB, Nr. 4.

66. William Earle (Abb. 68)

1839

Gips, bemalt

162 × 134 × 10 cm

RAC

03/2017

Provenienz: Nachlass John Gibson.

66.a William Earle (Abb. 69)

1839

Marmor

£100

St. James's Cemetery, Liverpool

Quellen und Literatur: AB 1, AB 2, Curtis 1989, S. 48 f., Sharples 1991, S. 6 f., BDSB, Nr. 17.

67. Eros and Anteros (Abb. 70)

1841

Gips, bemalt

139 × 98 × 8 cm

RAC

03/1979

Anmerkung: Ein weiterer Gipsabguss befand sich im Besitz von Margaret Sandbach.

Provenienz: Nachlass John Gibson.

67.a Eros and Anteros

1841

Marmor

£150

Provenienz: Jane Davy.

Quellen und Literatur: NLW 16, EE, S. 101 ff., 253, TM, S. 244, BDSB, Nr. 141.

G**68. Benjamin Gibson**

1852

Marmor

Anglican Cemetery, Bagni di Lucca

Literatur: BDSB, Nr. 24.

H**69. William Hammerton** (Abb. 71)

1832
Gips, bemalt
150 × 168 × 10 cm
RAC
03/2025
Provenienz: Nachlass John Gibson.

69.a William Hamerton (Abb. 72)

1832
Marmor
St. James the Less, Liverpool
£500 (Kosten £125, Gewinn £375)
Quellen und Literatur: AB 1, AB 2,
Penny 1977, S. 162 ff., Curtis 1989,
S. 48 f., Sharples 1992, S. 10 f., BDSB,
Nr. 10.

70. William Hammond (Abb. 73)

Marmor
Pulborough Sussex
Literatur: Gunnis 1968, S. 173,
BDSB, Nr. 36.

71. Hero and Leander (Abb. 74)

ca. 1840
Gips, bemalt
115 × 109 × 9 cm
RAC
03/1975
Anmerkung: mehrere Skizzen in
RAC.
Provenienz: Nachlass John Gibson.

71.a Hero and Leander (Abb. 75)

1842
Marmor
Chatsworth House
Anmerkung: RA Exhibition 1842.
Quellen und Literatur: NLW MSS
20556-7,6, EE, S. 57 ff., 253, Graves
1905/06, S. 230, TM, S. 33 ff., 243,
BDSB, Nr. 134.

72. Blundell Holinshead

Gips, bemalt
130 × 100 × 8 cm
RAC
03/1976

Provenienz: Nachlass John Gibson.

72.a Blundell Holinshead

Marmor
£225
Provenienz: ehemals Liverpool Cem.
Chapel.
Quellen und Literatur: AB 1, AB 2,
BDSB, Nr. 34.

73. Henry Holinshead

1832
Marmor
Literatur: BDSB, Nr. 9.

74. The Hours and the Horses

(Abb. 76)
1846
Gips, bemalt
113 × 226 × 12 cm
RAC
03/2044
Anmerkung: Skizzenmaterial in
RAC.
Provenienz: Nachlass John Gibson.

74.a The Hours and the Horses

1848
Marmor
Wentworth Woodhouse
£700
Quellen und Literatur: AB 2, EE,
S. 148, 253, TM, S. 140 f., 243, Gun-
nis 1968, S. 173, BDSB, Nr. 135, Kat.
Ausst. YCBA, Nr. 56.

75. Eliza Emily Huskisson (Abb. 77)

Gips, bemalt
112 × 1 × 104,1 cm
RAC
03/2023

75.a Eliza Emily Huskisson (Abb. 78)

1856
Marmor
Chichester Cathedral, Sussex
Literatur: EE, S. 254, TM, S. 223 f.,
Pevsner 1965, S. 214, BDSB, Nr. 28.

J**76. Jocasta intervening Eteokles and Polynice** (Abb. 79)

1840
Gips, bemalt
125 × 204 × 10 cm
RAC
03/2043
Anmerkung: RA Exhibition, Skizze
RAC.
Provenienz: Nachlass John Gibson.
Literatur: EE, S. 82 ff., 255, TM,
S. 201 ff., S. 243, Graves 1905/06,
S. 230, Morris/Roberts 1998, S. 254,
BDSB, Nr. 140.

77. Juno conducting Hypnos to Jupiter

Marmor
RC?
Literatur: EE, S. 253, TM, S. 243,
BDSB, Nr. 150.

K**78. Selina Knightley** (Abb. 80)

1856
Gips, bemalt
122 × 98 × 8 cm
RAC
03/1981
78.a Selina Knightley
1856
Marmor
Fawsley, Northants
Literatur: EE, S. 254, Pevsner 1973,
S. 214, BDSB, Nr. 29.

L**79. Countess of Leicester** (Abb. 81)

1844
Gips, bemalt
181 × 126,5 × 18 cm
RAC
03/2021

79.a Countess of Leicester

1844
Marmor

Longford, Derbyshire
£1000
Quellen und Literatur: AB 2, Pevsner 1978, S. 268, BDSB, Nr. 20.

80. Edward Lloyd

1863
Llandbedr Dyffryn, Denbighs
Literatur: Pevsner 1986, S. 188, BDSB, Nr. 30.

81. Love between beauty and fortune (Abb. 82)

Gips, bemalt
109 × 128 × 8 cm
RAC
03/2037
Literatur: EE, S. 255, BDSB, Nr. 147.

82. Emily Lutley

(zusammen mit John Adams Acton)
1865
Marmor
Provenienz: ehemals Brockhampton, Herefs.
Literatur: BDSB, Nr. 31.

M

83. Bishop van Mildert

1841
Marmor
Durham Cathedral
£1000
Quellen und Literatur: AB 1, AB 2, Penny 1977, S. 76, Pevsner 1978, S. 268, BDSB, Nr. 19.

84. Minerva bringing Pegasus to Bellerophon (Abb. 83)

Gips, bemalt
RAC
04/734
Provenienz: Nachlass John Gibson.
Quellen und Literatur: WAG/LAG/JG an RL, 9.11.1849.
84.a Minerva bringing Pegasus to Bellerophon
Marmor
Privatsammlung

Provenienz: C. S. Dickens Esq.
Literatur: EE, S. 253, TM, S. 222, 244, BDSB, Nr. 152.

85. Mother holding a drinking cup

auch: Amalthea nursing the infant Jupiter?, s. Nr. 6.
1840
Anmerkung: RA Exhibition.
Literatur: The Athenaeum 1841, S. 406, Graves 1905/06, S. 230, BDSB, Nr. 143.

N

86. Dudley North

1833
Marmor
Little Glenham, Suffolk
£600
Quellen und Literatur: AB 1, EE, S. 74, 252, TM, S. 74 f., Pevsner Suffolk 1974, S. 336, BDSB, Nr. 11.

O

87. Oenone and Paris

1841
Provenienz: ehemals Wentworth Hall.
Literatur: EE, S. 110 f., 245, TM, S. 244, BDSB, Nr. 142.

88. Overmantle Reliefs

ca. 1821
Wentworth Woodhouse, marble saloon.
Literatur: Pevsner 1967, S. 542, BDSB, Nr. 128.

89. Phaeton driving the Chariot of the Sun (Abb. 84)

auch: The fall of Phaeton
1826
Gips, bemalt
11 × 226 × 12 cm
RAC
03/1931

89.a Phaeton driving the Chariot of the Sun (Abb. 85)

1852?
Marmor
93 × 205,6 cm
NMW
NMW A 398
Provenienz: von John Naylor, Leighton Hall, für £500 bei Gibson erworben; Leighton Hall House sale, 17.–18.3.1931, Lot 430; Harry L Marks, Brandwood End, Brimingham; von diesem am 16.5.1852 ans NMW geschenkt.

89.b Phaeton driving the Chariot of the Sun

1852?
Marmor
Wentworth Woodhouse
Quellen und Literatur: AB 2, EE, S. 86, 253, Graves 1905/06, S. 230, TM, S. 139 ff., 243, DSB, S. 173, BDSB, Nr. 135, Kat Ausst. YCBA, Nr. 56.

90. Harriet Pigott (Abb. 86)

1852
Gips, bemalt
135 × 14 × 10 cm
RAC
03/1932

90.a Harriet Pigott

1852
Marmor
Badger, Salop
£250
Quellen und Literatur: AB 2, Pevsner 1958, S. 68, Penny 1977, S. 215, BDSB, Nr. 25.

91. Robert Preston

£400
Provenienz: ehemals St. Katherine's, Abercrombie Square, Liverpool.
Literatur: AB 5, BDSB, Nr. 35, NLW Foto.

92. Psyche

1810

Anmerkung: LA Exhibition.

Literatur: EE, S. 39, Morris/Roberts 1998, S. 254.

93. Psyche receiving Nectar from Hebe (Abb. 87)

ca. 1857

Gips, bemalt

74 × 102 × 12 cm

RAC

03/1972

Provenienz: Nachlass John Gibson.

93.a Psyche receiving Nectar from Hebe

Marmor

Provenienz: Wentworth Hall?

Literatur: EE, S. 255, TM, S. 244, BDSB, Nr. 153.

94. Psyche and Zephyr

1843

Gips, bemalt

67 × 51,7 cm

RAC

4/743

Literatur: NLW, JG an MS, 23.8.1843, BDSB, Nr. 156.

95. Psyche and the Zephyrs

1816

Anmerkung: RA Exhibition 1816.

Quellen und Literatur: RAA:

GI/1/62, GI/1/129, GI/1/193, EE, S. 39, TM, S. 31, Graves 1905/06, S. 230, JKB 1972, S. 329, 331, BDSB, Nr. 133.

R**96. Emily Robinson** (Abb. 88)

1829

Gips, bemalt

107 × 80 × 7 cm

RAC

03/1873

Provenienz: Nachlass John Gibson.

96.a Emily Robinson (Abb. 89)

1830

Marmor

St. James Mortuary Chapel, Liverpool.

107,4 crowns

Quellen und Literatur: AB 1, EE, S. 254, S. TM, S 72, Curtis 1989, S. 48 f., Shaples 1991, S. 10 f., BDSB, Nr. 8.

97. William Roscoe (Abb. 90)

1813

Marmor

21,5 cm

British Museum, London

G47/dc7

Provenienz: W. L. Rushton, 1900 an das BM verkauft.

Literatur: Dawson 1999, S. 176 ff., Morris/Roberts 1998, S. 254, BDSB, Nr. 132.

98. Edward and Margaret Roscoe (Abb. 91)*auch: Hope*

1840

Gips, bemalt

144,2 × 85,1 cm

RAC

03/2024

Provenienz: Nachlass John Gibson.

98.a Edward and Margaret Roscoe

1840

Marmor

Unitarian Church, Liverpool

Literatur: Gunnis 1968, S. 173, Pevsner 1969, S. 238, BDSB, Nr. 18.

S**99. Margaret Sandbach**

1852

Gips, bemalt

RAC

04/735

99.a Margaret Sandbach (Abb. 92)

1852

Marmor

138,4 × 58,7 cm

WAG

WAG 7505

Provenienz: Henry Sandbach, Hafodunos Hall.

Literatur: EE, S. 254, TM, S. 244, WAG Annual Reports 1971, 2-4, S. 30 f., BDSB, Nr. 26.

100. Mary C. Stanhope

1861

Marmor?

Literatur: TM, S. 228, BDSB, Nr. 145.

T**101. Two female figures relief**

ca. 1816

Fasque House, Kicardine

Literatur: EE, S. 39 f., BDSB, Nr. 127.

V**102. Birth of Venus** (Abb. 93)

vor 1840

Gips, bemalt

59 × 67 × 3 cm

RAC

04/738

Provenienz: Nachlass John Gibson.

Literatur: EE, S. 255, BDSB, Nr. 147.

103. Venus and Cupid (Abb. 94)*auch: Venus kissing Cupid*

1839

Gips, bemalt

79 × 56 × 10 cm

RAC

Anmerkung: 2 Skizzen RAC.

Quellen und Literatur: AB 2.

103.a Venus and Cupid

1839

Marmor

RAC

04/744

Kommentar: Bei 103.b handelt es sich wohl um eine der beiden in AB 2 aufgeführten Versionen 103.d und 103.e. Allerdings sind die Provenienzen nicht nachvollziehbar.

103.b *Venus and Cupid* (Abb. 95)

1839

Marmor

118,7 × 89,5 cm

V&A

A.22-1963

Provenienz: von Leigh Unterhill, London, 1963 für £50 gekauft. Vorherige Provenienz unbekannt.

103.c *Venus and Cupid*

1839

Marmor

Hafodunos Hall

103.d *Venus and Cupid*

Marmor

Provenienz: Abercorn.

Quellen und Literatur: AB 2.

103.e *Venus and Cupid*

Marmor

£300

Provenienz: Howard Galton.

Quellen und Literatur: AB 2.

Literatur: Graves 1905/06, S. 230, Cooper 1971, S. 88, 90, Bilbey 2002, S. 272, BDSB, Nr. 272.

104. *Venus, Cupid and Sappho*

(Abb. 96)

Gips, bemalt

118 × 133 × 9 cm

RAC

03/2041

Provenienz: Nachlass John Gibson.
Literatur: EE, S. 255, BDSB, Nr. 147.

W

105. 1st Duke of Wellington

Modell von Gibson, ausgeführt von Alfred Stevens

Literatur: TM, S. 218 ff., Physick 1970, S. 36, 41, 166 f., BDSB, Nr. 33.

106. John Westcar

1833

Marmor

£500

Quellen und Literatur: AB 1, AB 2, Penny 1977, S. 185 f., Pevsner 1994, S. 748, BDSB, Nr. 12.

107. Richard James Wyatt

1851

Marmor

Cimitero Accattolico

Literatur: TM, S. 136, 245, Gunnis 1968, S. 173, BDSB, Nr. 22.

BÜSTEN

A

108. Joseph Ablett*

Marmor

67 × 36,2 cm

NMW

NMW A 24441

£30

Provenienz: Joseph Ablett, Llanbedr Hall; verkauft von Messrs. Foster, London, 15.5.1889 (wohl Lot 182); Heim Gallery (identifiziert als Viscount Cardwell), gekauft bei Sotheby's, 3.7.2012, Lot 111.

Quellen und Literatur: AB 2, Sotheby's London, 3.7.2012, Lot 111.

109. Lady Albreda*

Marmor

£60

Provenienz: Vernon Smith.

Quellen und Literatur: AB 2.

Kommentar: Entspricht Nr. 132, Courtesy of Fitzwilliam.

110. Alexandra Princess of Wales

(Abb. 97)

1863

Gips, bemalt

RAC

04/729

109.a *Alexandra Princess of Wales*

(Abb. 98)

1863

Marmor

RCIN 2078

RC, Buckingham Palace, London

109.b *Alexandra Princess of Wales*

1863

Marmor

RC

RCIN 2023 s

Quellen und Literatur: WAG/LAW/JG an Frau von GL, 22.8.1863. Graves 1905/06, S. 230, TM, S. 230–232, British Portraits 1956/57, S. 163, BDSB, Nr. 104.

111. The young Augustus

WAG

WAG 4104

£20

Quellen und Literatur: AB 2, TM, S. 246, Gunnis 1968, S. 173, BDSB, Nr. 121.

112. Aurora (Abb. 99)

1843–1845

Marmor

52,1 × 30,5 × 18,1 cm

YCBA

B1978.5

Literatur: BDSB, Nr. 106.

B

113. Bacchus

1805?

Anmerkung: Kopie nach F. A. Legé.

Literatur: EE, S. 27, TM, S. 9, 241, 246, DSB, S. 171, BDSB, Nr. 76.

114. Bacchus*

1855?

Marmor

Provenienz: Mrs. Fitzpatrick.

Quellen und Literatur: AB 2.

18.a *Bacchus**

1855?

Marmor

Provenienz: Richard Yates.

Quellen und Literatur: AB 2.

115. Catherine Beauchamp

Marmor
Stanford Hall, Northants
Literatur: BDSB, Nr. 107.

116. William Bewick (Abb. 100)

Marmor
57 × 30 × 23 cm
Tate Britain
TO 6866
Provenienz: 1994 aus der National Gallery an die Tate verkauft.
Literatur: BDSB, Nr. 126.

117. Mrs. Bretherton*

£50
Provenienz: Mrs. Bretherton.
Quellen und Literatur: AB 1.

118. Mr. Bunbry*

£45
Provenienz: Mr. Bunbry.
Quellen und Literatur: AB 1.

119. General Burnaby

Marmor
Leicester Museum
£50
Quellen und Literatur: AB 2, AB 4, RG/JP, 4, S. 597, BDSB, Nr. 110.

C**120. Edward Cardwell**

ca. 1850
Marmor
69 cm
Quellen und Literatur: AB 2, EE, S. 252, TM, S. 246, The British Face 1986, S. 138 f., BDSB, Nr. 108.

121. Harriett (?) Cheney*

Marmor
£50
Provenienz: Mr. Cheney.
Quellen und Literatur: AB 2.

122. Lilah Clifden (Abb. 101)

Gips, bemalt
61 × 35 × 23 cm
RAC

03/2414

Provenienz: Nachlass John Gibson.

122.a Lilah Clifden

Marmor
Literatur: EE, S. 252, TM, S. 229, 246, BDSB, Nr. 116, 125.

123. Charles Abbot, Baron Colchester

1822
Marmor
Westminster School, London
£50
Quellen und Literatur: WAG/LAW/JG an RL, 27.9.1821, AB 1, RG/JP, 4, S. 596, DSB, S. 230, BDSB, Nr. 85.

124. Cupid* (Abb. 102)

Eine Version befindet sich in der Galerie von Francesca Antonacci in Rom.
Marmor
£25
Provenienz: Lord Garlis.
Quellen und Literatur: AB 2.

*124.a Cupid**

Marmor
£25
Provenienz: Mr. Morrison.
Quellen und Literatur: AB 2.

D**125. Mr. Davy***

um 1821
Marmor
£50
Provenienz: Sir Davy.
Quellen und Literatur: AB 2, WAG/LAW/JG an RL, 27.9.1821.

126. Mr. Dolton*

Gips
£10
Provenienz: Mr. Dolton.
Quellen und Literatur: AB 2.

127. Vitali Dudu*

Marmor
£30
Provenienz: Sig. Dudu.
Quellen und Literatur: AB 2.

128. James Dundas of Ochertyre

Marmor
Signet Library, Edinburgh
Quellen und Literatur: RG/JP, 4, S. 597, BDSB, Nr. 112.

E**129. Mr. Earle***

Marmor
Quellen und Literatur: AB 2.

130. Charles Eastlake (Abb. 103)

1840
Marmor
58,4 cm
NPG, Bodelwyddan Castle
NPG 953
Literatur: Ormond 1973, S. 155, BDSB, Nr. 94.

131. C. Ellison

1822
Marmor
50£
Anmerkung: RA Exhibition.
Quellen und Literatur: AB 2, WAG/LAW/JG an RL, 27.9.1821, Graves 1905/06, S. 230, BDSB, Nr. 84.

F**132. Countess Fitzwilliam**

1851
Marmor
Provenienz: ehemals Wentworth Woodhouse.
Literatur: RG/JP, 4, S. 596, BDSB, Nr. 98.
Kommentar: Entspricht Nr. 109 Lady Albreda

133. Flora

Marmor
£30

Provenienz: Mr. Rogers, 2.5.1871 bei Christie's verkauft.
Quellen und Literatur: GI1/299, AB 2, DSB, S. 173, BDSB, Nr. 109.

*133.a Flora**

Marmor

Provenienz: Rev. Halliday.

Quellen und Literatur: AB 2.

*133.b Flora**

Marmor

£30

Provenienz: „For America“.

Quellen und Literatur: AB 2.

*133.c Flora**

Marmor

£30

Provenienz: Mr. Williams.

Quellen und Literatur: AB 2.

*133.d Flora**

Marmor

£30

Provenienz: Lord Haywood.

Quellen und Literatur: AB 2.

*133.e Flora**

Marmor

£30

Provenienz: Sammlung Westminster.

Quellen und Literatur: AB 2.

*133.f Flora**

Marmor

£30

Provenienz: Mrs. Yates.

Quellen und Literatur: AB 2.

G

134. John Howard Galton

Marmor

57,1 cm

Birmingham, MAG

Literatur: Silber 1987, S. 46 f., BDSB, Nr. 113.

135. Grazia (Abb. 104)

1842

Gips, bemalt

61 × 41 × 29 cm

RAC

03/2415

Provenienz: Nachlass John Gibson.

135.a Grazia

1843

Marmor

61 cm

signiert: GRAZIA/PUELLA CAPUENSIS/1843

I. GIBSON.FT.ROMAE

V&A, 1149–1882

Provenienz: Nachlass John Gibson.

135.b Grazia

1842?

Marmor

Manchester CGA

135.c Grazia

1843

Marmor

RC

RCIN 71174, SD 1843

135.d Grazia

1843

Gips

RC

RCIN 2019, 1843

Literatur: EE, S. 95 ff., 252, TM, S. 205 ff., Bilbey 2002, S. 273, BDSB, Nr. 95.

136. Greek girl

1830

Provenienz: ehemals Illam Hall.

Literatur: Gunnis 1968, S. 173,

BDSB, Nr. 90.

H

137. Helena (Abb. 105)

1825–1830

Marmor

61,5 cm (mit Sockel)

V&A

£85

Provenienz: Lord Galloway.

Literatur: BDSB, Nr. 91.

137.a Helena

Marmor

Derby City Art Gallery

Kommentar: Die Provenienz ist unklar, möglicherweise handelt es sich um eine der Versionen aus den Werkstattbüchern, also 68.d–i.

137.b Helena

Marmor

Provenienz: Joshua Frey Josephson?

Art Gallery of New South Wales

Literatur: BDSB, Nr. 91.

137.c Helena

Marmor

£40

WAG

WAG 8222

Provenienz: Collection Philipps.

Literatur: AB 2 BDSB, Nr. 91.

*137.d Helena**

Marmor

£35

Provenienz: Mr. Ried.

Quellen und Literatur: AB 2.

*137.e Helena**

Marmor

£45

Provenienz: Mr. Mundy.

Quellen und Literatur: AB 2.

*137.f Helena**

Marmor

£40

Provenienz: Lyne Steevens.

Quellen und Literatur: AB 2.

*137.g Helena**

Marmor

£40

Provenienz: Lord Foley.

Quellen und Literatur: AB 2.

137.h *Helena**

Marmor

£40

Provenienz: Mr. De Burgh.

Quellen und Literatur: AB 2.

137.i *Helena**

Marmor

£40

Provenienz: Mr. Hammer.

Quellen und Literatur: AB 1, AB 2, Gunnis 1968, S. 173, Read 1992, S. 21, 53, Bilbey 2002, S. 272, BDSB, Nr. 91.

138. William Huskisson*

nicht datiert

Marmor

£45

Provenienz: William Huskisson.

138.a. *William Huskisson**

Marmor

£50

Provenienz: Mr. Hunt.

Quellen und Literatur: AB 2.

I

139. Ideal female head

Möglicherweise eine Version von Nr. 158 *Nymph*, Nr. 133 *Flora* oder Nr. 137 *Helen*.

1835?

Marmor

Cecil Higgins Art Gallery, Bedford

Literatur: BDSB, Nr. 92.

J

140. George James

1820

Material

Literatur: Gunnis 1968, S. 173,

BDSB, Nr. 83.

141. Anna Jameson (Abb. 106)

1862

Marmor

60 cm

NPG, Bodelwyddan

NPG 689

Provenienz: National Museum of Science and Industry, 1883 NPG.

Literatur: Cooper 1971, S. 85, Ormond 1973, S. 240, BDSB, Nr. 103.

K

142. John Kemble Philipp

(Abb. 107)

1814

Bronze

34,3 cm

NPG, London

NPG 149

Anmerkung: Vorzeichnung im BM.

Provenienz: John Philipp Kemble.

Literatur: EE, S. 37 f., TM, S. 26, 246, Gunnis 1968, S. 173, Walker 1985, S. 292 f., Morris/Roberts 1998, S. 254, BDSB, Nr. 78.

L

143. Young Lady

1812

Anmerkung: LA Exhibition.

Literatur: Morris/Roberts 1998,

S. 254, BDSB Nr. 162.

144. Young Lady

1816

Anmerkung: RA Exhibition.

Literatur: Graves 1905/06, S. 230,

BDSB, Nr. 79.

145. Walter Savage Landor

(Abb. 108)

1828

Marmor

61 cm

NPG

BPG 2127

£30

Provenienz: G. S. Layard, 1926 an

NPG.

145.a *Walter Savage Landor*

(Abb. 109)

1828

Gips, bemalt

58,4cm

NPG, Bodelwyddan Castle

NPG 1950

Provenienz: Schenkung vom Enkel des Dargestellten, Walter Savage Landor.

Quellen und Literatur: AB 2, BDSB, Nr. 87.

146. Mrs. Leigh*

1820

Marmor

Quellen und Literatur: WAG/LAW/JG an RL, 27.9.1821.

147. Mrs. Littledale*

Marmor

£50

Provenienz: Mrs. Littledale.

Quellen und Literatur: AB 2.

148. Mr. Lockhard*

Marmor

£50

Provenienz: Mr. Lockhard.

Quellen und Literatur: AB 2.

149. Luisa – Woman of Sabines

(Abb. 110)

1853

Gips, bemalt

62 × 33 × 32 cm

RAC

03/2413

Provenienz: Nachlass John Gibson.

Literatur: EE, S. 252, TM, S. 212, 246,

BDSB, Nr. 100.

150. Chales Lyell

1861

Marmor?

Privatsammlung, Schottland

Literatur: EE, S. 252, TM, S. 228, 246,

BDSB, Nr. 102.

M

151. Mrs. Mainwaring

auch: *Mrs. Mannering*

Marmor

Literatur: EE, S. 252, TM, S. 246,
BDSB, Nr. 118.

152. Mercury

1805?

Marmor

Provenienz: Dr. Vose.

Literatur: EE, S. 28, TM, S. 9, BDSB,
Nr. 77.

153. Lord Monson

1829

Marmor

£60

Provenienz: ehemals Gatton Park,
Surrey.

*153.a Lord Monson**

Marmor

£60

*153.b Lord Monson**

Material

£60

Quellen und Literatur: AB 2, BDSB,
Nr. 88.

154. Edith Margaret Mozley

(Abb. 111)

1864

Gips, bemalt

55 × 35 × 28 cm

RAC

03/2411

154.a Edith Margaret Mozley

(Abb. 112)

1864

Marmor

58 cm

V&A

A.15-1968

Provenienz: Schenkung Contessa

Bona Giliucci.

Literatur: Bilbey 2002, S. 274, BDSB,
Nr. 105.

N

155. Naiad

Marmor

Provenienz: Christie's, London,

11.12.1978.

Literatur: BDSB, Nr. 119.

156. Nobleman

1823

Material

Anmerkung: RA Exhibition.

Literatur: Graves 1905/06, S. 230,

BDSB, Nr. 86.

157. Lady Northampton*

Marmor

£500/530

Provenienz: Lady Northampton

Quellen und Literatur: AB 2.

158. Nymph (Abb. 113)

Marmor

53 cm

WAG

WAG 7508

158.a Nymph

Marmor

Huntingdon Collections, San Ma-
rino CA

158.b Nymph

Marmor

Heim Gallery

B97/1600

*158.c Nymph**

Marmor

£25

Provenienz: Eliza Emily Huskisson.

Quellen und Literatur: AB 2

*158.d Nymph**

Marmor

£25

Provenienz: „The Reverend“.

Quellen und Literatur: AB 2.

*158.e Nymph**

Marmor

£25

Provenienz: Lady Westmorland.

Quellen und Literatur: AB 2.

*158.f Nymph**

Marmor

£25

Provenienz: Sir R. Grisley.

Quellen und Literatur: AB 2.

*158.g Nymph**

Marmor

£25

Provenienz: Wats. Russell.

Quellen und Literatur: AB 2.

*158.h Nymph**

Marmor

£25

Provenienz: Halliday.

Quellen und Literatur: AB 2.

*158.i Nymph**

Marmor

£25

Provenienz: „For America“.

Quellen und Literatur: AB 2.

*158.j Nymph**

Marmor

£25

Provenienz: Mr. Harvey.

Quellen und Literatur: AB 2.

*158.k Nymph**

Marmor

£25

Provenienz: Mr. Galloway.

Quellen und Literatur: AB 2.

*158.l Nymph**

Marmor

Provenienz: Richard Yates.

Quellen und Literatur: AB 2.

*158.m Nymph**

Marmor

£40

Provenienz: Mrs. Fitzpatrick.

Quellen und Literatur: AB 2.

*158.n Nymph**

Marmor

£40

Provenienz: Mrs. Yates.

Quellen und Literatur: AB 2.

158.o Nymph

Marmor

Provenienz: Elhanan Bicknell, verkauft am 25.4.1863.

Quellen und Literatur: Ab. 2, Walker Annual Report, 2-4, 1971-1974, S. 31, BDSB, Nr. 111.

Kommentar: Verschiedene Versionen der Büste sind bereits im Kunsthandel aufgetaucht, lassen sich aber nicht eindeutig bestimmen, so Sotheby's London, 20.5.1994, Sotheby's London, 9.7.2004, Lot 102, Gorrings Auction Galleries 1.2.2012, Lot 116, Galleria Francesca Antonacci, bislang unverkauft. Es handelt sich dabei wohl um einzelne Versionen von 158.c-o.

P

159. Paris*

Marmor

£40

Provenienz: Mr. Haywood.

Quellen und Literatur: AB 2.

160. Henry Park

1816

Anmerkung: RA Exhibition.

Literatur: Graves 1905/06, S. 230, BDSB, Nr. 81.

161. Pomona

1811

Anmerkung: LA Exhibition.

Literatur: Morris/Roberts 1998, S. 254, BDSB, Nr. 160.

162. Mrs. Pook*

Marmor

£40

Provenienz: Mrs. Pook.

Quellen und Literatur: AB 2.

Q

163. Queen Victoria

1848

Marmor

WAG

Provenienz: ehemals Liverpool Town Hall.

163.a Queen Victoria

1848

Gips, bemalt

V&A

*163.b Queen Victoria**

Marmor

Provenienz: Vernon Smith.

Quellen und Literatur: AB 2

163.c Queen Victoria

Kopie von Benjamin

1847

Marmor

57 cm

GAC15483

Government Art Collection, UK

Provenienz: Prinz Anatol Demidoff.

Literatur: British Portraits 1956, S. 163, Ormond 1973, S. 486, BDSB, Nr. 96.

164. Queen Victoria

1848-1850

Marmor

Bournemouth Dorset

Literatur: Bills 2001, Nr. 1, BDSB, Nr. 97.

165. Queen Victoria

1851

Marmor

RC

RCIN 69064

Literatur: BDSB, Nr. 99.

R

166. Mr. Reid*

Marmor

£50

Provenienz: Mr. Reid.

Quellen und Literatur: AB 2.

167. William Roscoe (Abb. 114)

1819

59,5 × 27,9 × 23,5 cm

YCBA

B.1983.13

Anmerkung: 1817 bekommt Gibson Auftrag von Watson Taylor, eine Büste von Roscoe zu machen.

167.a William Roscoe

1819

Liverpool University

167.b William Roscoe

1819

Marmor

£50

Ullet Road Unitarian Church, Liverpool.

Quellen und Literatur: AB 2, EE, S. 41, 252, TM, S. 37 f., 72, 246, Gunnis 1968, S. 171, 173, Pevsner 1969, S. 169, 238, BDSB, Nr. 82.

S

168. Henry Sandbach

Marmor

Privatsammlung

Provenienz: ehemals Hafodunos Hall.

Literatur: EE, S. 252, TM, S. 106, 246, BDSB, Nr. 117.

169. Margaret Sandbach*

Marmor

Privatsammlung

£60

*169.a Mrs. Sandbach**

Marmor

Privatsammlung

£100

Quellen und Literatur: AB 2, EE, S. 252, TM, S. 106, 246, BDSB, Nr. 117.

170. Duleep Singh

Marmor

74 cm

Privatsammlung

Provenienz: bis 1893 Sammlung

Maharaja Duleep Singh; bis 1926

Prince Frederick Duleep Singh; So-

theby's London, 12.6.1985, Lot 246;

Kyburg LTD, London 1988; Bon-

ham's London, 19.4.2007, Lot 385.

Literatur: EE, S. 252, TM, S. 225, 246,

BDSB, Nr. 120.

171. Joseph Strutt

Marmor

Literatur: Silber 1987, S. 92, Kat.

Nr. 288, BDSB, Nr. 115.

U

172. Unidentified Man

Marmor?

Michael Hall Fine Arts Inc.

Literatur: BDSB, Nr. 122.

V

173. Venus

Marmor?

Provenienz: Craig Carrington,

Neo-Classical and Grand Tour An-

tiques and works of art?

Literatur: Read 1992, S. 20, 53,

BDSB, Nr. 123.

174. Victoria of Albano

Marmor

Literatur: EE, S. 252, TM, S. 246,

BDSB, Nr. 124.

W

175. George Watson Taylor

(Abb. 115)

1818

Marmor

30,5 × 31 × 10,5 inches

Osuna Art & Antiques

Literatur: EE, S. 42 ff., 252, Graves

1905/06, S. 230, TM, S. 34 f., 41, 246,

Bilbey 2002, S. 271 f., BDSB, Nr. 80.

176. George Watson Taylors Wife and Children

1818

Marmor

Provenienz: Watson Taylor Erlestone

Park, Erlestarke Sale 1832.

176.a John Watson Walter Taylor

(Abb. 116)

1816

Marmor

39 cm

NPG

A.211-1969

Literatur: EE, S. 42 ff., 252, Graves

1905/06, S. 230, TM, S. 34 f., 41, 246,

Bilbey 2002, S. 271 f., BDSB, Nr. 80.

177. 1st Duke of Wellington*

Marmor

£150

Quellen und Literatur: AB 2.

178. Young Woman (Abb. 117)

ca. 1825–1829

73,7 × 45,7 × 21,6 cm

YCBA

B1980.35

Literatur: BDSB, Nr. 89

179. John Lloyd Wynne

Marmor

Provenienz: Corwen Merioneth.

Literatur: AB 1, AB 2, EE, S. 252,

TM, S. 246, BDSB, Nr. 114.

Y

180. Duchess of Wellington

1853

Gips, bemalt

RAC

04/736

180.a Duchess of Wellington

1857

Marmor?

Strafield Saye

Provenienz: ehemals Apsley House,

London.

Literatur: TM, S. 192 ff., 212, 246,

British Portraits, 1956/57, S. 141,

DSB, S. 173, BDSB, Nr. 101.

Ideal- und Porträtskulptur



1.



2.



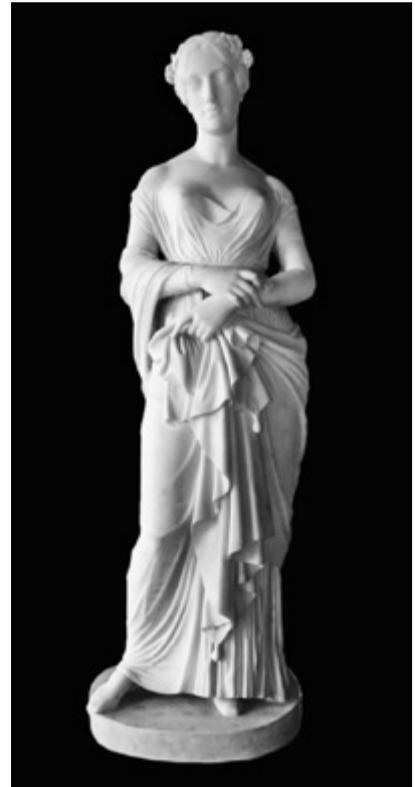
3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



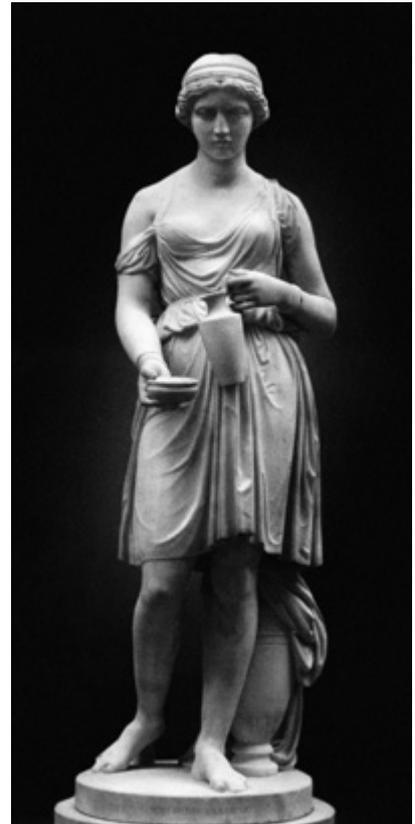
15.



16.



17.



18.



19.



20.



21.



22.



23.



24.



25.



26.



27.



28.



29.



30.



31.



32.



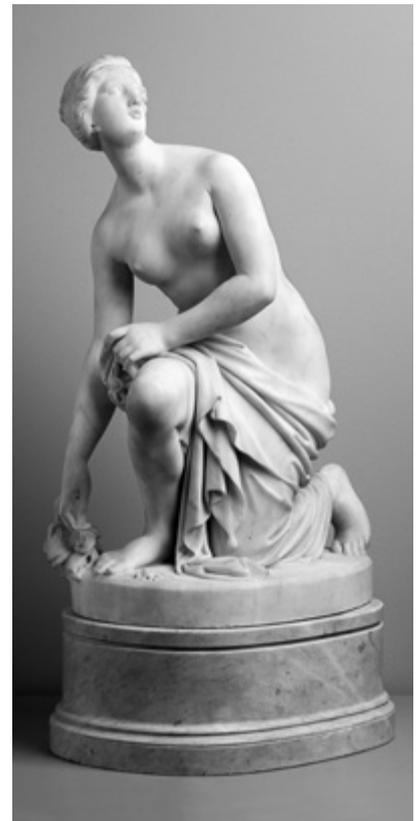
33.



34.



35.



36.



37.



38.



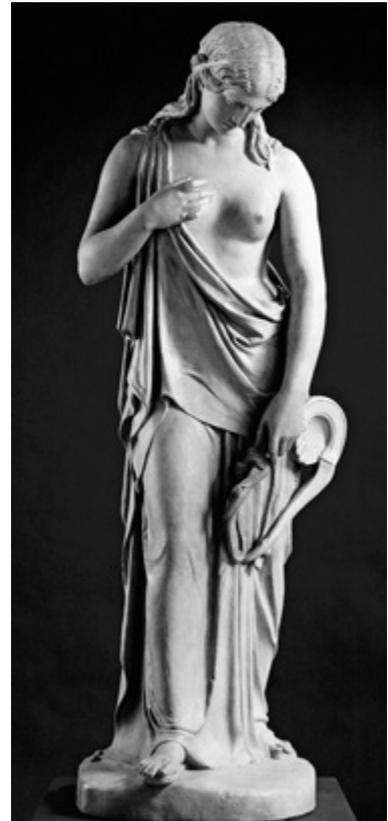
39.



40.



41.



42.



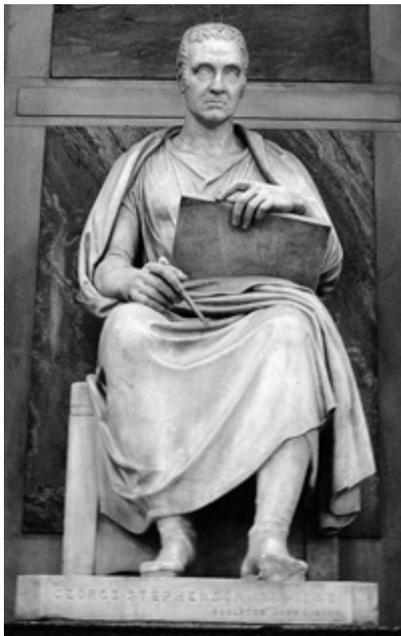
43.



44.



45.



46.



47.



48.



49.



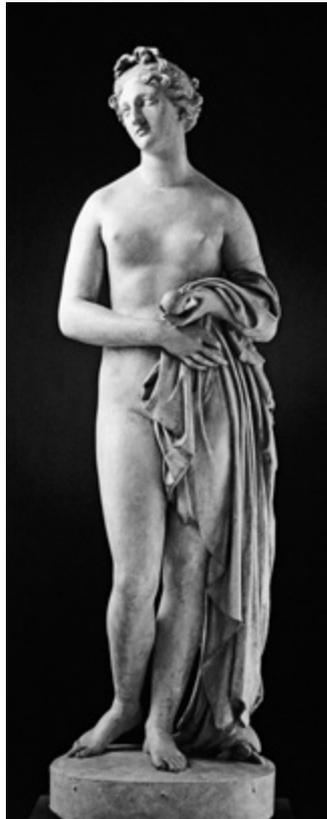
50.



51.



52.



53.

Reliefs und Grabmäler



54.



55.



58.



56.



57.



59.



60.



62.



61.



63.



64.



65.



66.



68.



67.



69.



70.



71.



72.



73.



75.



74.



76.



77.



79.



78.



80.



81.



82.



83.



86.



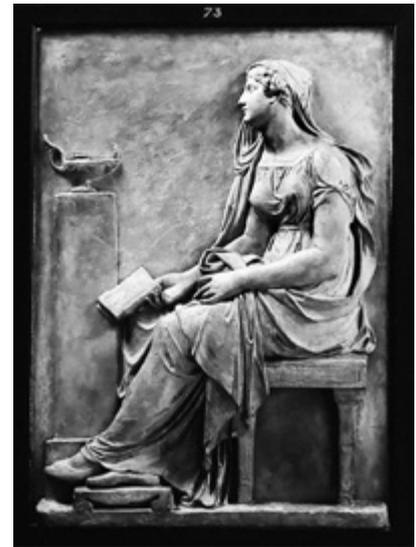
84.



85.



87.



88.



89.



90.



91.



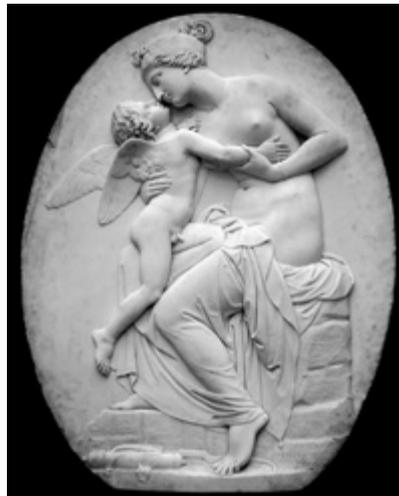
92.



93.



94.



95.



96.

Büsten



97.



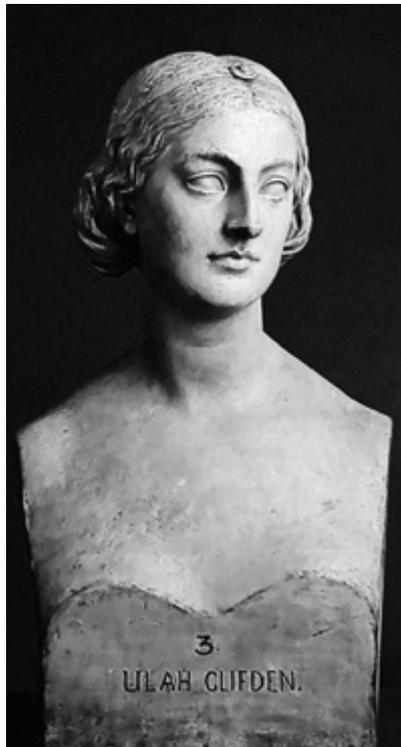
98.



99.



100.



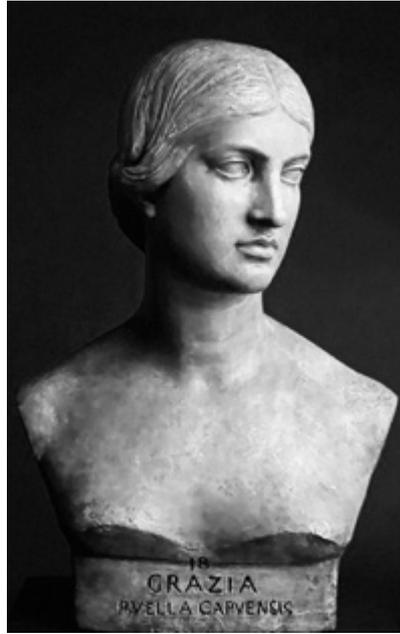
101.



102.



103.



104.



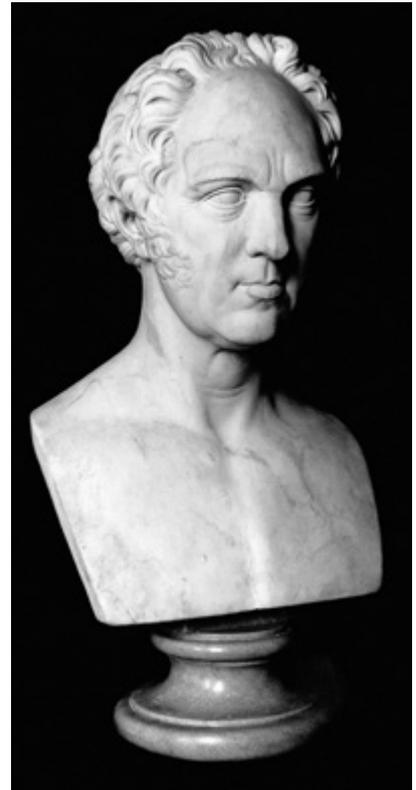
105.



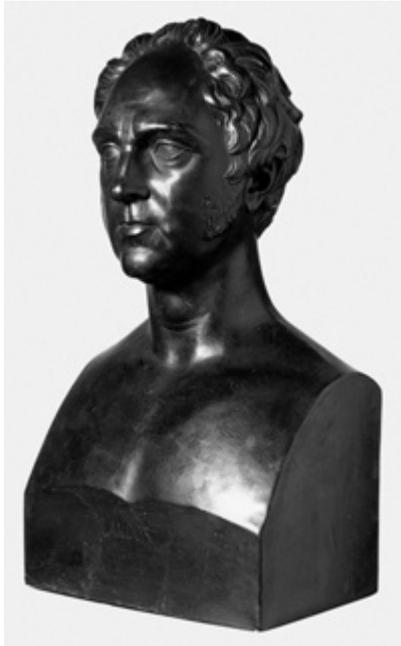
106.



107.



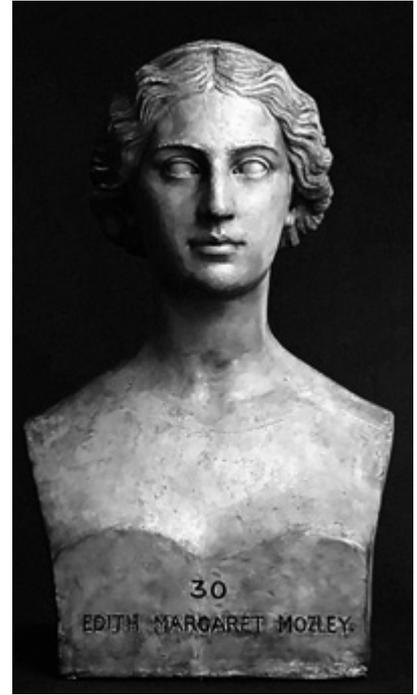
108.



109.



110.



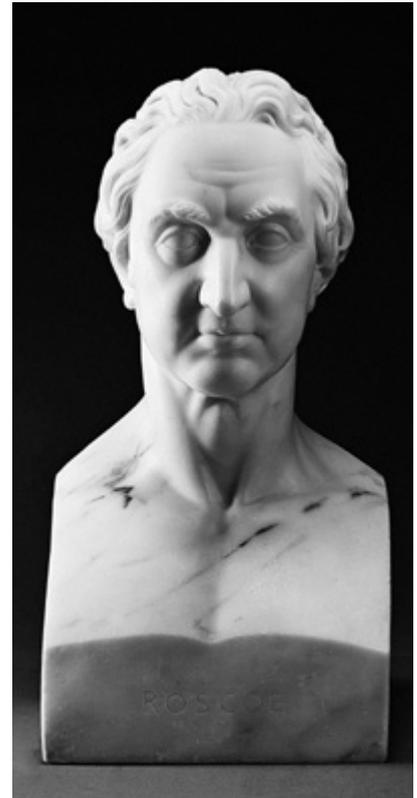
111.



112.



113.



114.



115.



116.



117.

Literaturverzeichnis

Archivmaterial

Accademia di San Luca, Rom
Akademie der bildenden Künste, Wien
Akten zu den Rompensionären
Art Gallery of New South Wales,
Sydney
Judge Joshua Frey Josephson Papers
Archivio di Stato di Roma, Rom
Conwy County Borough Council, Llan-
dudno
Parish Register
Devonshire Collections, Chatsworth
Papers of the 6th Duke of Devonshire
Handbooks of the 6th Duke of De-
vonshire
Correspondence of the 6th Duke of
Devonshire
Harris Museum & Art Gallery, Preston
Crouchley Correspondence
Huntington Library, San Marino, CA
*Report of the British Academy of Arts
in Rome 1874*
Liverpool Record Office, Liverpool
Liverpool Royal Institution
*Individual letters of John and Benja-
min Gibson*
Manchester Record Office
*Minute Books of the Royal Manchester
Institution*
National Gallery, London
National Library of Wales, Aberystwyth
Gibson Sandbach Correspondence
Crouchley Correspondence
Miscellaneous
Principal Probate Registry, London
Testament von Gibson
Royal Academy of Arts, London
Gibson Papers
GI/1–3 Correspondence
GI/4 Notebooks
GI/5–6 Account Books
Lawrence Papers
LAW Lawrence Papers
Miscellaneous
MA Marshall Papers
CM Council Minutes

Royal Archives, Windsor
*Papers of Queen Victoria and the
Prince of Wales*
Queen Victoria's Journal
Mixed Correspondence 1829–1851
Prince of Wales, 1858–1859, Vol. II,
Z444, C.F.P. 74
Prince of Wales Journal Rome 1859
Walker Art Gallery, Liverpool
Lawrence Papers

Zeitgenössische Zeitungen

Großbritannien
The Advertiser
The Art Journal
The Art Union
The Athenaeum
Bentley's Quaterly Review
The Blackwood Magazine
Cassell's Illustrated Exhibitor
The Cumberland Pacquet (CP)
The Examiner
The Gentleman's Magazine (GM)
The Illustrated Exhibitor
The Illustrated London News
The Literary Gazette
The Manchester Iris
The New Monthly Magazine
The Pamphleteer
The Spectator
The Yorkshire Observer
Italien
L'Album
L'Ape italiana delle Belle Arti
*Giornale Arcadico di Scienze Lettere
e Arti*
The Roman Advertiser
Il Tiberino

Sekundärliteratur

Alger 2004 – Alger, J. G.: Haldimand,
William (1784–1862), in: ODNB
online ed.
Albrizzi Teotochi 2003 – Albrizzi Teo-
tochi, Isabella: Opere di scultura e di

plastica di Antonio Canova, hg. von
Manlio Pastore Stocchi u. Gianni
Venturi, Bassano del Grappa 2003.
Angelova/Kockel 2006 – Angelova,
Gergana u. Kockel, Valentin: Thor-
valdsen und die Gemmen, in: Kockel,
Valentin u. Graepler, Daniel (Hg.):
Daktyliotheken. Götter und Caesaren
aus der Schublade. Antike Gemmen
in Abdrucksammlungen des 18. und
19. Jahrhunderts, München 2006,
S. 107–109.
Argan 1968 – Argan, Giulio Carlo: Storia
dell'arte italiana, Florenz 1968.
Argan 1970 – Argan, Giulio Carlo: Storia
dell'arte italiana, Florenz 1970.
Arnold 1964 – Arnold, Christian: Kon-
rad Eberhard 1768–1859, Augsburg
1964.
Arnold 1875 – Arnold, Edwin: Hero and
Leander. From the Greek of Musaeus,
London, Paris u. New York 1875.
Art Journal 1854 – Hylas and the
Nymphs. From the Group by J. Gib-
son R. A. in the Vernon Gallery, in:
Art Journal, 1854, S. 22.
Aslin 1967 – Aslin, Elisabeth: The
Rise and Progress of the Art Union
in London, in: Apollo, 85, 1967,
S. 12–16.
Assunto 1967 – Assunto, Rosario: Sta-
gioni e ragioni nell'estetica del Set-
tecento, Mailand 1976.
Assunto 1973 – Assunto, Rosario: Arte
e politica dell'estetica del neoclas-
sicismo, in: Zeitschrift für Ästhetik
und allgemeine Kunstwissenschaft,
18, 1973, S. 95–102.
Atkinson 1862 – Atkinson, Beavington J.:
International Exhibition 1862. No. VI.
Sculpture. Foreign Schools, in: The
Art Journal, 1862, S. 213–215.
Avery/Marsh 1985 – Avery, Charles u.
Marsh, Madeleine: The Bronze Statu-
ettes of the Art Union in London. The
Rise and Decline of Victorian Taste
in Sculpture, in: Apollo, 121, 1985,
S. 328–337.
Bäbler/Nesselrath 2006 – Bäbler, Balbina

- u. Nesselrath, Heinz-Günter: *Ars et Verba. Die Kunstschriften des Kallistratos. Einführung, Text, Übersetzung, Anmerkung, Archäologischer Kommentar*, München 2006.
- Baker 1986 – Baker, Malcolm: *Sir Henry Cheere and the Response to the Rococo in English Sculpture*, in: Hind, Charles: *The Rococo in England. A Symposium*, London 1986, S. 143–160.
- Baker 2000 – Baker, Malcolm: *Figured in Marble. The Making and Viewing of Eighteenth-Century Sculpture*, London 2000.
- Baker 2011 – Baker, Malcolm: *Shifting Materials, Shifting Values? Contemporary Responses to the Materials of Eighteenth-Century Sculpture*, in: Clerbois, Sebastian u. Droth, Martina: *Revival and Invention*, Oxford 2011, S. 171–183, 195–200.
- Baker 2014 – Baker, Malcolm: *The Marble Index. Roubilliac and Sculptural Portraiture in Eighteenth Century Britain*, New Haven u. London 2014.
- Bassi 1957 – Bassi, Elena: *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venedig 1957.
- Bätschmann 1997 – Bätschmann, Oskar: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.
- Baumbach 2008 – Baumbach, Manuel: *Hero und Leander*, in: Moog-Grünewald, Maria (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst. Der neue Pauly*, Stuttgart 2008, S. 353–356.
- Baxandall 1985 – Baxandall, Michael: *Patterns of Intentions*, London 1985.
- BDSB 2009 – Roscoe, Ingrid u. Hardy, Emma: *A Biographical Dictionary of Sculptors in Britain. 1660–1851*, New Haven u. London 2009.
- Beulah 1967 – Beulah, G. K.: *The Medals of the Art Union*, in: *British Numismatic Journal*, 37, 1967, S. 179–185.
- Berresford 2009 – Berresford, Sandra (Hg.): *Sognando il marmo. Cultura e commercio del marmo tra Carrara, Gran Bretagna e Impero (1820–1920 circa)*, Carrara 2009.
- Betti 1836 – Betti, Salvatore: *Psiche trasportata dai Zefiri. Di Giovanni Gibson. Gruppo alto metro 186 (Presso il Cav. Beaumont gentiluomo inglese)*, in: *L'Ape Italiana delle Belle Arti. Giornale dedicato ai cultori ed amatori di esse*, II, 1836, S. 23–25.
- Béziès 2000 – Béziès, Caroline: *Nouveaux documents sur Christophe-Gabriel Allegrain (1710–1795)*, in: *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1989, S. 158–179.
- Bills 2001 – Bills, Mark (Hg.): *Art in the Age of Queen Victoria. A wealth of depictions*, Bournemouth 2001.
- Bindman 2009 – Bindman, David (Hg.): *The History of British Art. 1600–1870*, London 2009.
- Bindman/Baker 1995 – Bindman, David u. Baker, Malcolm: *Roubilliac and the Eighteenth Century Monument. Sculpture as Theatre*, New Haven u. London 1995.
- Bindman 2014 – Bindman, David: *Warm Flesh, Cold Marble. Canova, Thorvaldsen and Their Critics*, New Haven 2014.
- Blain 2004 – Blain, Virginia: *Sandbach, Margaret (1812–1852)*, in: *ODNB online ed.*
- Blühm 1996 – Blühm, Andreas: *In Living Colour*, in: *Kat. Ausst. Henry Moore Institute 1996*, S. 11–60.
- Bonfigli 1858 – Bonfigli, F. Saverio: *The Artistical Directory or Guide to the Studios in Rome with much Supplementary Information*, Rom 1858.
- Bonomi 1872 – Bonomi, Joseph: *The Proportions of the Human Figure, as Handed Down to us by Vitruvius, from the Writings of the Famous Sculptors and Painters of Antiquity. To which is Added the Admirable Method of Measuring the Figure, Invented by John Gibson, Sculptor. With Description and Illustrative Outline by Joseph Bonomi*, London 1872.
- Bottari 1755 – Bottari, Giovanni Battista: *Del Museo Capitolini*, Rom 1755.
- Bradshaw 1981 – Bradshaw, Patricia: *Francesco Furini's „Hylas and the Nymphs“*, in: *Athanas*, 1, 1981, S. 33–40.
- Brettoni 1988 – Brettoni, Augusta: *Del bello e Del sublime*, Rom 1988.
- Brown 1982 – Brown, David Blayne: *The early British drawings, British artists and foreigners working in Britain before c. 1775*, Oxford 1982.
- Brown 1995 – Brown, Gordon Ian: *Canova, Thorvaldsen and the Ancients. A Scottish View of Sculpture in Rome, 1821–1822*, in: *Honour*, Hugh u. Weston Lewis, Aidan (Hg.): *The Three Graces*, Edinburgh 1995, S. 73–80.
- Brown 2009a – Brown, Sue: *Joseph Severn. A Life. The Rewards of Friendship*, Oxford 2009.
- Brown 2009b – Brown, Sue: *Joseph Severn and the Establishment of the British Academy in Rome*, in: *Journal of Anglo-Italian Studies*, 10, 2009, S. 63–72.
- Brun 1815 – Brun, Friederike: *Noget om den danske Billedhugger i Rom: Albert Thorvaldsen*, in: *Athene*, 1, 1815, S. 1–32.
- Bryant 2005 – Bryant, Julius: *Thomas Banks (1735–1805): Britain's First Modern Sculptor*, Salisbury 2005.
- Bückling 2013 – Bückling, Mareike: *Marmorne Mädchen. Die Heben von Canova und Thorvaldsen*, in: *Mongi-Vollmer, Eva u. Bückling, Maraiki: Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770–1820 (Kat. Ausst. Städel Museum, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 2013)*, München 2013, S. 234–243.
- Burnage 2017 – Burnage, Sarah: *Introduction. The British School of Sculpture. A Case Study*, in: *Edwards/Burnage 2017*, S. 21–34.
- Busch 1978 – Busch, Werner: *Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli*, in: *Busch, Werner (Hg.): Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978, S. 317–343.
- Busch 1993 – Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild: Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- Busch 2009 – Busch, Werner: *Die Neukonzeption des Klassizismus im Füssli-Kreis in Rom*, in: *Avenessian, Ar-*

- men u. Hofman, Frank (Hg.): Form, 2009, S. 83–106.
- Busco 1994 – Busco, Marie: Sir Richard Westmacott, Cambridge 1994.
- Buttler 1985 – Buttler, Adrian von: Klenzes Beitrag zur Polychromie-Frage, in: Vierneisl, Klaus u. Heinz, Gottlieb (Hg.): Glyptothek München. 1830–1980 (Kat. Ausst. Glyptothek München, München 1985), München 1985, S. 213–225.
- Buttler 1999 – Buttler, Adrian von: Leo von Klenze. Leben. Werk. Vision, München 1999.
- Byron 1905 – Byron, George Gordon: The Complete Poetical Works of Lord Byron, Boston 1905.
- Canova/Honour/Mariuz 2002 – Canova, Antonio: Epistolario, hg. von Hugh Honour u. Paolo Mariuz, Rom 2002.
- Canova/Honour/Mariuz 2007a – Edizione nazionale delle opere di Antonio Canova. Scritti, hg. von Hugh Honour u. Polo Mariuz, Bd. 1, Rom 2007.
- Canova/Honour/Mariuz 2007b – Canova, Antonio: Appunti sul viaggio in Inghilterra (1815), in: Edizione nazionale delle opere di Antonio Canova. Scritti, hg. von Hugh Honour u. Polo Mariuz, Bd. 1, Rom 2007, 451–460.
- Capitelli/Grandesso 2012 – Capitelli, Giovanna u. Grandesso, Stefano (Hg.): Roma fuori Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775–1870), Rom 2012.
- Carr 1912 – Carr, Cornelia: Harriet Hosmer. Letters and Memories, New York 1912.
- Carradori 1802 – Carradori, Francesco: Istruzione per gli studiosi della scultura, Florenz 1802.
- Catra/Mazzocca 2013 – Catra, Elena u. Mazzocca, Fernando (Hg.): Canova. L'ultimo capolavoro. Le metope del Tempio, Mailand 2013.
- Cavanagh 1997 – Cavanagh, Terry: Public Sculpture in Liverpool, Liverpool 1997.
- Chalmers 1810 – Chalmers, Alexander: The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper. Including the Series Edited with Prefaces. Biographical and Critical. By Dr. Samuel Johnson. And the Most Approved Translations, London 1810.
- Cicognara 1808 – Cicognara, Leopoldo: Del bello. Ragionamenti, Florenz 1808.
- Cicognara 1817 – Cicognara, Leopoldo: Estratto dell'opera intitolato il Giove Olimpico ossia l'arte della scultura antica considerata sotto un novo punto di vista, Venedig 1817.
- Cicognara 1823 – Cicognara, Leopoldo: Biografia di Antonio Canova, Venedig 1823.
- Cicognara 1824 – Cicognara, Leopoldo: Storia della scultura, Prato 1824.
- Cicognara 1825 – Cicognara, Leopoldo: Del bello. Ragionamenti, Pavia 1825.
- Clark 1852 – Clark, W. M.: The Crystal Palace and its Contents. An Illustrated Cyclopaedia of the Great Exhibition of the Industry of All Nations 1851. Embellished Upwards of Five Hundred Engravings, London 1852.
- Clifford 1995 – Clifford, Timothy: Canova in Context. The Sculptor, his Reputation, his British Patrons and his Visit to England, in: Honour, Hugh u. Weston Lewis, Aidan (Hg.): The Three Graces, Edinburgh 1995, S. 9–17.
- Cooper 1971 – Cooper, Jeremy: John Gibson and his 'Tinted Venus', in: The Connoisseur, 178, 1971, S. 84–92.
- Copeland 2007 – Copeland, Robert: Parian. Copeland's Statuary Porcelain, o. O. 2007.
- Craske 2000 – Craske, Matthew: Contacts and Contracts. Sir Henry Cheere and the Formation of a New Commercial World of Sculpture in Mid-Eighteenth-Century London, in: Sicca, Cinzia u. Yarrington, Allison (Hg.): The Lustrous Trade. Material, Culture and the History of Sculpture in England and Italy, c. 1700–1860, London u. New York 2000, S. 94–113.
- Craske 2006 – Craske, Matthew: 'Reviving the School of Phidias'. The Invention of a National 'School of Sculpture' in Britain (1780–1830), in: Visual Culture in Britain, 7, (2), 2006, S. 25–45.
- Cunningham 1826 – Cunningham, Allan: Life of the Most Eminent British Painters, Sculptors and Architects, London 1826.
- Cunningham 1850 – Cunningham, Peter: Handbook of London. Past and present, London 1850.
- Cupperi 2014 – Cupperi, Walter (Hg.): Multiples in Pre-Modern Art, Berlin 2014.
- Curthoys 2004 – Curthoys, M. C.: Twisleton, Edward Turner Boyd (1809–1874), in: ODNB online ed.
- Curzi 2010 – Curzi, Valter: Il patrimonio artistico e monumentale nello Stato pontificio negli anni dell'editto di Pacca, in: La Monica, Denise u. Nanni, Francesca: Patrimonio artistico e identità locali. Pisa, Forlì e altri casi, o. O. 2010, S. 207–215.
- D'Este 1999 – D'Este, Antonio: Memorie di Antonio Canova, hg. von Paolo Mariuz, Bassano del Grappa 1999.
- Dandolo 1838 – Dandolo, Tullio: Scultura. Psiche, in: Il Tiberino, 3, 1838, S. 10–11.
- Darby 1981 – Darby, Elisabeth: John Gibson, Queen Victoria and the Idea of Sculptural Polychromy, in: Art History, 4, 1981, S. 37–53.
- Delbeke/Levy/Ostrow 2006 – Delbeke, Maarten, Levy, Evonne u. Ostrow, Steffen: Bernini's Biographies. Critical Essays, Pennsylvania 2006.
- Della Torre Rezzonico 2005 – Della Torre Rezzonico, Carlo Gastone: Lettera a Diodoro Delfico sul gruppo in marmo di Adone e Venere opera del Canova. Memorie per servire alla storia letteraria e civile, 1795, hg. von Arnaldo Bruni, Manlio Pastore Stocchi u. Gianni Venturi: Biblioteca Canoviana, Bassano del Grappa 2005 S. 75–87.
- Dickens 1866 – Dickens, Charles: Gibson's studio, in: Id.: All the Year Round, XV, 1866, S. 205.
- Di Majo/Susinno 1989 – Di Majo, Elena u. Susinno, Stefano: Thorvaldsen e Roma. Momenti al confronto, in: Di Majo, Elena, Jørnas, Bjarne u. Susinno, Stefano (Hg.): Bertel Thorvaldsen 1770–1844. Scultore danese a Roma, Rom 1989, S. 3–24.
- Di Majo/Susinno 2009 – Di Majo, Elena u. Susinno, Stefano: Thorvaldsen

- e Roma. Momenti al confronto, in: Susinno, Stefano (Hg.): *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e restaurazione*, Mailand 2009, S. 67–99.
- Dickman de Petra/Barberini 2006 – Dickman de Petra, Micaela u. Barberini, Francesca: *Tommaso e Luigi Saulini. Incisori di cammei nella Roma dell'Ottocento*, Rom 2006.
- Dräger 1998 – Dräger, Paul: *Hylas*, in: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 5, Stuttgart 1998, Sp. 781.
- Dukelskaya 1979 – Dukelskaya, Larissa (Hg.): *The Hermitage. English Art. Sixteenth to Nineteenth Century*, St. Petersburg 1979.
- Eastlake 1870a – Eastlake, Elizabeth: *Life of John Gibson*, R. A. Sculptor, London 1870.
- Eastlake 1870b – Eastlake, Sir Charles Lock: *Contributions to the Literature of the Fine Arts*, London 1870.
- Eaton 1822 – Eaton, Charlotte: *Rome in the 19th Century Containing a Complete Account of the Ruins of the Ancient City, the Remains of the Middle Ages, and the Monuments of Modern Times. With Remarks on the Fine Arts. On the State of Society, and on the Religious Ceremonies, Manners, and Customs, of the Modern Romans. In a Series of Letters Written during a Residence at Rome. In the Years 1817 and 1818*, Edinburgh 1822.
- Edwards 2013 – Edwards, Jason: *By Abstraction Springs Forth Ideal Beauty? The ‚Real Academy‘ and John Gibson's Anglo-roman Modernity*, in: Monks, Sarah, Barrel, John u. Hallet, Mark: *Living with the Royal Academy. Artistic Ideals and Experiences in England. 1768–1848*, Farnham 2013, S. 195–220.
- Edwards/Burnage 2017 – Edwards, Jason u. Burnage, Sarah: *The British School of Sculpture. Ca. 1760–1832*, London 2017.
- Elwin 1926 – Elwin, Malcolm: *The Autobiography and Journals of Benjamin Robert Haydon (1786–1846)*, London 1926.
- Fairbanks 1931 – Fairbanks, Arthur: *Philostratus Imagines. Callistratus Descriptions*, London 1931.
- Farington 1923 – Farington, Joseph: *The Farington Diary*, hg. von James Greig, Bd. 8, London 1923.
- Farr 1958 – Farr, Dennis: *William Etty*, London 1958.
- Fernow 1806 – Fernow, Carl Ludwig: *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, in: *Römische Studien*, I, 1806, S. 11–248.
- Fernow 2006 – Fernow, Carl Ludwig: *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, hg. von Alexander auf der Heyde, Bassano del Grappa 2006.
- Ferrajoli 1888 – Ferrajoli, Alessandro: *Lettere inedite die Antonio Canova*, Rom 1888.
- Ferrari 2013 – Ferrari, Roberto C.: *Beyond Polychromy: John Gibson, the Roman School of Sculpture, and the Modern Classical Body*, phil. Diss. (unpubl.), New York 2013.
- Ferrari 2015 – Ferrari, Roberto C.: *John Gibson. Designer*, in: *Journal of Art Historiography*, 13, 2015, S. 1–50.
- Ferrari 2017 – Ferrari, Roberto C.: *The Sculptor, the Duke, and Queer Art Patronage. John Gibson's Mars Restrained by Cupid and Winckelmannian Aesthetics*, in: Macsotay, Tomas (Hg.): *Rome, Travel and the Sculpture Capital*, London 2017, S. 225–245.
- Flaxman 1838 – Flaxman, John: *Lectures on Sculpture. With appendix, Address on the Death of Thomas Banks*, London 1838.
- Fletcher 1972 – Fletcher, Hans: *John Gibson. An English Pupil of Bertel Thorvaldsen*, in: *Apollo*, 96, 1972, S. 336–340.
- Fletcher 1974 – Fletcher, Hans: *John Gibson's Polychromy and Lord Londonderry's Bacchus*, in: *The Connoisseur*, 187, 1974, S. 2–5.
- Fletcher 1977 – Fletcher, Hans: *John Gibson's Narcissus*, in: *The Connoisseur*, 196, 1977, S. 60–62.
- Fletcher 2012 – Fletcher, Stella: *Roscoe and Italy. The Reception of Italian Renaissance History and Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Farnham 2012.
- Florentia 1854 – *Florentia: A Walk through the Studios of Rome*, in: *The Art Journal*, 1854, S. 184–187, 287–289, 322–324, 450–455.
- Foote 2008 – Foote, Yolanda: *Dodwell, Edward (1776/7–1832)*, in: ODNB online ed.
- Foster 1898 – Foster, Vere: *The Two Duchesses. Georgiana Duchess of Devonshire. Elizabeth Duchess of Devonshire. Family Correspondence of and Relating to Georgiana Duchess of Devonshire, Elizabeth Duchess of Devonshire, Earl of Bristol, The Countess of Bristol, Lord and Lady Byron, the Earl of Aberdeen, Sir Augustus Foster and Others 1777–1859*, London 1898.
- Foster/Hardy 2009a – Foster, Eric u. Hardy, Emma: *Gibson, Benjamin 1811–1859*, in: BDSB 2009, S. 520–521.
- Foster/Hardy 2009b – Foster, Eric u. Hardy, Emma: *Gibson, Solomon of Liverpool 1796–1866*, in: BDSB 2009, S. 529–531.
- Frasca-Rath 2015 – Frasca-Rath, Anna: *Leopold Kiesling (1770–1827) tra Roma e Vienna*, in: Grandesso, Stefano: *Leopold Kiesling e la natura rilevata dalle arti*, S. 31–38.
- Frasca-Rath 2017 – Frasca-Rath, Anna: *The Gibson Gallery. I gessi di John Gibson nella Royal Academy of Arts*, in: Guderzo, Mario: *Il valore del gesso come modello, calco, copia per la realizzazione della scultura*, S. 355–365.
- Friedmann 1993 – Friedmann, Terry: *Four Centuries of Sculptor's Drawings from the Collection of Leeds City Art Galleries*, Leeds 1993.
- Friemert 1984 – Friemert, Chup: *Die gläserne Arche. Der Kristallpalast in London 1851 und 1854*, Dresden 1984.
- Füßli 1820 – Füßli, Heinrich: *Lectures on Painting, Deliverd at the Royal Academy*, London 1820.
- Gage 1980 – Gage, John (Hg.): *Collected Correspondence of J. M. W. Turner*, Oxford 1980.
- Gale 1964 – Gale, Robert L.: *Thomas*

- Crawford. American sculptor, Pittsburgh 1964.
- Galeazzi 2012 – Galeazzi, Giorgio: Lo scultore Luigi Acquisti. Il periodo Romano (1792–1806) i il periodo milanese (1807–1823), in: *Strenna storica bolognese*, 62, 2012, S. 183–218.
- Garms 1972 – Garms, Jörg: Einführung, in: Garms, Jörg (Hg.): *Österreichische Künstler und Rom. Vom Barock zur Secession* (Kat. Ausst., Österreichisches Kulturinstitut in Rom 1972), Wien 1972, S. 1–27.
- Garms 2016 – Garms, Jörg: *Artisti Austriaci a Roma. L'Andata, il ritorno e la mai nata Accademia*, in: Bayard, Marc, Beck Saiello, Èmile u. Gobet, Aude: *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini. Un Foyer artistique dans l'Europe des Lumières* (1725–1792), S. 389–404.
- Geyer 2010 – Geyer, Christian M.: *Der Sinn für Kunst. Die Skulpturen Antonio Canovas für München*, Berlin 2010.
- Gilchrist 1978 – Gilchrist, Alexander: *Life of William Etty, R. A.*, Wakefield 1978.
- Götz 1760 – Götz, Johann Nikolaus: *Die Gedichte Anakreons und der Sappho*, Karlsruhe 1760.
- Götz 2000 – Götz, Eckhard: *Ridolfo Schadow. Ein Bildhauer in Rom zwischen Klassizismus und Romantik*, Köln 2000.
- Graham-Vernon 2013 – Graham-Vernon, Deborah: *Blundell, Henry* (1724–1810), in: ODNB online ed.
- Grandesso 2003 – Grandesso, Stefano: *Pietro Tenerani* (1789–1869), Mailand 2003.
- Grandesso 2007 – Grandesso, Stefano: *Verso il realismo in scultura. La fortuna dell scuole regionali*, in: Sisi, Carlo: *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, Bd. 2, Mailand 2007, S. 147–174.
- Grandesso 2010 – Grandesso, Stefano: *Bertel Thorvaldsen* (1770–1844), Mailand 2010.
- Grandesso 2012 – Grandesso, Stefano: *Modelli e fortuna della scultura ideale. La declinazione della ‚grazia‘ nel soggetto di Psiche*, in: Capitelli, Giovanna u. Grandesso, Stefano (Hg.): *Roma fuori Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità* (1775–1870), Rom 2012, S. 229–247.
- Grandesso 2015 – Grandesso, Stefano: *Bertel Thorvaldsen* (1770–1844), Ciniselle Balsamo 2015.
- Graves 1905/6 – Graves, Algernon: *The Royal Academy of Arts. A complete Dictionary of Contributors and their Work from its Foundation in 1769 to 1904*, 6 Bde., London 1905–1906.
- Graves 1970 – Graves, Algernon: *The Royal Academy of Arts. A complete Dictionary of Contributors and their Work from its Foundation in 1769 to 1904*, 6 Bde., London 1970.
- Grebe/Austermühl 2013 – Grebe, Anja u. Austermühl, Elke: *Homer, ‚Ilias‘ und ‚Odyssee‘. Die Zeichnungen von John Flaxman*, Darmstadt 2013.
- Greenwood 1989 – Greenwood, Martin: *Victorian Ideal Sculpture 1830–1860. Merseyside Sculptors and Collectors*, in: Curtis, Penelope (Hg.): *Patronage and Practice. Sculpture on the Merseyside* (Kat. Ausst. Tate Gallery Liverpool, Liverpool; National Museums and Galleries on Merseyside, Liverpool, 1989), Liverpool 1989, S. 50–56.
- Greenwood 1998 – Greenwood, Martin: *Victorian Ideal Sculpture. 1830–1860*, phil. Diss. (unpubl.), London 1998.
- Greenwood 2004 – Greenwood, Martin: *John Gibson. R. A. (1790–1866)*, in: ODNB online ed.
- Grindley 1875 – Grindley, B. H.: *History and Work of the Liverpool Academy*, Liverpool 1875.
- Guattani 1806 – Guattani, G. A. M.: *Memorie enciclopediche romane sulle antichità belle arti, etc.*, Rom 1806.
- Guffey 2001 – Guffey, Elisabeth: *Drawing an Elusive Line. The Art of Pierre-Paul Prud'hon*, Newark 2001.
- Gunnis 1968 – Gunnis, Rupert: *Dictionary of British Sculptors. 1660–1851*, London 1968.
- Gurney 1801 – Gurney, Hudson: *Cupid and Psyche. A Mythological Tale from the Golden Ass of Apuleius*, London 1801.
- Hagen 1994 – Hagen, Bettina: *Der Bildhauer Leopold Kiesling und seine Werke*, phil. Dipl. (unpubl.), Wien 1994.
- Hamlyn 1993 – Hamlyn, Robin: *Robert Vernon's Gift: Art for the Nation 1847*, London 1993.
- Hardy 2009a – Hardy, Emma: *Bailey, Edward Hodges RA, 1788–1867*, in: BDSB 2009, S. 55–64.
- Hardy 2009b – Hardy, Emma: *Bonomi, Joseph, 1796–1878*, in: BDSB 2009, S. 121–123.
- Hardy 2009c – Hardy, Emma: *Foley, John Henry RA, 1818–1874*, in: BDSB 2009, S. 467–473.
- Hardy 2009d – Hardy, Emma: *Gibson, John RA, 1790–1866*, in: BDSB 2009, S. 521–529.
- Hardy 2009e – Hardy, Emma: *Theed II., William, 1804–1891*, in: BDSB 2009, S. 1236–1243.
- Hartmann 1955 – Hartmann, Jørgen Birkedal: *Canova, Thorvaldsen and Gibson*, in: *English Miscellany*, 6, 1955, S. 205–235.
- Hartmann 1969 – Hartmann, Jørgen Birkedal: *Die Genien des Lebens und des Todes. Zur Sepulkralikonographie des Klassizismus*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 12, 1969, S. 9–38.
- Hartmann 1977 – Hartmann, Jørgen Birkedal: *Zu Thorvaldsens Rezeption der nordischen Kunst in Rom um 1770–1800*, in: Bott, Gerhard (Hg.): *Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit*, Köln 1977, S. 129–172.
- Hartmann 1979 – Hartmann, Jørgen Birkedal: *Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus*, Tübingen 1979.
- Haskell/Penny 1981 – Haskell, Francis u. Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture. 1500–1900*, New Haven 1981.
- Hatt 2014 – Hatt, Michael: *Transparent Forms. Tinting, Whiteness and John Gibson's Venus*, in: *The Sculpture Journal*, 23, 2014, S. 185–196.
- Hawks le Grice 1841 – Hawks le Grice: *Walk through the studii of the sculptors at Rome*, Rom 1841.
- Hawthorne 2002 – Hawthorne, Nathan-

- iel: *The Marble Faun*, Oxford 2002 (Erstausgabe 1860).
- Haydon/Haydon 1876 – Haydon, Benjamin Robert u. Haydon, Frederic Wordsworth: *Benjamin Robert Haydon. Correspondence and Table-talk. With a Memoir by his son Frederic Wordsworth* Haydon, London 1876.
- Hays 1866 – Hays, Matilda: *Adrienne Hope. The Story of a Life*, London 1866.
- Head 1851 – Head, George: *The Metamorphoses of Apuleius. A Romance of the Second Century*. Translated from the Latin by Sir George Head, London 1876.
- Hennig 2005 – Hennig, Mareike: *Asmus Jakob Carstens. Sensible Bilder. Eine Revision des Künstlermythos und der Werke*, Petersberg 2005.
- Hittorf 1851 – Hittorf, Jacques Ignace: *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte ou l'architecture polychrome chez les grecs*, Paris 1851.
- Hoath 2011 – Hoath, Pauline Ann: *The Pantheon. The University and the Artists Bequest. The Flaxman Gallery at University College London*, in: Marshall, Christopher (Hg.): *Sculpture and the Museum*, Farnham 2011, S. 37–59.
- Hofreiter 2001 – Hofreiter, Rita: „C'est pour le roi“. Etienne-Michel Bouret. Bâtitteur du pavillon du Roi, in: Gaethgens, Thomas (Hg.): *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Paris 2001, S. 101–124.
- Holland 1851 – Holland, John: *Memorials of Sir Francis Chantrey*, Sheffield 1851.
- Holt 1972 – Holt, H. T. E.: *Josephson Joshua Frey (1815–1892)*, in: *Australian Dictionary of Biography*, National Centre of Biography, URL: <http://adb.anu.edu.au/biography/josephson-joshua-frey-3873> (letzter Zugriff: 18.9.2017).
- Honour 1959a – Honour, Hugh: *Antonio Canova and the Anglo-Romans*. Part I, in: *The Connoisseur*, 144, 1959, S. 241–245.
- Honour 1959b – Honour, Hugh: *Antonio Canova and the Anglo-Romans*. Part II, in: *The Connoisseur*, 144, 1959, S. 225–231.
- Honour 1972a – Honour, Hugh: *Canova's Studio Practice. The Early Years*, in: *The Burlington Magazine*, 114, 1972, S. 146–159.
- Honour 1972b – Honour, Hugh: *Canova's studio practice. 1792–1822*, in: *The Burlington Magazine*, 114, 1972, S. 214–229.
- Honour 1995 – Honour, Hugh: *Canova's Three Graces*, in: Honour, Hugh u. Weston Lewis, Aidan (Hg.): *The Three Graces*, Edinburgh 1995, S. 19–60.
- Honour/Weston Lewis 1995 – Honour, Hugh u. Weston Lewis, Aidan (Hg.): *The Three Graces*, Edinburgh 1995.
- Honour/Mariuz 2004 – Honour, Hugh u. Mariuz, Paolo: *Antonio Canova. Epistolario (1816–1817)*, Bd. 2, Rom 2004.
- Hook 2003 – Hook, Holger: *The King's Artists. The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture*, Oxford 2003.
- Hoppe-Harmoncourt 2013 – Hoppe-Harmoncourt, Alice: *Eine ungewöhnliche Einrichtung wird zum fixen Bestandteil der kunsthistorischen Ordnung. Die Malerschule der „Alten Deutschen Meister“ von 1781 bis 1837*, in: Swoboda, G. (Hg.): *Die Kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums*, 2 Bde., Wien 2013, Bd. 1, S. 90–116.
- Hubert 1964 – Hubert, Gérard: *La sculpture dans l'Italie Napoléonienne*, Paris 1964.
- Hufschmidt 2009 – Hufschmidt, Tamara: *John Gibson tra Londra, Roma e Carrara e il ‚revival‘ della poliocromia della Tinted Venus*, in: Berresford, Sandra (Hg.): *Sognando il marmo. Cultura e commercio del marmo tra Carrara, Gran Bretagna e Impero (1820–1920 circa)*, Carrara 2009, S. 69–76.
- Hussey 2012 – Hussey, John: *John Gibson. The World of the Master Sculptors*, Birkenhead 2012.
- Irwin 1979 – Irwin, David: *John Flaxman 1755–1826*, London 1979.
- Jameson 1826 – Jameson, Anna: *Diary of an Ennuyée*, London 1826.
- Jameson 1854 – Jameson, Anna: *A Hand-Book to the Courts of Modern Sculpture*, London 1854.
- Jazzar 2010 – Jazzar, Bernard N. (Hg.): *Eye for the Sensual. Selections from the Resnick Collection*, Stuttgart 2010.
- Jørnas 1977 – Jørnas, Bjarne: *Thorvaldsens klassische Periode 1803–1819*, in: Bott, Gerhard (Hg.): *Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit*, Köln 1977 S. 49–106.
- Johns 1998 – Johns, Christopher: *Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*, London 1998.
- Jones 1854 – Jones, Owen: *An Apology for the Colouring of the Greek Court in the Crystal Palace*, London 1854.
- Kanzenbach 2007 – Kanzenbach, Annette: *Der Bildhauer im Porträt. Darstellungstraditionen im Künstlerbildnis vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, München 2007.
- Käppel 2000 – Käppel, Lutz: *Oinone*, in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 8, Stuttgart 2000, Sp. 1147.
- Kat. Ausst. *Chiostro del Bramante 2014* – Alma Tadema e i pittori dell'Ottocento inglese (Kat. Ausst. *Chiostro del Bramante*, Rom, 2014), Mailand 2014.
- Kat. Ausst. *Colnaghi 1986* – Colnaghi Printsellers (Hg.): *The British Face* (Kat. Ausst. *Colnaghi*, London, 1986), London 1986.
- Kat. Ausst. *Deutsches Historisches Museum 2010* – Sünderhauf, Esther Sophia (Hg.): *Begas. Monumente für das Kaiserreich. Eine Ausstellung zum 100. Todestag von Reinhold Begas (1831–1911)* (Kat. Ausst. *Deutsches Historisches Museum Berlin*, 2010–2011), Dresden 2010.
- Kat. Ausst. *Germanisches Nationalmuseum 1991* – Peters, Ursula u. Bott, Gerhard (Hg.): *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde* (Kat. Ausst. *Germanisches Nationalmuseum*, 1991), München 1991.

- nisches Nationalmuseum, Nürnberg, 1991), Nürnberg 1991.
- Kat. Ausst. Glyptothek München 1980 – Vierneisl, Klaus u. Heinz, Gottlieb (Hg.): Glyptothek München. 1830–1980 (Kat. Ausst. Glyptothek München, München 1985), München 1980.
- Kat. Ausst. Glyptothek München 2004 – Brinkmann, Vinzenz u. Wünsche, Raimund (Hg.): Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Skulptur (Kat. Ausst. Glyptothek München, München 2004), München 2004.
- Kat. Ausst. Liebieghaus 2013 – Settis, Salvatore u. Brinkmann, Vinzenz (Hg.): Zurück in die Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland (Kat. Ausst. Liebieghaus Frankfurt), München 2013.
- Kat. Ausst. Henry Moore Institute 1996 – Blühm, Andreas (Hg.): The Colour of Sculpture. 1840–1910 (Kat. Ausst. Henry Moore Institute, Leeds), Zwolle 1996.
- Kat. Ausst. Holland Park 1957 – Sculpture 1850 and 1950. London County Exhibition. (Kat. Ausst. Holland Park, London 1957), London 1957.
- Kat. Ausst. International Exhibition 1862 – Palgrave, Francis Turner (Hg.): International Exhibition of 1862. Official Catalogue of the Fine Arts Department, London 1862.
- Kat. Ausst. J. Paul Getty Museum 2008 – Panzanelli, Roberta, Schmidt, Eike u. Laptatin, Kenneth (Hg.): The Colour of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to Present (Kat. Ausst. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2008), Los Angeles 2008.
- Kat. Ausst. J. Paul Getty Museum 2012 – Gardener Coates, Victoria u. Laptatin, Kenneth (Hg.): The Last Days of Pompeii. Decadence. Apocalypse. Resurrection (Kat. Ausst. Getty Museum and Getty Villa, Malibu 2012), Los Angeles 2012.
- Kat. Ausst. Lady Lever 1999 – British sculpture in the Lady Lever Art Gallery (Kat. Ausst. Lady Lever Art Gallery, Liverpool, 1999), Liverpool 1999.
- Kat. Ausst. Manchester Art Treasures 1857 – Catalogue of the Art Treasures of the United Kingdom Collected at Manchester in 1857 (Kat. Ausst., Manchester 1857), London 1857.
- Kat. Ausst. Musée du Louvre 2010 – Faroult, Guillaume u. Leribaut, Christophe (Hg.): L'Antiquité rêvée. Innovations et résistance au XVIIIe siècle (Kat. Ausst. Musée du Louvre, Paris), Paris 2010.
- Kat. Ausst. Museo Correr 1992 – Pavanello, Giuseppe, Romanelli, Giandomenico u. Argan, Giulio Carlo (Hg.): Antonio Canova (Kat. Ausst. Museo Correr, Venedig 1992; Gipsoteca Canoviana, Possagno 1992) Venedig 1992, S. 274, Nr. 130.
- Kat. Ausst. Museo di Roma 2012 – Ericana, Giuliana u. Leone, Francesco (Hg.): Canova. Il segno della gloria. Disegni. Dipinti. Sculture (Kat. Ausst. Museo di Roma, Rom 2012), Rom 2012, S. 188–196.
- Kat. Ausst. Palazzo Ruspoli 1991 – Androsov, Sergej (Hg.): Canova all'Ermitage. Le sculture del museo di San Pietroburgo (Kat. Ausst. Palazzo Ruspoli, Rom), Venedig 1991.
- Kat. Ausst. Scuderie al Quirinale Rom 2003 – Barroero, Liliana (Hg.): Maestà di Roma, Kat. Ausst. Palazzo del Quirinale Roma, Rom 2003.
- Kat. Ausst. Staatliche Gemäldesammlung Dresden 2013 – Edenheiser, Iris u. Nielsen, Astrid (Hg.): Tecumseh. Keokuk. Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung (Staatliche Gemäldesammlungen, Dresden) Dresden 2013.
- Kat. Ausst. Stable Court Exhibition Leeds 1972 – Friedman, Terry u. Stevens, Timothy (Hg.): Joseph Gott. Sculptor (Kat. Ausst. Stable Court Exhibition Galleries, Leeds; Walker Art Gallery, Liverpool, 1972), Liverpool 1972.
- Kat. Ausst. Städel Museum 2013 – Mongi-Vollmer, Eva u. Bückling, Maraike (Hg.): Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770–1820 (Kat. Ausst. Städel Museum, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 2013), München 2013.
- Kat. Ausst. Victoria and Albert Museum 2010 – Marsden, Jonathan (Hg.): Victoria and Albert. Art and Love (Kat. Ausst. Victoria and Albert Museum, London. 2010), London 2010.
- Kat. Ausst. Tate Britain 2008 – Trusted, Marjorie (Hg.): The Return of the Gods. Neoclassical Sculpture in Britain (Kat. Ausst. Tate Britain, London), London 2008.
- Kat. Ausst. Tate Gallery Liverpool 1989 – Curtis, Penelope (Hg.): Patronage and Practice. Sculpture on the Merseyside (Kat. Ausst. Tate Gallery Liverpool, Liverpool; National Museums and Galleries on Merseyside, Liverpool, 1989), Liverpool 1989.
- Kat. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum 1977 – Bertel Thorvaldsen. Skulpturen. Modelli. Bozzetti. (Kat. Ausst. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1977), Köln 1977.
- Kat. Ausst. York Art Gallery 2011 – Burnage, Sarah, Hallet, Mark u. Turner, Laura (Hg.): William Etty. Art and controversy (Kat. Ausst. York Art Gallery, York, 2001/2012), York 2011.
- Kat. Ausst. Yale Center for British Art 2014 – Droth, Martina u. Edwards, Jason: Sculpture Victorious. Art in the Age of Invention 1837–1901 (Kat. Ausst. Yale Centre for British Art, New Haven; Tate Britain, London 2014/2015), New Haven 2014.
- Keller 1830 – Keller, Enrico: Elenco di tutti i pittori, scultori, architetti, miniatori, incisori in gemme e in rame, scultori in metallo e mosaicisti, artisti esistenti. Compilato ad uso de' stranieri, Rom 1830.
- Kenworthy-Browne 1972 – Kenworthy-Browne, John: A Ducal Patron of Sculpture, in: *Apollo*, 96, 1972, S. 322–331.
- Kenworthy-Browne 1979 – Kenworthy-Browne, John: British Patrons of Sculpture in Italy. 1814–1830, in: Jansen, Horst W.: *La scultura nel XIX secolo*, Bologna 1979, S. 45–48.
- Kenworthy-Browne 1995 – Kenworthy-Browne, John: The Sculpture Gallery at Woburn Abbey and the Architecture of the Temple of the Graces, in: Honour, Hugh u. Weston Lewis,

- Aidan (Hg.): *The Three Graces*, Edinburgh 1995, S. 19–59.
- Kidd/Williamson 1990 – Kidd, Charles u. Williamson, David (Hg.): *Debrett's Peerage and Baronetage*, New York 1990.
- Klenze 1838 – Klenze, Leo von: *Aphoristische Bemerkungen gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland*, Berlin 1838.
- Kling 1981 – Kling, Blair B.: *Partner in Empire. Dwarkanath Tagore and the Age of Enterprise for Eastern India*, Kalkutta 1981.
- Kockel/Graepler 2006 – Kockel, Valentin u. Graepler, Daniel (Hg.): *Daktyliotheken. Götter und Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 2006.
- Kopf 1899 – Kopf, Joseph von: *Lebenserinnerungen eines Bildhauers*, Stuttgart u. Leipzig 1899.
- Krasa-Florian 1978 – Krasa-Florian, Selma: *Plastik*, in: *Erben*, Tino (Hg.): *Klassizismus in Wien. Architektur und Plastik*, Wien 1978, S. 73–83.
- Krasa-Florian 2009 – Krasa-Florian, Selma: *Johann Nepomuk Schaller*, Innsbruck 2009.
- Kris/Kurz 1980 – Kris, Ernst u. Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt 1980.
- Kugler 1835 – Kugler, Franz: *Über die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen*, Berlin 1835.
- Laub 1991 – Laub, Peter: *Wahrnehmung und Wahrheit. Überlegungen zum Bedeutungswandel von „Sinnlichkeit“ im Klassizismus*, in: Peters, Ursula u. Bott, Gerhard (Hg.): *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde* (Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 1991), Nürnberg 1991, S. 241–248.
- Lees-Milne 1991 – Lees-Milne, James: *The Bachelor Duke. A Life of William Spencer Cavendish 6th Duke of Devonshire. 1790–1858*, Cambridge 1991.
- Leone 2013a – Leone, Francesco: *Ercole che strozza Anteo*, in: *Ericana, Giuliana u. Leone, Francesco (Hg.): Canova. Il segno della gloria. Disegni. Dipinti. Sculture* (Kat. Ausst. Museo di Roma, Rom 2012), Rom 2012, S. 144–145.
- Leone 2013b – Leone, Francesco: *Le Grazie per Joséphine de Beauharnais (1812–1816)*, in: *Ericana, Giuliana u. Leone, Francesco (Hg.): Canova. Il segno della gloria. Disegni. Dipinti. Sculture* (Kat. Ausst. Museo di Roma, Rom 2012), Rom 2012, S. 188–196.
- Lichtenstern 1992 – Lichtenstern, Christa: *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Vom Mythos zum Prozessdenken*, Weinheim 1992.
- Lobban 2008 – Lobban, Michael: *Brougham, Henry Peter, First Baron Brougham and Vaux (1778–1868)*, in: ODNB online ed.
- Lombardo 1992 – Lombardo, Agostino: *Canova e gli inglesi: un paradosso*, in: *Pavanello, Giuseppe (Hg.): Antonio Canova, Venedig 1992*, S. 7–8.
- Lytton 1834 – Lytton, Edward Bulwer: *The Last Days of Pompeii*, London 1834.
- Lytton 1844 – Lytton, Edward Bulwer: *The Poems and Balads of Schiller*, Leipzig 1844.
- Macandrew 1959/60 – Macandrew, Hugh: *Henry Fuseli and William Roscoe*, in: *The Liverpool Bulletin*, 8, 1959/60, S. 5–52.
- Macandrew 1963 – Macandrew, Hugh: *Selected Letters from the Correspondence of Henry Fuseli and William Roscoe of Liverpool*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 105.62, 1963, S. 205–228.
- Macdonald 1986 – Macdonald, Margaret: *British Artists at the Accademia del nudo in Rome*, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 5/6, 1986, S. 77–94.
- Macpherson 1878 – Macpherson, Gerardine: *Memoirs of the Life of Anna Jameson*, Boston 1878.
- Macsotay 2017a – Macsotay, Tomas (Hg.): *Rome, Travel and the Sculpture Capital*, London 2017.
- Macsotay 2017b – Macsotay, Tomas: *Artistic Labour and Cosmopolitan Sociability. British Sculptors in Accounts from Late-Eighteenth-Century Visitors to Rome*, in: *Edwards/Bur-nage 2017*, S. 103–125.
- Maglio 2009 – Maglio, Andrea: *L'arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Neapel 2009.
- Majolo Molinari 1963 – Majolo Molinari, Olga: *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, Rom 1963.
- Malamani 1890 – Malamani, Vittorio (Hg.): *Un'amizicia di Antonio Canova. Lettere di lui al Conte Leopoldo Cicognara*, Castello 1890.
- Mampieri 2014 – Mampieri, Antonella: *Cincinnato Baruzzi (1796–1878)*, Bologna 2014.
- Maninchedda 2004 – Maninchedda, Stefania: *Lo studio di John Gibson*, in: *Pastore Stocchi, Manlio (Hg.): Il primato della scultura. Fortuna dell'antico. Fortuna di Canova*, Bassano del Grappa 2004, S. 257–267.
- Marchesini 2005 – Marchesini, Marcello: *Sul gruppo d'Adone e Venere del Signor Antonio Canova posseduto dal Signor Marchese Berio. Lettera di Marcello Marchesini diretta al nobile Signore Conte D. Fausto Tadini, Farcella 1795*, hg. von Arnaldo Bruni, Manlio Pastore Stocchi u. Gianni Venturi: *Biblioteca Canoviana*, Bassano del Grappa 2005.
- Marsden 2010a – Marsden, Jonathan: *Mr. Green and Mr. Brown. Ludwig Grüner and Emil Braun in the Service of Prince Albert*, in: *Avery-Quash, Susanna: Victoria and Albert. Art and Love. Essays from a Study Day Held at the National Gallery London on 5 and 6 June*, London 2012, URL: [http://www.royalcollection.org.uk/sites/default/files/V%20and%20A%20Art%20and%20Love%20\(Marsden\).pdf](http://www.royalcollection.org.uk/sites/default/files/V%20and%20A%20Art%20and%20Love%20(Marsden).pdf) (letzter Zugriff: 18.9.2017).
- Matthews 1911 – Matthews, Thomas: *The Biography of John Gibson. R. A. Sculptor Rome*, London 1911.
- Mazzali 1992 – Mazzali, Barbara: *La storia*, in: *Listri, Massimo (Hg.): Villa Carlotta, Cinisello Balsamo 1992*, S. 11–16.

- Mazzocca 1999 – Mazzocca, Fernando: Adone e Venere, Mailand 1999.
- Mazzocca 2000 – Mazzocca, Fernando (Hg.): Dipinti e sculture del XIX secolo, Venedig 2000.
- Mazzocca 2002 – Mazzocca, Fernando: L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo, Vicenza 2002.
- McGuigan 2016 – McGuigan, Mari K. (Hg.): Am Fuße der Pyramide. 300 Jahre Friedhof für Ausländer in Rom, Bonn 2016.
- McKenzie 2002 – McKenzie, Ray: Public Sculpture of Glasgow, Public Sculpture of Britain, Bd. 5, Liverpool 2002.
- Memes 1825 – Memes, John Smythe: Memoirs of Antonio Canova with a Critical Analysis of his Works, and an Historical View of Modern Sculpture, Edinburgh 1825.
- Mildenberger 1992 – Mildenberger, Hermann: Bertel Thorvaldsen und der Kult um Künstler und Genie, in: Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1992, S. 189–202.
- Missirini 1837 – Missirini, Melchiorre: De' lavori di iscultura del signor Bienaimé Luigi. Relazione intitolata al nobile uomo sig. Carlo Guzoni degli anacardi studente nella Sapienza romana, in: Giornale Arcadico di scienze, lettere e Arti, 72, 1837, S. 349–355.
- Missirini 2004 – Missirini, Melchiorre: Della vita di Antonio Canova libri quattro, Prato 1824, hg. von Francesco Leone, Bassano del Grappa 2004.
- Montagnoli 2012 – Montagnoli, Livia: La favola di Amore e Psiche, in: Cavicchioli, Sonia (Hg.): Amore e Psiche, Mailand 2012.
- Morris 1971 – Morris, Edward: John Gibson's Satan, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 34, 1971, S. 397–398.
- Morris 1998 – Morris, Edward: The Liverpool Academy and Other Art Exhibitions in Liverpool 1774–1867, in: Morris, Edward u. Roberts, Emma (Hg.): The Liverpool Academy and Other Exhibitors of Contemporary Art in Liverpool 1774–1867, Liverpool 1998, S. 1–19.
- Morris/Roberts 1998 – Morris, Edward u. Roberts, Emma: The Liverpool Academy and Other Exhibitors of Contemporary Art in Liverpool 1774–1867, Liverpool 1998.
- Moses 1824 – Moses, Henry: The works of Antonio Canova in sculpture and modelling, Bd. 1, London 1824.
- Munro 1955 – Munro, Ion: British Art and an Academy at Rome, in: Rivista, 95, 1955, S. 1–7.
- Musetti 2002 – Musetti, Barbara: Carlo Finelli (1782–1853), Cinisello Balsamo 2002.
- Myrone 2017 – Myrone, Martin: „The Chatterton of Sculpture“. Thomas Procter and the Martyrology of the British School, in: Edwards/Burnage 2017, S. 146–162.
- Myssok 2007 – Myssok, Johannes: Antonio Canova. Die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800, Petersberg 2007.
- Myssok 2009 – Myssok, Johannes: Canovas ‚Theseus‘. Ein kolossales Missverständnis, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums, 11, 2009, S. 168–185.
- Myssok 2010 – Myssok, Johannes: Modern Sculpture in the Making. Antonio Canova and Plaster Casts, in: Frederiksen, Rune u. Marchand, Eckart (Hg.): Plaster Casts. Making. Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present, Berlin 2010, S. 269–288.
- Myssok 2013 – Myssok, Johannes: Antonio Canova: Creugas 1795–1796, in: Mongi-Vollmer, Eva u. Bückling, Maraike: Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770–1820 (Kat. Ausst. Städel Museum, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 2013), München 2013, S. 355.
- Myssok 2017 – Myssok, Johannes: Canova and his German Friends, in: Macsotay, Tomas (Hg.): Rome, Travel and the Sculpture Capital, London 2017, S. 131–150.
- Neuwirth 1989 – Neuwirth, Markus: J. A. Koch und A. J. Carstens. Die Argonauten. Ein Bilderbuch als Dokument einer Künstlerfreundschaft, Graz 1989.
- Neuwirth 1991 – Neuwirth, Markus: Thorvaldsen im Spannungsfeld mythischer Bildfindungen um 1800, in: Peters, Ursula u. Bott, Gerhard (Hg.): Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde (Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 1991), Nürnberg 1991, S. 53–66.
- Nibby 1817 – Nibby, Antonio: Descrizione della Grecia di Pausania. Nuovamente dal testo greco tradotta da A. Nibby, Rom 1817.
- N. N. 1816 – N. N.: Catalogue of the Very Select and Valuable Library of William Roscoe. Which Will Be Sold at Auction, Liverpool 1816.
- N. N. 1822 – N. N.: Fine Art. British Artists, in: the Yorkshire Observer, 1822, S. 50.
- N. N. 1823/24 – N. N.: Gibson, the Sculptor, in: Athenaeum. Or Spirit of the English Magazines, 14, 1823–1824, S. 327.
- N. N. 1824 – N. N.: Galleries and Studios in Rome, in: The New Monthly Magazine and Literary Journal, 11, 1824, S. 125–126.
- N. N. 1835 – N. N.: Fine Arts. Exhibition at the Royal Academy, in: The London Literary Gazette and Journal of Belles Lettres, Sciences, 1835, S. 411.
- N. N. 1841 – N. N.: English Academy at Rome, The Literary Gazette, Bd. 7, 22.3.1823, S. 188.
- N. N. 1843 – N. N.: Notes from Rome, in: The Athenaeum, 18.11.1843.
- N. N. 1846 – N. N.: Artists in Rome: John Gibson, in: The Roman Advertiser, 1846, S. 21.
- N. N. 1854 – N. N.: Hylas and the Nymphs. From the Group by J. Gibson, R. A. in the Vernon Gallery, in: The Art Journal, 1854, S. 22.
- N. N. 1860 – N. N.: Il Cacciatore con il cane, in: L'Album, 27, 1860, S. 4.
- N. N. 1869 – N. N.: Eastlake and Gibson, in: The Edinburgh Review or Critical Journal, 130, 1869, S. 201–215.
- N. N. 1953 – N. N.: Thorvaldsens Museum, Kopenhagen 1953.

- Norman/Cook 1997 – Norman, Mark u. Cook, Richard: *Just a Tiny Bit of Rouge upon the Lips and Cheeks*. Canova, Colour and Classical Ideal, in: Eustace, Kathrin (Hg.): *Canova. Ideal Heads*, Oxford S. 46–58.
- ODNB online ed.
- Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, online ed. (15.7.2014), URL: <http://www.oxforddnb.com>.
- Ormond 1973 – Ormond, Richard: *Early English Victorian Portraits*. Catalogue of the National Portrait Gallery Permanent Collection, London 1973.
- Owen 1988 – Owen, Felicity: *Collector of Genius. A Life of Sir George Beaumont*, New Haven 1988.
- Palgrave 1862 – Palgrave, Francis Turner: *A Handbook to the Fine Art Collections in the International Exhibition of 1862*, London 1862.
- Pantazzi 1980 – Pantazzi, Sybille: *The Roman Advertiser. 1846–1849*, in: *Victorian Periodicals Review*, 13, 1980, S. 119–124.
- Parakos 2009 – Parakos, Michael: Spence, Benjamin Edward, 1823–1866, in: *BDSB* 2009, S. 1163–1166.
- Parkes 1859 – Parkes, Bessie Rayner: *Gibson's studio*, in: *The English Woman's Journal*, 3, 1859, S. 171–172.
- Passavant 1820 – Passavant, Johann David: *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in der Toscana*, Heidelberg u. Speyer 1820.
- Pavan 1976/77 – Pavan, Massimiliano: *La visita di Canova nel diary del pittore Joseph Farington*, in: *Atti dell'istituto veneto di scienze, lettere e arti*, 135, 1976/77, S. 251–273.
- Pavan 2004a – Pavan, Massimiliano: *Antonio Canova e la discussione sugli Elgin Marbles*, in: Pavanello, Giuseppe (Hg.): *Scritti su Canova e il Neoclassicismo*, Possagno 2004, S. 181–318.
- Pavan 2004b – Pavan, Massimiliano: *La visita a Londra del Canova nel Diary del pittore Joseph Farington*, in: Pavanello, Giuseppe (Hg.): *Scritti su Canova e il Neoclassicismo*, Possagno 2004, S. 163–180.
- Pavanello 1992 – Pavanello, Giuseppe: Creugante, in: Pavanello, Giuseppe; Romanelli, Giandomenico u. Argan, Giulio Carlo: *Antonio Canova* (Kat. Ausst. Museo Correr, Venedig 1992; Gipsoteca Canoviana, Possagno 1992) Venedig 1992, S. 274, Nr. 130.
- Pavanello 2005 – Pavanello, Giuseppe: *Il carteggio Canova-Quatremère de Quincy 1785–1822*, Ponzano 2005.
- Pavanello 2012 – Pavanello, Giuseppe: *La „Religione“ di Antonio Canova*, in: *Arte Veneta*, 68, 2011, S. 199–227.
- Pellegrini 2009 – Pellegrini, Emanuele: *Le arti di William Roscoe*. Biblioteca e collezione, in: *Studi Memofonte*, 3, 2009.
- Penny 1977 – Penny, Nicholas: *Church Monuments in Romantic England*, New Haven 1977.
- Perowne 1951 – Perowne, Steward: *Monuments in Barbados*, in: *Country Life*, 1951, S. 1940–1942.
- Pevsner 1958/2005 – Pevsner, Nicholas (Hg.): *The Buildings of England, Harmondsworth 1958/2005*.
- Pfister/Hertel 2008 – Pfister, Manfred u. Hertel, Ralf: *Performing National Identity*, Amsterdam 2008.
- Pfisterer 2001 – Pfisterer, Ulrich: *Künstlerliebe. Der ‚Narcissus‘-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Artistoteles-Lektüre der Frührenaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64, 2001, S. 305–330.
- Pierce Johnson 1862 – Pierce Johnson, Benjamin: *Report on the International Exhibition of Industry and Art*, London 1862.
- Pietrangeli 1992 – Pietrangeli, Carlo: *Un ambasciatore d'eccezione. Canova a parigi*, in: Pavanello, Giuseppe, Romanelli, Giandomenico u. Argan, Giulio Carlo (Hg.): *Antonio Canova* (Kat. Ausst. Museo Correr, Venedig 1992; Gipsoteca Canoviana, Possagno 1992) Venedig 1992, S. 15–21.
- Pirzio Biroli Stefanelli 1991 – Pirzio Biroli Stefanelli, Lucia: *Le opere di Thorvaldsen nella glittica romana dell'Ottocento*, in: Kragelund, Patrick u. Mogens, Nykjaer (Hg.): *Thorvaldsen. L'ambiente. L'influsso*. Il mito, Rom 1991, S. 91–100.
- Pirzio Biroli Stefanelli 2007 – Pirzio Biroli Stefanelli, Lucia: *La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei*, Bd. 1, Rom 2007.
- Pirzio Biroli Stefanelli 2012 – Pirzio Biroli Stefanelli, Lucia: *La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei*, Bd. 2, Rom 2012.
- Piva 2017 – Piva, Chiara: *Restoring and Making Sculpture in Eighteenth-Century Rome. A Shared Practice*, in: Macsotay, Tomas (Hg.): *Rome, Travel and the Sculpture Capital*, London 2017, S. 31–58.
- Plon 1875 – Plon, Eugène: *Thorvaldsen. Sein Leben und seine Werke*. Aus dem Französischen nach der zweiten Auflage übersetzt, hg. von Max Münter, Wien 1875.
- Pope-Hennessy 1964 – Pope-Hennessy, John: *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964.
- Potts 1980 – Potts, Alex: *Sir Francis Chantrey. 1781–1841. Sculptor of the Great*, London 1980.
- Potts 1981 – Potts, Alex: *Chantrey as the National Sculptor of Early Nineteenth-Century England*, in: *Oxford Art Journal*, IV, S. 17–27.
- Potts 2000 – Potts, Alex: *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven u. London 2000.
- Potts 2008 – Potts, Alex: *Colors of Sculpture*, in: Panzanelli, Roberta, Schmidt, Eike and Lapatin, Kenneth (Hg.): *The Colour of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to Present* (Kat. Ausst. J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2008), Los Angeles 2008, S. 78–97.
- Prater 2004 – Prater, Andreas: *Streit um die Frabe. Die Wiederentdeckung der Polychromie in der griechischen Architektur und Plastik im 18. und 19. Jahrhundert*, in: Kat. Ausst. Glyptothek München 2004, S. 256–267.
- Praz/Pavanello 1976 – Praz, Mario u. Pavanello, Giuseppe: *L'opera completa del Canova*, Mailand 1976.
- Pulini 2008 – Pulini, Massimo: *La coperta del tempo. Dipinti e sculture in letargo*, Mailand 2008.

- Quatremère de Quincy 1815 – Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome: *Le Jupiter Olympienne*, Paris 1815.
- Quatremère de Quincy 2012 – Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome: *Canova et ses ouvrages ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Paris 1834, hg. von Fernando Mazzocca, Bassano del Grappa 2012.
- Quondam 2000 – Quondam, Amedeo: *William Roscoe e l'invenzione del Rinascimento*, in: Fantonio, Marcello (Hg.): *Gli anglo-americani a Firenze*, Rom 2000, S. 249–338.
- Raggi 1880 – Raggi, Oreste: *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani*, Florenz 1880.
- Read 1982 – Read, Benedict: *Victorian Sculpture*, New Haven 1982.
- Read 1992 – Read, Benedict: *Introduction, Gibson to Gilbert. British Sculpture 1840–1914*, London 1992.
- Read 2000 – Read, Benedict: *Sculpture and the New Palace of Westminster*, in: Riding, Christine u. Riding Jacqueline (Hg.): *The Houses of Parliament. History, Art, Architecture*, S. 253–269.
- Report of the Juries 1851 – N. N.: *Exhibition of the Works of Industry of All Nations. Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition was Divided*, London 1851.
- Reuterswärd 1960 – Reuterswärd, Patrik: *Untersuchungen über die Farbwirkung der Marmor- und Bronzeskulpturen. Griechenland und Rom*, o.O. 1960.
- Reynolds 1997 – Reynolds, Joshua: *Discourses on Art*, hg. von Robert R. Wark, New Haven und London 1997.
- Roberts 1973 – Roberts, Helene: *Art Reviewing in the Early Nineteenth-Century Art Periodicals*, in: *Victorian Periodical Newsletter*, 19, 1973, S. 1–20.
- Roberts 1998 – Roberts, Emma: *The Academy as a Teaching Institution*, in: Morris, Edward u. Roberts, Emma: *The Liverpool Academy and Other Exhibitors of Contemporary Art in Liverpool 1774–1867*, Liverpool 1998, S. 21–34.
- Robertson 1978 – Robertson, David: *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton 1978.
- Rochette 1854 – Rochette, Raoul: *Lectures on Ancient Art*, London 1854.
- Roscoe 1833 – Roscoe, Henry: *The Life of William Roscoe*, 2. Bde., London 1833.
- Roscoe 2009a – Roscoe, Ingrid: *Gott, Joseph 1785–1860*, in: *BDSB* 2009, S. 541–548.
- Roscoe 2009b – Roscoe, Ingrid: *Wyatt, Richard James 1795–1850*, in: *BDSB* 2009, S. 1424–1428.
- Roscoe 1797 – Roscoe, William: *The Life of Lorenzo de Medici*, London 1797.
- Ross 1836 – Ross, William: *Laocoon, or the Limits of Poetry and Painting. Translated from the German of G. E. Lessing*, London 1836.
- Royal Academy of Arts 1843 – Royal Academy of Arts (Hg.): *The Exhibition of the Royal Academy MDCCCLXIII*, London 1843.
- Ruppert 1998 – Ruppert, Wolfgang: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1998.
- Ruskin 1843 – Ruskin, John: *Modern Painters. Their Superiority in the Art of Landscape Painting to All the Ancient Masters Proved by Examples of the True, the Beautiful, and the Intellectual from the Works of Modern Artists, Especially from those of J. M. W. Turner*, London 1843.
- Ruskin 1903 – Ruskin, John: *The Complete Works. Vol. IX. The Stones of Venice*, London 1903.
- Russell 2012 – Russell, John Lord: *Outline Engravings and Descriptions of Woburn Abbey Marbles*, London 1822, Nachdruck, o. O. 2012.
- Russell Barrington 1906 – Russell Barrington: *The life, letters and work of Frederic Leighton*, Bd. 2, London 1906.
- Russell Tedder 2004 – Russell Tedder, Francis: *Christie, James (1773–1831)*, in: *ODNB online ed.*
- Sandbach 1850 – Sandbach, Margaret: *Aurora and Other Poems*, London 1850.
- Sanders 1908 – Sanders, Lloyd: *The Holland House Circle*, London 1908.
- Schemper-Sparholz 2002a – Schemper-Sparholz, Ingeborg: *Canova und Thorvaldsen als Leitfiguren für Bildhauer und Sammler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien*, in: Frodl, Gerbert (Hg.): *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert*, Bd. 5, München 2002, S. 447–450.
- Schemper-Sparholz 2002b – Schemper-Sparholz, Ingeborg: *Leopold Kiesling (1770–1827). Mars Venus und Amor*, in: Frodl, Gerbert (Hg.): *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert*, Bd. 5, München 2002, S. 471.
- Scherf 1989 – Scherf, Guilhem: *Un monument méconnu. Le mausolée de Charles-Joseph de Pollinchove, par Christophe-Gabriel Allegrain (1710–1795)*, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1989, S. 117–130.
- Schiller 1968 – Schiller, Friedrich von: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: Peterson, Julius (Hg.): *Sämtliche Werke*, München 1968.
- Schneider 1910 – Schneider, Giorgio: *Quatremère de Quincy et son intervention des arts (1788–1830)*, Paris 1910.
- Schreiter 2007 – Schreiter, Charlotte: *Rezension zu: Kockel, Valentin u. Graepler, Daniel (Hg.): Daktyliotheken. Götter und Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 2006 (1.5.2007), in: *H-Arthist* (letzter Zugriff, 11.3.2014), URL: <https://arthist.net/reviews/157>.
- Schulten 2008 – Schulten, Anne: *Der in Rauch aufgegangene Ruhm. Bildhauer zwischen Tod und Unsterblichkeit*, in: Maaz, Bernhard (Hg.): *Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen*, München 2008, S. 74–77.
- Schütze 2005 – Schütze, Sebastian (Hg.): *Kunst und ihre Betrachter in der Frü-*

- hen Neuzeit. Ansichten, Standpunkte, Perspektiven, Berlin 2005.
- Scott 1872 – Scott, William: *The British School of Sculpture*, London 1872.
- Sebag-Montefiore 2004 – Sebag-Montefiore, Charles: *Holford Robert Stayner (1808–1892)*, in: ODNB online ed.
- Seymour 1993 – Seymour, Howard: *Some Eighteenth Century 'Restored' Boxers*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 66, 1993, S. 238–255.
- Sharp 1892 – Sharp, William: *The life and letters of Joseph Severn*, London 1892.
- Sharples 1991 – Sharples, Joseph: *The Oratory. St. James's Cemetery*. Liverpool, Liverpool 1991.
- Shepphard 1963 – Shepphard, F. H. W.: *Burlington House*, in: *Survey of London*, Bd. 31 u. 32, St. James Westminster, S. 390–429.
- Sherwood 1991 – Sherwood, Dolly: *Harriet Hosmer. American Sculptor 1830–1908*, Columbia 1991.
- Shinn/Shinn 1971 – Shinn, Charles u. Shinn, Dorrie: *The illustrated Guide to Victorian Parian China*, London 1971.
- Sicca/Yarrington 2000 – Sicca, Cinzia u. Yarrington, Allison (Hg.): *The Lustrous Trade. Material, Culture and the History of Sculpture in England and Italy, c. 1700–1860*, London u. New York 2000.
- Sieveking 1980 – Sieveking, Hinrich: *Materialien zu Programm und Entstehung des Skulpturenschmucks am Außenbau der Glyptothek*, in: *Kat. Ausst. Glyptothek München*, München 1980, S. 234–248.
- Sisi 2005 – Sisi, Carlo: *Teoria e istituzioni del Neoclassicismo*, in: Sisi, Carlo: *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, Bd. 1, Mailand 2005, S. 9–23.
- Skjøthaug 2010 – Skjøthaug, Laila: *Catalogo delle opere*, in: Grandesso, Stefano: *Bertel Thorvaldsen (1770–1844)*, Mailand 2010, S. 268–291.
- Smith 1828 – Smith, J. T.: *Nollekens and his Times*, London 1828.
- Solkin 2001 – Solkin, David (Hg.): *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House. 1780–1836*. New Haven u. London 2001.
- Sotheby/Wilkinson/Hodge 1868 – Sotheby, Wilkinson und Hodge (Hg.): *Catalogue of the Valuable Library of the Late Eminent Sculptors John Gibson R. A. and B. E. Spence [...]*, London 1868.
- Soussloff 1997 – Soussloff, Catherine: *The Absolut Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis 1997.
- Spadini 1998 – Spadini, Pasqualina: *Società degli Amatori e Cultori fra Otto e Novecento*, Rom 1998.
- Spear 1998 – Spear, Richard: *Guido's Grace*, in: Blauuw, Sible, Gijbers, Pieter-Matthijs u. Schütze, Sebastian (Hg.): *Docere, delectare, movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Rom 1998, S. 121–126.
- Springer 1977 – Springer, Peter: *Thorvaldsen und die Bildhauer der Berliner Schule in Rom*, in: Bott, Gerhard (Hg.): *Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit*, Köln 1977, S. 249–276.
- Stefani 1990 – Stefani, Ottorino: *I rilievi del Canova. Una nuova concezione del tempo e dello spazio*, Mailand 1990.
- Stevens 1989 – Stevens, Timothy: *John Gibson's 'The Sleeping Shepherd Boy'*, in: Curtis, Penelope (Hg.): *Patronage and Practice. Sculpture on the Merseyside (Kat. Ausst. Tate Gallery Liverpool, Liverpool; National Museums and Galleries on Merseyside, Liverpool, 1989)*, Liverpool 1989, S. 57–59.
- Stuart/Revett 2008 – Stuart, James u. Revett, Nicholas: *The Antiquities of Athens*, hg. v. Frank Salmon, New York 2008.
- Sullivan 2009a – Sullivan, Matthew Greg: *Flaxman, John II. RA, 1755–1826*, in: BDSB 2009, S. 443–465.
- Sullivan 2009b – Sullivan, Matthew Greg: *Nollekens, Joseph RA, 1737–1823*, in: BDSB 2009, S. 896–911.
- Sullivan 2010 – Sullivan, Matthew Greg: *Chantrey and the Original Models*, in: Frederiksen, Rune u. Marchand, Eckart (Hg.): *Plaster Casts. Making. Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin 2010, S. 289–306.
- Sullivan 2014 – Sullivan, Matthew Greg: *Sir Francis Chantrey and the Ashmolean Museum*, Oxford 2014.
- Sullivan 2017 – Sullivan, Matthew Greg: *Cunningham, Chantrey, and the British School of Sculpture*, in: *Edwards/Burnage 2017*, S. 210–232.
- Susinno 2009 – Susinno, Stefano: *Artisti a Roma in età di Restaurazione. Dimore, studi e altro*, in: Susinno, Stefano (Hg.): *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Mailand 2009, S. 171–183.
- Tallis 1851 – Tallis, John: *Tallis' History and Description of the Crystal Palace and the Exhibition of the World's Industry in 1851*, London u. New York 1851.
- Tambroni 1822 – Tambroni, Giuseppe: *Gipson. Inglese di Liverpool*, in: *Giornale Arcadico di scienze, lettere e arti*, 14, 1822, S. 389–390.
- Taylor 1795 – Taylor, Thomas: *The Story of Cupid and Psyche. Translated from the Fable of Apuleius*, London 1795.
- Taylor 1822 – Taylor, Thomas: *The Metamorphosis or Golden Ass by Apuleius*, London 1822.
- Taylor 1989 – Taylor, Angus: *The Dukery of Carlisle*, in: *Country Life*, 183, 1989, S. 92–97.
- Tesan 1991a – Tesan, Harald: *Konrad Eberhard*, in: Peters, Ursula u. Bott, Gerhard (Hg.): *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde (Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 1991)*, Nürnberg 1991, S. 606–608.
- Tesan 1991b – Tesan, Harald: *Deutsche Bildhauer bei Thorvaldsen in Rom*, in: Peters, Ursula u. Bott, Gerhard (Hg.): *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde (Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 1991)*, Nürnberg 1991, S. 259–277.
- Tesan 1998 – Tesan, Harald: *Thorvaldsen*

- und seine Bildhauerschule in Rom, Köln, Weimar u. Wien 1998.
- The Illustrated Exhibitor 1851 – N. N.: The Illustrated Exhibitor. A Tribute to the World's Industrial Jubilee. Comprising Sketches, by Pen and Pencil, of the Principal Objects in the Great Exhibition of the Industry of All Nations, London 1851.
- Thiele 1831–1850 – Thiele, Justus Maria: Den danske billedhugger Bertel Thorvaldsen og hans værker, Bd. 1 1831, Bd. 2 1832, Bd. 3 1848, Bd. 4. 1850, Kopenhagen 1831–1850.
- Thieme/Becker 1907–1950 – Thieme, Ulrich u. Becker, Felix (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907–1950.
- Ticknor 1909 – Ticknor, George: Life, Letters, and Journals of George Ticknor, Bd. 1, Boston u. New York 1909.
- Tratz 1988 – Tratz, Helga: Werkstatt und Arbeitsweise Berninis, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 23/24, 1988, S. 395–483.
- Turpin 1982 – Turpin, John: John Hogan. Irish Neoclassical Sculpture in Britain, Cambridge 1982.
- Türr 1994 – Türr, Karina: Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts. *Sculpturae Vitam Insufflat Pictura*, Mainz 1994.
- Ulivi 1957 – Ulivi, Ferruccio: *Settecento Neoclassico*, Pisa 1957.
- Vasari 1568 – Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, Florenz 1568.
- Vasari 1983 – Vasari, Giorgio: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, übers. von Schorn, Ludwig, hg. von Julian Kliemann, Worms 1983.
- Vaughan 1989 – Vaughan, Gerard: Henry Blundell's Sculpture Collection at Ince Hall, in: Curtis, Penelope (Hg.): *Patronage and Practice. Sculpture on the Merseyside* (Kat. Ausst. Tate Gallery Liverpool, Liverpool; National Museums and Galleries on Merseyside, Liverpool, 1989), Liverpool 1989, S. 13–21.
- Venturi 1992 – Venturi, Gianni: *La grazia e le Grazie*, in: Pavanello, Giuseppe (Hg.): Antonio Canova, Venedig 1992, S. 66–75.
- Villari 2005 – Villari, Anna: *La pittura di storia in Italia*, in: Sisi, Carlo (Hg.): *L'Ottocento in Italia. Il Neoclassicismo. 1789–1815*, Mailand 2005, S. 27–40.
- Vogel 1995 – Vogel, Dietmar: *Der Deutsch-Römer Emil Wolff (1802–1879). Bildhauer, Antikenrestaurator und Kunststager*, Frankfurt am Main 1995.
- W. H. 1866 – W. H.: John Gibson R. A., in: *The Art Journal*, 5, 1866, S. 113–115.
- Waagen 1838 – Waagen, Gustav Friedrich von: *Works of Art and Artists in England*, Bd. 2, London 1838.
- Waagen 1854 – Waagen, Gustav Friedrich von: *Treasures of Art in Great Britain*, Bd. 3, London 1854.
- Wagner 1972a – Wagner, Walter: *Die Rompensionäre der Wiener Akademie der bildenden Künste. 1772–1848*, in: *Römische Historische Mitteilungen*, 14, 1972, S. 65–109.
- Wagner 1972b – Wagner, Walter: *Die Rompensionäre der Wiener Akademie*, in: Garms, Jörg (Hg.): *Österreichische Künstler und Rom. Vom Barock zur Secession* (Kat. Ausst., Österreichisches Kulturinstitut in Rom 1972), Wien 1972, S. 53–59.
- Wagner/Schelling 1817 – Wagner, Martin von u. Schelling, Joseph: *Bericht über die Aeginetischen Bildwerke im Besitze seiner Königlichen Hoheit des Kronprinzen von Baiern. Mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von Fr. W. J. Schelling*, Stuttgart u. Tübingen 1817.
- Walker 1961 – Walker, R. J.: *A Catalogue of Paintings, Drawings, Sculpture and Engravings in the Palace of Westminster. Part III. Sculpture*, London 1961.
- Webb 1859 – Webb, Benjamin: *The Prospect of Art in England*, in: *Bentley's Quarterly Review*, 1, 1859, S. 158.
- Webley 1997 – Webley, Derrick Pritchard: *Cast to the Winds. The Life and Work of Penry Williams (1802–1885)*, Aberystwyth 1997.
- Weld 1865 – Weld, Charles Richard: *Last Winter in Rome*, London 1865.
- Wells 1974 – Wells, Kathleen: *The Return of British Artists to Rome after 1815*, Leicester 1974.
- Wells 1978 – Wells, Kathleen: *The British Academy of Arts in Rome. 1823–1936*, in: *Italian Studies*, 33, 1978, S. 92–110.
- Wenzel/Prosseda 1861 – Wenzel, Giovanni u. Prosseda, L.: *Imitations of Drawings by John Gibson R. A. Sculptor. By Wenzel and Prosseda. Published by Hogarth. Haymarket 5, London 1861.*
- Whinney 1988 – Whinney, Margarete Dickens: *Sculpture in Britain 1530–1830*, London 1988.
- Whittingham 2008 – Whittingham, Selby: *Vernon, Robert (1774–1849)*, in: ODNB online ed.
- Wickham 2016 – Wickham, Annette: *The Gibson Gallery at the Royal Academy*, in: Frasca-Rath, Anna u. Wickham, Annette (Hg.): *John Gibson. A British Sculptor in Rome* (Kat. Ausst. Royal Academy of Arts, London), London 2016, S. 19–28.
- Wilson 2008 – Wilson, Arline: *William Roscoe. Commerce and Culture*, Liverpool 2008.
- Wilton 1973 – Wilton, Andrew: *An Early Drawing by John Gibson*, *British Museum Quarterly*, 37, 1973, S. 118–119.
- Wilton 1987 – Wilton, Andrew: *Turner und seine Zeit*, München 1987.
- Winckelmann 1825 – Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*, hg. von Joseph Eiselein, Donauäschingen 1825.
- Winckelmann 2002 – Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*, hg. von Adolf Hans Borbein, Thomas Gaegtens u. a., o. O. 2002.
- Windholz 2008 – Windholz, Angela: *Et in academia ego. Ausländische Akademien in Rom zwischen künstlerischer Standortbestimmung und nationaler Repräsentation*, Regensburg 2008.
- Wischermann 1980 – Wischermann, Heinfried: *Canovas Pantheon. Überlegungen zum Tempio Canoviano*

- von Possagno, in: *Architectura*, 10.2, 1980, S. 134–163.
- Whitehead 2000 – Whitehead, Christopher: ‚Enjoyment for the Thousands‘. Sculpture as Fine Ornamental Art at South Kensington. 1852–1862, in: Sicca, Cinzia u. Yarrington, Allison (Hg.): *The Lustrous Trade. Material, Culture and the History of Sculpture in England and Italy, c. 1700–1860*, London u. New York 2000, S. 222–239.
- Wolf 1998 – Wolf, Gerhard: ‚Arte superficiali illiam fontis amplecti. Alberti, Narziß und die Erfindung der Malerei, in: Göttler, Christine (Hg.): *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Emsdetten 1998, S. 11–39.
- Wolf 2003 – Wolf, Gerhard: *Der Splitter im Auge. ‚Cellini‘ zwischen Narziß und Medusa*, in: Nova, Alessandro u. Schreurs, Anna (Hg.): *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, S. 316–336.
- Woods 1828 – Woods, Joseph: *Letters of an Architect from France, Italy and Greece*, Bd. 2, London 1828.
- Wright 2009 – Wright, J. C.: Fitzmaurice, Henry Petty, Third Marquess of Landsdowne 1780–1860, in: ODNB online ed.
- Yarrington 2000 – Yarrington, Alison: *Anglo-Italian Attitudes. Chantrey and Canova*, in: Sicca, Cinzia u. Yarrington, Allison (Hg.): *The Lustrous Trade. Material, Culture and the History of Sculpture in England and Italy, c. 1700–1860*, London u. New York 2000, S. 132–155.
- Yarrington 2001 – Yarrington, Alison: *Art in the Dark. Viewing and Exhibiting Sculpture at Somerset House*, in: Solkin, David (Hg.): *Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House. 1780–1836*, New Haven u. London 2001, S. 172–188.
- Yarrington 2002 – Yarrington, Alison: *The ‚Three Graces‘ and the Temple of Feminine Virtue*, in: *The Sculpture Journal*, 7, 2002, S. 30–43.
- Yarrington 2008a – Yarrington, Alison: *‚Made in Italy‘: Sculpture and the Staging of National Identities at the International Exhibition of 1862*, in: Pfister, Manfred u. Hertel, Ralf (Hg.): *Performing National Identity*, Amsterdam 2008, S. 75–99.
- Yarrington 2008b – Yarrington, Alison: *National Monuments in St Paul’s Cathedral*, in: Bindman, David: *The History of British Art. 1600–1870*, London 2008, S. 50–51.
- Yarrington 2009 – Yarrington, Alison: *‚Under Italian Skies‘. The 6th Duke of Devonshire, Canova and the Formation of the Sculpture Gallery at Chatsworth House*, in: *Journal of Anglo-Italian Studies*, 10, 2009, S. 41–62.
- Yarrington 2017 – Yarrington, Alison: *Bringing Modern Rome to Chatsworth. The Formation of the 6th Duke of Devonshire’s Sculpture Collection*, in: Macsotay, Tomas (Hg.): *Rome, Travel and the Sculpture Capital*, London 2017, S. 79–92.
- Zeitler 1966 – Zeitler, Rudolf: *Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1966.

Index Personen und Werke

- Abbot, Charles (1st Baron Colchester) Werkliste 123
- Abel, Josef 103
- Abercorn, Lady Werkliste 103.d
- Ablett, Joseph Werkliste 32.a, 108
- Acquisti, Luigi 72–73, 75–76, 290, 292
- Adams, George Gamon 111
- Ägineten (Aphaia Tempel) 152–154
- Albert, Honoré-Théoderic-Paul-Joseph d' (Duc des Luynes) 155
- Albert, Prinzregent 15, 73, 111, 114, 139, 144, 153, 188, 204
- Alberti, Leon Battista 136
Mars und Venus 73
De Pictura 136
- Albreda, Lady (s. Albreda Elizabeth Wentworth-Fitzwilliam)
- Albrizzi, Isabella 167–168
- Alexander II., Zar von Russland (Großherzog) 81, 96, Werkliste 10
- Alexandra, Prinzessin von Wales Werkliste 110
- Alford, Viscountess (s. Marianne Margaret Egerton)
- Alighieri, Dante 111
- Alison, Richard 113, 249, Werkliste 10, 13
- Allegrain, Christophe Gabriel 136
Narziss 136
- Allot, Anna Maria Werkliste 52
- Anderson-Pelham, Charles (1st Earl of Yarborough) 62, 63, 81, 112, Werkliste 27.a, 44.a
- Anderson-Pelham, Charles (2nd Earl of Yarborough) 112–113, 207, 250, Werkliste 17.c
Sammlung Yarborough 112, 250, 254, Werkliste 27.a
- Antike Skulptur
Amor und Psyche (Kapitolinische Museen) 75–76
Antinoos vom Belvedere 62, 76, 77
Apoll vom Belvedere 49, 71, 73, 210
Apollo Sauroctonos 203
Apollino 203
Barberini Faun 66
Borghesischer Fechter 195–197, 200
Diana 152
Dioskuren (Rossebändiger) 195–196
Dornauszieher 62, 135
Doryphoros 71
Elgin Marbles 31, 36, 38, 40–41, 58, 60, 106, 129, 149, 152, 176, 181, 195–197, 202, 206, 297
Odysseus 58–60
Endymion-Relief (Kapitolinische Museen) 54, 60, 62
Endymion-Sarkophag (Vatikan) 57–58
Hadrian und Sabina als Mars und Venus (vormals Kapitolinische Museen) 73, 75
Herkules Farnese 196,
Kapitolinische Venus 203
Mars (Villa Albani) 70–71
Mars und Venus (vormals Kapitolinische Museen) 73, 75
Merkur Sciarra 62
Pasquino-Gruppe 195, 198
Perseus und Andromeda 180
Sterbender Gallier 135
- Appleton, Thomas Gold Werkliste 10
- Atkinson, Beavington J. 106, 214, 287
- Aufrère, Mr. 112
- Bacon, John der Ältere 32, 34, 38
Cyclopedia 38
- Bacon, John der Jüngere 34, 40
- Baini, Felice 107, 177, 194
- Baker, Malcolm 9, 31, 129, 289
- Banks, Thomas 32–33, 36–39, 40
Grabmal von Sir Eyre Coote 33
Thetis und die Wassernymphen 36
Tod des Germanicus 36–37
- Barrington, William Keppel (6th Viscount Barrington) 133, Werkliste 23.d
- Barry, James 32, 38
A Letter to the Dilettanti Society 38
- Bartolini, Lorenzo 134
- Baruzzi, Cincinnato 63, 68, 295
- Beauchamp, Lady Catherine 212, 248, Werkliste 115
- Beauharnais, Eugène (Herzog von Leuchtenberg) 121
- Beauharnais, Josephine de (Josephine Napoleon) 78–79, 120–121, 295
- Beaumont, Margaret 80, 94
- Beaumont, Sir George 5, 51, 82, 93–95, 97–98, 106, 188, 222, 253, 297, Werkliste 35
- Bedford, 6th Duke of (s. John Russel)
- Begas, Reinhold 88–89, 293
Amor und Psyche 89
- Belli, Pasquale 77
- Betti, Salvator 95, 289
- Bewick, William Werkliste 116
- Biard, Francois August 157
- Bernini, Gianlorenzo 18, 37, 47–48, 168, 215, 290
Atelieret 157
- Bicknell, Elhanan 113, 265, Werkliste 158.o
- Bienaimé, Luigi 87, 96, 296
Psyche 87
- Bissen, Hermann Wilhelm 131, 139
Hylas 132
- Blundell, Henry 26, 29, 35, 46, 77, 83, 84, 255, 292, 300, Werkliste 53
- Bohn, Henry 167
- Bonaparte, Napoleon 69, 73, 78, 99, 109–110, 120
- Bonomi, Joseph 40, 105, 203–204, 255, 289, 291, Werkliste 51
- Bovell, Frances 30, Werkliste 54
- Boxall, William 20, 166
- Brassey, Thomas 113
- Braye, 3rd Baroness of (s. Sarah Otway-Cave)
- Bretherton, Mrs. Werkliste 117
- Brettingham, Matthew der Jüngere 99
- Bristol, Earl of (s. Philipp August Hervey)
- Bronsted, Peter Olaf 152
- Brougham, Henry (1st Baron of Brougham and Vaux) 29, 41, 115, 295
- Bruce, Thomas (7th Earl of Elgin, Lord Elgin) 104, 111, 122, 130, 197
- Brun, Frederike 118, 140–141, 177, 288
- Bulkley, Abel Werkliste 10
- Bull, John (Personifikation Großbritanniens) 95
- Bunbry, Mr. Werkliste 118
- Burgh, Ulick de (1st Marquess of Clanricade) Werkliste 11, 137.h
- Burlington, 1st Earl of (s. George August Henry Cavendish)
- Burnaby, General Werkliste 119
- Burnage, Sarah 31
- Busch, Werner 117, 139, 289
- Byrom, Sarah Werkliste 56
- Byron, George Gordon (6th Baron Byron, Lord Byron) 180, 290
Written after Swimming from Sestos to Abydos 180
- Cacault, François 70
- Cades, Tommaso 188
- Calder Marshall, William 106, 108, 110–111
- Campbell, John (Baron Cawdor) 35, 41
- Canova, Antonio
Amor und Psyche liegend 87, 141
Amor und Psyche stehend 148–149
Creugas 195–196
Damoxenes 150, 195–196, 234–235
Dirce 150
Discobolos 150
Drei Grazien 35, 104, 119–126, 129–131, 180

- Endymion* 55–58, 60–61, 68, 79, 81, 115, 128–129
Endymion (Modell) 129
Faustkämpfer 194, 196–197, 150
Friedensgöttin 41
Geflügelter Amor 148–149
Hebe 48, 78, 90–92, 150–151, 154, 168, 208–209
Heimsuchung 176
Herkules und Lichas 72, 157, 198
Hochzeitsallegorien (Bozzetto) 88
Madame Mère 79
Maria-Christina-Grabmal 56–57
Mars und Venus 48, 75–77
Napoleon als Mars Pacificator 69–73
Napoleon-Porträt 73, 79
Nymphe 50
Paolina Borghese 56
Paris 76
Perseus 210
Religion 150
Rezzonico-Grabmal 56
Rückkehr des Telemachos nach Ithaka 174–175
Stehende Psyche 84–86, 93, 148
Tänzerin 168–169
Terpsichore 41, 95
Theseus (Modell) 150
Theseus und Kentaur 197
Theseus und Minotaurus 38, 53, 139, 196
Theseus und Minotaurus (Modell) 53
Tod des Priamos 174–175
Venus Italica 48
Venus und Adonis 73, 75–77, 126
 Cardwell, Edward (1st Viscount Cardwell) 120, Werkliste 108
 Carr, Cornelia 164, 188
 Carracci, Annibale 28, 35, 112
 Carstens, Asmus Jacob 117–119, 125, 141
 Castlereagh, Viscount (s. Robert Stewart)
 Cavendish, George August Henry (1st Earl of Burlington) 62–64, 81
 Cavendish, William Spencer (6th Duke of Devonshire) 5, 7, 15, 18, 50–51, 55–56, 60–62, 64–65, 67–68, 77–81, 94, 97–98, 102, 104, 106, 113, 129, 161, 170, 176–177, 185, 222, 295
 Cawdor, Baron (s. John Campbell)
 Cellini, Benvenuto 136, 163, 301
 Chalmers, Alexander 180, 290
 Chalon, Alfred Edward 86
Psyche von Zephyrn getragen 86
 Chantrey, Francis 27, 34, 38, 40–2, 64, 94–95, 100, 165, 168, 180, 183–184, 206, 217, 293, 297, 299, 301
Porträt George III. 34
Schlafende Kinder (Denkmal für Ellen Jane und Marianne Robinson) 40, 42, 95
 Chapman, George 180
 Cheney, Harriet 181, Werkliste 57, 121
 Cheney, Mr. Werkliste 121
 Christie, James 41
 Cicognara, Leopoldo 60, 69, 75, 97, 123, 124, 137, 150, 159, 167, 197, 290, 295
 Clare, J. Leigh 113, 250, Werkliste 17.d
 Claricade, 1st Marquess of (s. Ulick de Burgh)
Trattato del bello 113
 Clark, W. M. 106, 205
 Clarke, Mr. Werkliste 14
 Clarke, Simon Houghton 41
 Clifden, Lilah Werkliste 122
 Cockerell, Henry 152–153, 205
 Colchester, 1st Baron (s. Charles Abbot)
 Collingwood, Mr. Werkliste 10
 Consalvi, Ercole 51, 77, 150
 Coote, Sir Eyre Werkliste 59
 Copeland 163, 290
 Cornelius, Peter von 109, 224
 Correggio, Antonio Allegri da 121
 Coutts, Messrs. 101–102
 Craske, Matthew 31, 37–40, 290
 Crawford, Thomas 160, 200–201, 205
 Crewe, Hungerford (3rd Baron Crewe) Werkliste 10
 Crouchley, John B. 5, 8, 21, 31, 39, 40, 49–51, 54, 68, 72, 146, 151, 196, 287
 Crow, Wayman 66, 67, 81, 145
 Cubero, José Álvarez, 198, 214
Nestor und Antilochos 198
 Cumberland, Richard 39
 Cunning, Mrs. 154
 Cunningham, Allan 38, 42, 64–65, 112, 290
The Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects 42
 D'Aguilar, George Sir 21
 D'Aguilar, Margaret 29
 D'Aguilar, Salomon 29
 Dallaway, James 38
 Dandolo, Tullio 87, 95
 Darby, Elisabeth 19, 146, 150, 154, 155, 214, 253, 254, 289
 David, Jacques-Louis 149
 Davy, Jane (Lady Davy) Werkliste 67
 Davy, Mr. Werkliste 125
 Deare, John 33, 181
 Devonshire, 6th Duke of (s. William Spencer Cavendish)
 Devonshire, Duchess of (s. Elisabeth Forster)
 Dickens, Charles 162, 290
 Dixon, Dr. 30, Werkliste 63
 Dolton, Mr. Werkliste 126
 Domenichino (Zampieri, Domenichino) 35, 112
 Donatello 168
 Dorigny, Nicholas 85
Psyches et Amoris Nuptiae e Fabulae Raphaeli Sanctio Romae in Farnesianis 85
 Dudu, Vitali Werkliste 127
 Dundas, James Werkliste 128
 Durham, Lord Werkliste 13
 Earle, Ann Werkliste 64
 Earle, Mr. Werkliste 129
 Earle, Thomas Werkliste 65
 Earle, William Werkliste 66
 Eastlake, Elizabeth 15, 17, 22, 25, 108, 127, 133, 139–141, 166, 182, 183, 208, 210, 247, 250, 291
 Eastlake, Sir Charles 20, 51, 64, 68, 99–104, 112–113, 115, 127, 155, 159, 164, 166, 182, 183, 261, 291, 296, 298, Werkliste 130
 Eberhard, Konrad 45, 55, 57–58, 60–61, 66, 97, 288, 299
Endymion 55, 57–58, 60–61
 Eduard VII. (Kronprinz Albert Edward) 111
 Edwards, Jason 31
 Egerton, Marianne Margaret (Viscountess Alford) Werkliste 28.a
 Elgin, 7th Earl of (s. Thomas Bruce)
 Ellames, Pattison 154, Werkliste 39.a
 Ellison, C. Werkliste 131
 Ety, William 51, 99, 162, 166, 180, 182–185, 207, 218, 241, 291, 292
Abschied von Hero und Leander 180, 182, 241
Hero über Leanders toten Körper gebeugt 182
 Errington Esq., John 133, 251, Werkliste 23.f
 Evans, Richard 100
 Eveagh, Earl of Werkliste 2
 Fabris, Giuseppe de 74–75, 108, 155, 158, 198
Milon 198
 Falier, Giuseppe 139
 Farnham, Mr. (s. Henry Farnum)
 Farnum, Henry (Mr. Farnham) Werkliste 10
 Farnum, Mary Werkliste 10
 Fernow, Carl-Ludwig 60, 69, 70, 73, 77, 91, 117, 123, 129, 130, 141, 168, 177, 198, 199, 215, 291
 Finelli, Carlo 122, 160, 296
 Fitzpatrick, Louisa 29
 Fitzpatrick, Mary (2nd Baroness of Holland) 29
 Fitzpatrick, Mrs. 213, 260, 264, Werkliste 114, 158.m
 Fitzwilliam, Countess (s. Albreda Elizabeth Wentworth-Fitzwilliam)
 Flaxman, John 32–37, 39–41, 46, 51, 65, 85, 99, 102, 162, 165, 168, 174, 248, 291, 293, 299
Merkur und Pandora 174
Zorn des Athamas 33, 34
 Fletcher, Hans 16, 25, 134, 146, 209, 212, 213, 248, 251–253, 291
 Fogelberg, Emil 132
Badende 132
 Foley, Lord Werkliste 137.g

- Forster, Elisabeth (Duchess of Devonshire) 50, 104, 291
- Fort, Richard Werkliste 23.e
- Foscolo, Ugo 122–123, 159
- Fox, Henry Richard (3rd Baron Holland of Holland and 3rd Baron Holland of Foxley) 28, 29, 79
- Francesconi, Abate 150
- Franceys, Samuel und Thomas 27
- Freeman, James Edward 15
- Furini, Francesco 119, 289
Hylas 119
- Füßli, Heinrich 26, 28–31, 33, 39–41, 51, 99–100, 137, 291
- Gabrielli, Gaspare 60, 68
- Galli, Pietro 79, 157, 200, 201, 206
- Galloway, Mr. Werkliste 137, 158.k
- Galton, Francis 122
- Galton, Howard 250, 261, Werkliste 14
- Galton, Mr. Werkliste 49, 103.e, 134
- Garibaldi, Giuseppe 21
- Garlis, Lord Werkliste 124
- Gatley, Alfred 111
Griechischer Held, der einen Stier zum Opfer bringt 201
Untergang des Pharaos 211
- George III., König von England 34, 133
- George IV., König von England 35, 51, 75, 77, 79, 101, 102, 119, 150
- Geyer, Christian 38, 186
- Ghiberti, Lorenzo 168
- Gibson, Benjamin (Ben) 25, 82, 96, 113, 137, 146, 162, 256, 264, 287, Werkliste 68, 163.c
- Gibson, John
Achill und Penthesilea 199, 200
Alexander der Große befiehlt die Werke von Homer in den Sarkophag des Achill zu legen 27, 28, 54, 173, 254, Werkliste 47
Amor küsst Psyche 53, 84, 255, Werkliste 60
Amor quält die Seele 40, 146–159, 214, 217, 234, 249, Werkliste 11
Amor und Psyche (Zeichnungen) 83–84
Amor verkleidet als Hirtenjunge 108, 113, 127–128, 248–249, Werkliste 10
Bacchante 174, 248, Werkliste 4
Dionysos 208–216, 248, Werkliste 5
George Stephenson 127, 253, Werkliste 41
Grabmal für Henry Blundell 29, 46, 84, 255, Werkliste 53
Hero beweint den Leichnam des Leander 170–173
Hero beweint den toten Körper von Leander 170, 171, 179
Hero und Leander (Marmor) 81, 170–192, 217, 223, 256, Werkliste 71
Hero und Leander (Modell) 240, 256, Werkliste 71
Hero und Leander (Zeichnung) 170–171
- Hochzeit von Amor und Psyche* 188, 230, 255, Werkliste 61
- Horen und Pferde* 178, 188, 198, 257, Werkliste 74
- Hylas und die Naiaden (Hylas)* 107, 117–132, 143, 146, 149, 159, 162, 171, 172, 183, 184, 187, 191, 206, 223, 232, 250 (Werkliste 21)
- Indisches Mädchen (mit Henry Timbrell)* 110–111
- Jocasta und ihre Söhne* 178–179, 257, Werkliste 76
- Königin Viktoria (Porträtbüste)* 188, 264, Werkliste 163
- Königin Viktoria (Porträtstatue)* 146, 154, 156, 252–253, Werkliste 37
- Königin Viktoria mit den Personifikationen der Milde und Gerechtigkeit* 15, 114, 253, Werkliste 38
- Mars und Amor* 62, 64, 67–81, 125–126, 143, 170, 191, 198–199, 221, 228, 250–251, Werkliste 22
- Meleagros (The Greek Hunter, Hunter)* 81, 107, 111–113, 127, 133–134, 162, 193–207, 214, 243, 250, Werkliste 17
- Narziss* 113, 133–159, 163, 202, 209, 214, 223, 233, 251, Werkliste 23
- Nymphe mit Amor* 134, 187, 251, Werkliste 25
- Nymphe mit Sandale* 62–63, 81, 108, 113, 163, 181, 251, Werkliste 27
- Pandora* 212, 214–215, 251–252, Werkliste 28
- Phaeton fährt den Sonnenwagen* 178, 179, 186, 188–189, 258, Werkliste 89
- Psyche einen Schmetterling bewundernd* 27, 83, 252, Werkliste 33
- Psyche erhält Nektar von Hebe im Beisein der himmlischen Liebe* 208–209, 258, Werkliste 93
- Psyche und Zephyr* 40, 258, Werkliste 94
- Psyche und Zerberus* 88, 90–91, 138, 252, Werkliste 34
- Psyche von Zephyrn getragen (Marmor)* 54, 80–81, 82–97, 107, 111, 146, 155, 161–162, 184, 186–189, 191, 252, Werkliste 35
- Psyche von Zephyrn getragen (Zeichnung)* 85, 174
- Ruhende Nymphe* 119, 251, Werkliste 26
- Sappho* 154, 153, 187, Werkliste 39
- Schlafender Hirtenjungen* 53–66, 75, 81, 97, 108, 113, 127–128, 131, 134, 143, 149, 221, 228, 253, Werkliste 40
- Stehender Endymion (Auftrag)* 68, 79
- Theseus und der Räuber* 6, 107, 166, 193, 201–202, 253, Werkliste 43
- Tinted Venus* 146, 162, 212, 214–215, 246, 254, Werkliste 45
- Venus und Amor* 80–81, 251, Werkliste 25
- Venus und Amor* 81, 259, Werkliste 103
- Venus Verticordia* 109, 113, 213, 254, Werkliste 46
- Verwundeter Krieger* 165–166, 199–201, 214, 248, Werkliste 1
- Watson-Taylor-Büsten* 41, 50, 265, Werkliste 175–176
- William Huskisson (Porträtstatue)* 114, 204, 250, Werkliste 18–20
- Gibson, Salomon 25, 172
- Gibson, William 25
- Goethe, Erik Gustav 196
- Goldsmid, Sir Francis Werkliste 14
- Gott, Joseph 51, 65, 99, 110, 115, 122, 131, 132, 160, 182, 294
Action 65
- Goulds, John 38
Dictionary of British Painters, Sculptors and Engravers 38
- Greenwood, Martin 9, 17, 21, 31, 181, 292
- Greville, Francis 39
- Grice, Hawks Le 64–65, 155, 160–161, 191, 214, 292
Walks through the Studii 64–65, 155, 160–161, 191, 214
- Grindley, B. H. 26, 292
- Grisley, Sir R. Werkliste 158.f
- Grosvenor, Richard (2nd Marquess of Westminster) Werkliste 133.e
- Guattani, Giuseppe Antonio 72, 73, 109, 187, 196, 197, 292
Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità etc. 109
- Guercino (Barbieri, Giovanni Francesco), 112
- Gurney, Hudson 138–139, 292
- Haldimand, William 61, 127, 288
- Hall, Samuel Carter 115
- Hamilton, Abbé William 46
- Hamilton, William Richard 46
- Hammer, Mr. Werkliste 137.k
- Hammerton, William Werkliste 69
- Hammond, William Werkliste 70
- Haratcourt, Caroline Mary (geb. Peachy) Werkliste 11
- Hartmann, Birkedal Jørgen 88, 125, 126
- Harvey, Mr. Werkliste 158.i
- Hay, Robert 22, 203
- Haydon, Benjamin Robert 137, 290, 293
- Haywood, Lord Werkliste 133.d, 159
- Head, Sir George 138, 139
- Hervey, Frederick Augustus (4th Earl of Bristol) 34
- Hervey, Philipp August (4th Earl of Bristol) 69
- Hittorf, Jacques Ignace 137, 152–154, 292
De l'architecture polychrome chez les Grecs 154
- Hogan, John 110, 111
Betrunkener Faun 110

- Holford, Robert Staynor 146, 249, 297, Werkliste 11.b
- Holinshead, Blundell Werkliste 72
- Holinshead, Henry Werkliste 73
- Holland of Holland and 3rd Baron Holland of Foxley, 3rd Baron of (s. Henry Richard Fox)
- Holland, 2nd Baroness of (s. Mary Fitzpatrick)
- Holland, Henry 34
- Honour, Hugh 18, 45–47, 289, 292, 293
- Hope, Thomas 118, 185, 248, Werkliste 7.
- Hoppner, John 39
- Hosmer, Harriet (Hatty) 68, 81, 107, 111–113, 132, 144–145, 160, 164, 200, 214, 253, 289, 297
Beatrice Cenci 111, 112
Hylas an der Quelle 132
Oenone 144, 145
Puck 111
Schlafender Faun 66
Zenobia 164
- Humboldt, Wilhelm von 117, 141
- Hunt, Rev. Philip 122, 130, 262, Werkliste 138.a
- Huskisson, Eliza Emily 114, 204, 250, 257, 262–263, Werkliste 50.a, 75, 158.c
- Huskisson, William 114, 250, 262, 263, Werkliste 18–20, 138
- Jackson, William 113
- James, George Werkliste 140
- Jameson, Anna 93, 96, 115, 131, 143, 168, 169, 205, 206, 263, 293, Werkliste 141
Diary of an Ennuyee 93
Handbook to the Courts of Modern Sculpture 131, 168
- Jerdan, William 115
- Johnstone, John Vanden Bempde (2nd Baronet) Werkliste 10
- Jones, Owen 164, 214–215, 293
- Josephson, Joshua Frey 113, 133, 250, 251, 254, 262, 288, 293, Werkliste 17.c, 23.b, 45.a, 137.b
- Kallistratos 142, 210, 211, 289
- Kant, Immanuel 122, 130, 159
- Käßmann, Joseph 87
Psyche mit der Dose der Pandora 87
- Kauffmann, Angelika 157
Canova mit dem Modell des Herkules 157
- Keats, John 180
On a Picture of Leander 180
- Kemble, John Philipp 29, 53, 85, 263, Werkliste 142
- Keppel, Anne Amelia (Countess of Leicester) Werkliste 79
- Kessels, Matthias 79
Diskobolus 79
- Kiesling, Leopold 74, 97, 291, 292, 298
Genius mit Personifikation der Natur 97
- Mars, Venus und Amor* 74
- Kirkup, Seymour 51, 99, 100, 104, 182
- Klenze, Leo von 109, 152–154, 159, 210, 211, 223–224, 290, 295
- Knight, Richard Payne 32
- Knightley, Selina Werkliste 78
- Koch, Joseph Anton 117–119, 125, 146, 289, 296
- Konon 136, 141
- Kugler, Franz 152–153, 295
- Kynynmound, Murray (2nd Earl of Minto) 130
- Lami, Fortunato 204
- Landor, Walter Savage Werkliste 145
- Lane, John 100, 104
- Lansdowne, Lord 29, 119
- Lawrence, George 247, Werkliste 28.b
- Lawrence, Rose (geb. D'Aguilars) 21, 29, 60, 67, 68, 80, 104
- Lawrence, Thomas 29, 51, 94, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 182
- Legé, F. A. 27, 34, Werkliste 113
- Leicester, Countess of (s. Anne Amelia Keppel)
- Leigh, Mrs. Werkliste 146
- Leighton, Frederick 111, 201–202, 222, 298
Athlet im Kampf mit der Python 201–202
- Lemoyne, Francois 136
- Lennox, James 64, Werkliste 40.c
- Leo X., Papst 28
- Lessing, Gotthold Ephraim 137, 298
Laokoon 137
- Liberotti, Luigi 188–191
- Lindenau, Bernhard von 162, 206
- Littledale, Mrs. Werkliste 147
- Lloyd, Edward Werkliste 80
- Llyod, Mary 111
- Lockhard, Mr. Werkliste 148
- Londonderry, 2nd Marquess of (s. Robert Stewart)
- Londonderry, 4th Marquess of (s. Frederick William Robert Stewart)
- Löwenthal, Emil 206, 244
Porträt von John Gibson 244
- Ludwig I., König von (Kronprinz) Bayern 15, 55, 72, 109, 124, 140, 152, 154, 224
- Lukian 153
- Lutley, Emily Werkliste 82
- Lyell, Charles Werkliste 150
- Lysipp 123
- Lytton, Edward Bulwer 140, 141, 295
- Macdonald, Lawrence 104, 110, 160, 205
- Mainwaring, Mrs. Werkliste 151
- Malcolm, John of Poltalloch Werkliste 25.a
- Malpiere, Filippo 107, 206
- Marchesini, Marcello 75–77, 295
- Marlowe, Charles 179
- Marshall, William Calder 106, 108, 110–111, 288, 293
Zurückgewiesene Hebe 111
- Matthews, Thomas 5, 16, 22, 27, 29, 30, 40, 94, 133, 208, 224, 247, 295
- McCracken 204
- Medici, Lorenzo de' 28,
- Melchiorri, Giuseppe 109
- Memes, John Smythe 46, 128, 168, 296
Memoirs of Antonio Canova, with a Critical Analysis of His Work and an Historical View of Modern Sculpture 168
- Metternich, Fürst Klemens Wenzel Lothar 18, 103
- Mildert, Right Reverend William van Werkliste 83
- Milton, John 11
- Minto, 2nd Earl of (s. Murray Kynynmound)
- Moltke-Nüttschkau, Graf Adam 117
- Monson, Lord Werkliste 153
- Mori, Ferdinando 71–72, 147
- Moritz, Karl Philipp 117
- Morrison, Mr. Werkliste 124.a
- Moses, Henry 167
- Mozley, Edith Margaret Werkliste 154
- Mundy, Mr. Werkliste 137.e
- Musaïos 170, 180
- Myrone, Martin 37, 295
- Myssok, Johannes 9, 45–48, 69, 70–71, 72, 75, 76, 139, 150, 295
- Naylor, John 113, Werkliste 89
- Neeld, Joseph 113, 254, Werkliste 46.a
- Nelson, Horatio 38–39
- Neuwirth, Christian 113, 296
- Nibby, Antonio 139, 296
- Nikolaus I., Zar von Russland 15, 77, 81, 96, 161, 249, Werkliste 10
- Nobile, Pietro 103
- Nollekens, Joseph 32–34, 36, 38, 40–41, 99, 136, 137, 174, 203, 244, 254, 299, Werkliste 43
Narziss (Zeichnung nach Allegrain) 136, 137
Venus mit Sandale 37
Venus mit Amor 37
- North, Dudley Werkliste 86
- Northumberland, 4th Duke of (s. Algernon Percy)
- Otway-Cave, Sarah (3rd Baroness of Braye) Werkliste 55
- Ovid 136, 141–143, 170
Heroides 170
Metamorphosen 136
- Pacetti, Vincenzo 198
Achill und Penthesileia 198
- Palgrave, Francis Turner 215, 216, 294, 297
- Paoletti, Pietro 96, 187, 188–191, 223, 243, 297

- Le opere di Gibson (Daktyliothek)* 189–191, 243
- Park, Henry 160
- Parker, John 99
- Pausanias 136, 139–141, 153
- Pavan, Massimiliano 36, 38, 40, 58, 297, 299
- Paxton, Joseph 204
- Peachy, Henry John (3rd Baron Selsey, Lord Selsey) 146, 249, Werkliste 11
- Peel, Sir Robert Werkliste 10, 30
- Penn, Ellen Werkliste 28
- Penn, John Werkliste 28
- Penn, Mrs. Werkliste 28
- Percy, Admiral Algernon (4th Duke of Northumberland, seit 1816 bekannt als Lord Prudhoe) 64–65, 253, Werkliste 61.b, 62
- Petty Fitzmaurice, Henry (3rd Marquess of Landsdowne) 29
- Phidias 45, 123, 152, 160, 168, 197, 223, 290
- Philippis, Mr. Werkliste 137.b, 137.i
- Philostrat 142–143, 149, 291
- Pierrepoint, Augusta Werkliste 31
- Pigalle, Jean Baptiste 137, 168
- Pigott, Harriet Werkliste 90
- Piranesi, Giovanni Battista 32, 45
- Pius VII., Papst 49, 101, 149
- Plinius 46, 149, 153–154
- Plon, Eugène 134, 208–209, 297
- Plutarch 149, 153
- Polyklet 62, 136
Diadoumenos 62
Narziss 136
- Pook, Mrs. Werkliste 162
- Portalington, Mrs. 212
- Poussin, Nicolas 29, 35, 112, 136
- Pradier, James 155
Leda 155
Phryne 155
Poesie Légère 155
- Praxiteles 76, 123, 135, 148, 154, 210–211, 223
- Preston, Eleanor 20–21, 213, 248, 254, 258, 287, Werkliste 2.b, 45
- Preston, Robert 252, Werkliste 45
- Procter, Thomas 37, 295
- Prosseda, Luigi 163, 172, 300
- Prud'hon, Pierre Paul 86, 95, 291
Psyche von Zephyrn getragen 86
- Prudhoe, Lord (s. Admiral Algernon Percy)
- Puget, Pierre 168
- Pythagoras 203
- Quincy, Antoine Chrysostôme Quatremère de 57–58, 71–72, 76, 86, 149–150, 298
Jupiter Olympien 149–150, 257, 298
- Raffael (Raffael Sanzio da Urbino) 86
Psyche-Zyklus 86
- Rauch, Christian Daniel 15, 93, 111, 152, 199
- Adelheid von Humboldt als Psyche* 93
- Read, Benedict 16–17, 19, 298
- Reid, Mr. 137.d, 166, 167
- Rennie, George 110
Amor entzündet die Fackel von Hymen 110
- Reynolds, Joshua 26, 29, 31, 34–35, 37–39, 99, 137, 168, 298
Discourses on Art 31, 35, 297
- Richardson, Johathan 37
- Roberts, Jane 25
- Robinson, Ellen Jane 40, 42, 95
- Robinson, Emily (geb. D'Aguiar) 29–30, 170, 258, Werkliste 96
- Robinson, Mary Anne 40, 42, 95
- Robinson, Mrs. 40, 42
- Rochette, Raoul 153, 298
- Rogers, Samuel 261, Werkliste 133
- Romano, Giulio 86
- Roscoe, Edward Werkliste 98
- Roscoe, Margaret Werkliste 98
- Roscoe, William 5, 21, 25–30, 39, 41, 48, 65, 69, 84, 111, 114, 115, 122, 139, 174, 204, 224, 258, 259, 265, 291, 295–298, Werkliste 97, 167
- Ross, William 298
- Rossi, Charles Felix 32–34, 40–41
- Roubiliac, Francois 32, 38, 48
- Rubens, Peter Paul 121, 136, 180
- Rundell of Rundell and Bridge, Philipp 113
- Rushton, W. L. Werkliste 97
- Ruskin, John 216, 298
- Russel, John (6th Duke of Bedford) 122, 180, 298
- Rysbrack, John Michael 38
- Sandbach, Henry 22, 107, 111–113, 164, 193, 204, 248, 250, 251, 254–256, 265, Werkliste 3, 17.a, 50.b, 62.a, 168
- Sandbach, Margaret 21, 22, 107, 112, 137, 146, 163, 193, 204, 247, 256, 259, 289, 298, Werkliste 67, 99, 169
- Sandbach, William Robertson Werkliste 25.b
- Sartori, Abbé Giovanni B. 165
- Saulini, Giorgio Cecchini 22
- Saulini, Luigi 185–192
- Saulini, Tommaso 108, 113, 127, 162, 185–192
Amor verfolgt Psyche (nach Gibson) 189
Aurora (nach Gibson) 188
Geburt der Venus (nach Gibson) 188
Hero und Leander (nach Gibson) 186
Hoffnung (nach Gibson) 188
Königin Viktoria (nach Gibson) 187
Minerva, Bellerophon und Pegasus (nach Gibson) 188
Nymphe küsst Amor (nach Gibson) 188
Prinz Albert (nach Gibson) 188
Psyche von Zephyrn getragen (nach Gibson) 188
- Schadow, Ridolfo 45, 60–61, 93, 123–124, 132, 198, 291
Sandalenbinderin 61
Spinnerin 60–61
- Schaller, Johann Nepomuk 45, 73–75, 97, 150, 154, 197–198, 295
Bellerophon und Chimaira 197
- Scheemakers, Peter 32
- Schiller, Friedrich 117, 139, 140–141
Über naive und sentimentalische Dichtung 117
- Schönborn, Graf Franz Erwein von 61, 119, 251, Werkliste 26
- Schultz, Hermann Theodor 96
Junge Männer, die einem Mädchen über einen Bach helfen 96
- Schwanthaler, Ludwig von 15, 154, 165, 237
Karyatide 237
- Scott, William 82–83, 163, 299
- Sergel, Tobias 198
Achill und Penthesilea 198
- Selsey, 3rd Baron of (s. Henry John Peachy)
- Selva, Giannantonio 150
- Semper, Gottfried 153
- Seneca 149
- Servi, Gaspare 109
Il Tiberino 109
- Severn, Joseph 51, 65, 99–101, 104, 182, 289, 299
- Shakespeare, William 111
- Siddons, Sarah 29
- Simart, Charles 155, 159
Athena Parthenos 155
- Singh, Duleep Werkliste 170
- Sligo, Marquis of Werkliste 45.b
- Smith, Mrs. Werkliste 32.c
- Smith, Vernon Werkliste 163.b
- Sommariva, Giambattista 70, 73, 129
- Southwell and Wilson 27
- Spence, Benjamin Edward 113, 115, 137, 160, 191, 205, 222, 296, 297, 299
Highland Mary 191
- Stackelberg, Otto Magnus von 152–153
- Stanhope, Mary C. Werkliste 100
- Stanhope, Philipp Henry (5th Earl of Stanhope) 104, 164, 259
- Stevens, Lyne Werkliste 137.f
- Stendhal (Marie-Henry Beyle) 123
- Stephenson, George 127, Werkliste 41
- Stern, Raphael 77
- Stewart, Frederick William Robert (4th Marquess of Londonderry) 20, 208, 211–213
- Stewart, Robert (2nd Marquess of Londonderry, genannt Viscount Castlereagh) 208
- Strutt, Elisabeth 162
- Strutt, Joseph Werkliste 171
- Susunno, Stefano 111, 290, 291, 299
- Tadolini, Adamo 73, 79, 150, 154, 160, 165, 236

- Amor und Psyche (nach Canova)* 36, 37
Ganymed 236
- Tagore, Dwarkanath *Werkliste* 32.b
- Talleyrand, Charles-Maurice de 70
- Tambroni, Giuseppe 94, 95, 299
- Tenerani, Pietro 5, 15, 79, 86–87, 89, 91–93, 96, 110–111, 144, 157, 160, 165, 224, 292, 298
Ohnmächtige Psyche 111
Venus mit Amor 79
Verlassene Psyche 87, 93
- Tesan, Harald 79, 117, 140, 144, 198, 206, 299
- Theed, William der Jüngere 20, 102, 104, 110, 115, 144, 145, 205, 217
Barde 144
Narziss 144–145
Prometheus 144
Psyche beklagt den Tod von Amor 144
Sappho 144
- Thornycroft, Mary 255, *Werkliste* 55
- Thorvaldsen, Bertel 25, 35, 45, 48, 50, 61, 62, 67–68, 71–72, 79, 87–89, 91–93, 96, 108, 110, 115, 117–131, 134, 137, 139, 140–142, 144–146, 148, 149, 151, 152, 157–166, 177, 179, 181, 186, 191, 192, 197–200, 206, 208–209, 213, 218, 223, 224, 288, 289
Achill und Penthesilea 198–199
Adonis 140–141, 145
Amor und Psyche 87–89
Drei Grazien 122–124
Hirtenjunge 61–62
Jason mit dem goldenen Vlies 117, 132, 197
Mars 71–72
Mars als Friedensbringer (Zeichnung) 71
Mars und Amor 72
Mars und Venus (Entwurf) 72
Psyche 89
Raub des Hylas 117–120
Venus 48
- Thrupp, Frederick 214
- Timbrell, Henry 110–111
Indisches Mädchen 110–111
- Tintoretto (Robusti, Jacopo) 121
- Tizian (Vecellio, Tiziano) 112
- Torlonia, Alessandro 63, 72, 82, 96, 107, 111, 194, 198, *Werkliste* 35
- Torlonia, Giovanni Antonio 72
- Torre Rezzonico, Carlo Gastone della 75
- Tourmeau, John 27
- Turner, William 26, 76–77, 180, 183–185, 211, 215, 291, 298, 300
Abschied von Hero und Leander 184–185
- Twisleton, Turner Boyd 211
- Unterhill, Leigh *Werkliste* 103.b
- Uzzelli, M. *Werkliste* 45.f
- Venturi, Gianni 122–123, 126, 288, 295, 300
- Vernet, Horace 157
Thorvaldsen mit der Büste von Vernet 157
- Vernon, Robert 127, 131, 250, 260, 287, 292, 300, *Werkliste* 21
- Viktoria, Königin von England 15–17, 104, 106, 113–114, 133, 137, 144, 154, 156, 162, 164, 187–188, 214, 223
- Vitruv 153, 203, 289
- Vose, Dr. 21, 27, 39, 64, *Werkliste* 152
- Waagen, Gustav Friedrich 69, 112, 134, 300
Treasures of Art in Great Britain 69, 300
- Wagner, Johann Martin von 66, 152, 300
- Ware, Samuel 62, 64
- Watson Taylor, George 41, 50, 95, 252, *Werkliste* 29, 167, 175
- Watson Taylor, Susanna 50, *Werkliste* 176
- Watson Taylor, Thomas 265, *Werkliste* 176
- Watson Taylor, Walter 265, *Werkliste* 176
- Webb, Miss *Werkliste* 62.b
- Wellesley, Arthur (1st Duke of Wellington) 29, 72, 203, 214, 265, *Werkliste* 105, 177
- Wellington, 1st Duke of (s. Arthur Wellesley)
- Wellington, Duchess of *Werkliste* 180
- Wentworth-Fitzwilliam, Albreda Elizabeth (Lady Albreda) *Werkliste* 109, 132
- Wenzel, Giovanni 163, 172, 191, 199, 300
- West, Benjamin 26, 35, 39, 99, 163
- Westcar, John *Werkliste* 106
- Westmacott, Richard der Ältere 32, 34, 40–41, 100, 180, 181, 288
Amor 181
Amor wird gefangengenommen 181
Euphrysene 181
Hektor tadelt Paris 180–181
Hero empfängt Leander 180–181
Nymphe mit Zephyr 181
Nymphe und Amor 180
Psyche 181
Venus und Amor 181
- Westmacott, Richard der Jüngere 101, 104, 180, 182, 185
Paolo und Francesca 181
- Westminster, 2nd Marquess of (s. Richard Grosvenor)
- Westmorland, Lady *Werkliste* 158.e
- Wilkie, David 137
- Williams, Mr. *Werkliste* 133.c
- Williams, Penry 104, 149, 155, 156, 217, 238–239, 300
John Gibson 238–239
- Winckelmann, Johann Joachim 37, 45, 73, 75–77, 120, 123, 129, 137, 149, 159, 164, 168, 200, 209–210, 218, 224, 291, 300
Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst 37
- Wolff, Emil 87, 132, 160, 191, 199, 206, 211, 224, 300
Nereide 132
Psyche mit Dolch 87
Thetis mit den Waffen des Achill 132
- Woods, Joseph 99, 301
- Wren, Christopher 32
- Wyatt, Richard James 32, 65, 66, 68, 96, 99, 101, 104, 109–111, 115, 132, 144, 160, 191, 203, 205, 214, 260, 298, *Werkliste* 107
Diana mit Hund 109
Hirtenjunge 65
Nymphe 109
- Wynn, Watkin William 102, *Werkliste* 9
- Wynne, Lloyd *Werkliste* 179
- Yarborough, 1st Earl of (s. Charles Anderson-Pelham)
- Yarborough, 2nd Earl of (s. Charles Anderson-Pelham)
- Yarrington, Alison 9, 42, 177, 290, 299, 301
- Yates, Mrs. 213, *Werkliste* 114.a, 133.f, 158.m
- Yates, Richard Vaughan 146, 153, 213, 249, 260, 261, *Werkliste* 11.a, 114, 133.e, 158.l
- Zoega, Georg 25, 139

Index Orte und Institutionen

- Aberystwyth 21–22, 100, 287, 299
National Library of Wales 7, 10, 21, 112, 146
- Abydos 170, 180
- Agrigent 137
- Alnwick Castle 65, 253
- Amiens 121
- Bodelwyddan Castle 217, 250, 261, 263
- Bristol 25
- Brocklesby House 112
- Cardiff 9, 180, 206, 239,
National Museum of Wales 7, 10, 21, 174, 178, 180, 206, 247, 248, 251, 258, 259
- Carrara 67, 107, 129, 289, 293
- Chatsworth House 18, 21, 48, 55, 60, 61, 67, 68, 77–81, 150, 170, 176, 177, 181, 228, 236, 301
Skulpturengalerie 18, 67, 77–81, 112, 114, 170, 180, 185, 204, 251, Werkliste 22
- Chester 25
- Committee of Taste 32, 34, 94, 100, 180
- East India Company 25
- Fachleidiog 25
- Grittleton House 113, Werkliste 46
- Gyffin 25
- Hafodunos House 21, 112, 204, 248, 250, 251, 254–256, 259, 260, 265
- Herkulaneum 45, 137, 149, 151
- Hindelang 55
- Ince Blundell 29, 83, 85
Ince Blundell Hall 29, 83, 85
- Isle of Wight 112
Appuldurcombe House 112
Osborne House 114, 144, 251, 253
- Kopenhagen 61, 131, 143, 160, 165, 166
Ny Carlsberg Glyptotek 132
Thorvaldsen-Museum 165
- Liverpool 5, 7, 9, 17, 21, 25–30, 34, 41, 64, 84, 94, 114, 170–172, 179, 221, 223, 248, 252–254, 256, 258–259, 264
Allerton Hall 26–27
Lady Lever Art Gallery 252
Literary Society 25
- Liverpool Academy 27
- Liverpool Public Library 28, 30
St. George's Hall 204
- Walker Art Gallery 7, 21, 53, 82, 111–112, 122, 131, 146, 172–173, 246–247, 288, 294
- Llanidan 25
- London
Apsley House 70, 72, 266
British Institution 65, 114, 115
British Museum 29, 84, 86, 114, 137, 145, 174, 196, 231
Burlington House 15, 20, 62, 64, 100, 127, 133, 164, 217
Crystal Palace 115, 155, 204, 289, 293, 298
Diploma Gallery 133, 135, 217
Gibson Gallery 15–16, 165–166, 217, 223, 291
Palace of Westminster 15, 114, 253, 296, 299
Royal Academy of Arts 5, 9, 15, 27, 41, 31, 51, 59, 62–63, 83–84, 99, 102, 114–115, 133, 135, 146, 162, 164, 166–167, 171–173, 178–179, 182, 200–201, 203–204, 208–209, 227–228, 230, 233, 240, 243–244, 288, 291–293, 295, 298, 300
Somerset House 127, 133, 168, 299, 301
St. Paul's Cathedral 31–24, 39–40, 47, 94
Tate Britain 16, 119, 140, 177, 182–184, 202, 232, 241, 250, 261, 294
Westminster Abbey 31, 32–34, 252
- Madrid 136
Torre de la Parada 136
- Mailand 49, 60, 70, 73, 103, 224
Foro Bonaparte 70
- München 5, 15, 55, 61, 66, 77, 96, 121, 137, 140, 151–155, 191, 223
Glyptothek 15, 154, 165, 224, 290, 294, 297–299
Neue Pinakothek 61, 140, 153
Schloss Nymphenburg 55
- Paestum 149, 152
- Paris 5, 46, 48, 65, 70, 72–73, 77, 94, 151–155, 182, 195–197, 215, 223–224
- Pompeji 136, 149, 151–152
Haus von Marcus Lukretius Fronto 136
- Possagno 150, 165, 174–176, 197–198, 223, 234, 289
Gipsoteca Canoviana 165, 174–175, 197, 224, 234, 289
- Preston
Harris Museum and Art Gallery 7, 21, 288
- Regensburg 237
Walhalla 154, 237
- Rom
Accademia del Nudo 49, 187, 221
Accademia di San Luca 5, 7, 22, 45, 49, 51, 79, 79, 86, 108, 155, 158, 180, 187, 198, 200–202, 206, 239, 244, 288
Archivio di Stato di Roma 22
British Academy of Arts in Rome 5, 46, 49, 68, 99–104, 135, 143, 164, 166, 176, 182, 222
British Community (Rom) 5, 50, 51, 84, 97, 115, 143, 182, 185, 222
Caffè Greco 110
Cimitero Accatolico 15, 224
Galleria Corsini 82, 115, 253
Großherzogliche Florentiner Akademie 99
Junius-Bassus-Basilika 119–120, 125
Kapitol 49, 108
Kapitolinische Museen 54, 60, 73
Palazzo Rucellai-Caetani-Ruspoli 120
Palazzo Torlonia 96, 253
Palazzo Venezia 49, 55, 60, 103–104, 221
Piazza Barberini 45, 158, 161
Piazza del Popolo 45, 161
Piazza di Spagna 45, 161, 190
Piazza Mignanelli 183
Piazza Venezia 96
Ripa Grande 67, 107
S. Maria ad Martyres 150
S. Maria degli Angeli 150
S. Maria Maddalena delle Convertite 49
St. Peter 48, 56, 150
Vatikanische Museen 48, 50, 57, 68, 76, 77, 195, 198, 211
Braccio Nuovo 77
Museo Chiaramonti 211
Museo Pio-Clementino 50, 211
Via del Babuino 65, 161–162
Via del Corso 161
Via della Fontanella 19, 50, 53, 106, 161–162, 217
Via delle Colonnate 45
Via delle Quattro Fontane 93
Vicolo della Catena 45
Vicolo Isodoro 101
Villa Albani 50, 71
Villa Borghese 18, 137
Villa Farnesina 85–86
Villa Medici 103, 133
- Segesta 152
- Selinunt 152
- Sestos 170–171, 180
- Siena 121
Dom 121

Società degli amatori e cultori di belle arti
223

Society for the Encouragement of Designing,
Drawing, Painting, Etc. 26

Society of Antiquarians 153

Society of British Artists 114

St. Martin's Lane Academy 33

St. Petersburg 15, 81, 87, 89, 92, 149, 249,
252

Eremitage 81, 87, 89, 92, 149, 249, 252

Sydenham 168, 205–206

Crystal Palace 168, 205–206, 214

Sydney 112, 113, 134, 194, 254, 284

Art Gallery of New South Wales 10, 112,
113, 194, 249, 262

Versailles 29, 36, 39, 208

Waterloo 51, 72

Wien 18, 22, 54, 56–58, 73–74, 103, 150, 189,
197–198, 287

Akademie der Bildenden Künste 103, 287

Augustinerkirche 57

Windsor 21, 51, 111, 188, 255, 287

Royal Archives 21, 287

Royal Collection 109–110, 144, 247

Windsor Castle 51

Woburn Abbey 104, 122, 129, 180–181, 293,
297

Abbildungsnachweis Werkliste

Abb. 21, 26, 50: AGNSW; Abb. 2–3, 29, 85: Amagueddfa Genedlaethol Cymru/
National Museum of Wales, Cardiff; Abb. 38: Bernardini 2012, S. 281, Nr. 66;
Abb. 12, 36, 44–45, 49, 113, 116: Bridgeman Images; Abb. 34: Dean and Chap-
ter of Westminster; Abb. 24, 75: Devonshire Collection, Chatsworth. Repro-
duced by permission of Chatsworth Settlement Trustees; Abb. 6, 10, 13, 15, 17,
22, 33, 36–37, 46–47, 53–54, 61, 67, 69–70, 72, 78, 89, 92: Eigene Aufnahme;
Abb. 9: Eremitage, St. Petersburg; Abb. 102, 105: Galleria Antonacci, Rom;
Abb. 18: Grandesso 2009, S. 162, Nr. 204; Abb. 41: House of Parliament, Lon-
don; Abb. 51: Kat. Ausst. J. Paul Getty Museum 2008, S. 165; Abb. 11: Museum
of Fine Arts, Boston; Abb. 103, 106–109: National Portrait Gallery, London;
Abb. 1, 5, 14, 16, 19, 25, 27–28, 30–31, 35, 42–43, 58–60, 62–64, 66, 68, 71,
73–74, 76–77, 80–84, 86–88, 91, 93–96, 101, 104, 110–111: Royal Academy of
Arts, London; Abb. 39–40, 52, 65, 97–98: Royal Collection Trust. Her Majesty
Queen Elizabeth II 2018; Abb. 23, 100: Tate Images; Abb. 7: Tommaso Bro-
thers, London; Abb. 90: Trustees of the British Museum; Abb. 20, 48: Usher Art
Gallery, Lincoln; Abb. 32, 112: Victoria and Albert Museum, London; Abb. 8,
99, 114, 117: Yale Center for British Art, New Haven.

WIENER JAHRBUCH FÜR KUNSTGESCHICHTE – BAND LXIII/LXIV



Ingeborg Schemper-Sparholz | Martin Engel
Andrea Mayr | Julia Rüdiger (Hg.)

Der Arkadenhof der Universität Wien und die Tradition der Gelehrtenmemoria in Europa

2018. 423 Seiten mit 269 s/w- und farb. Abb.,
gebunden

€ 75,- D | € 78,- A

ISBN 978-3-205-20147-2

digital als **Open Access** (PDF)

ISBN 978-3-205-20599-9

Ausgehend von dem Denkmäler-Ensemble im Arkadenhof der Universität Wien, widmet sich dieser Themenband der Tradition der Gelehrtenmemoria im europäischen Vergleich. Der erste Teil des Bandes konzentriert sich auf die Denkmäler der Universität Wien im Kontext ihrer Entstehungsgeschichte und den wechselnden kulturellen und politischen Rahmenbedingungen. Der zweite Teil eröffnet die europäische Perspektive und lenkt den Blick auf die antiken und frühneuzeitlichen Ursprünge der Ehrenhalle sowie auf deren unterschiedlichen Ausprägungen in ausgewählten europäischen Ländern bis heute. Dieser Themenband trägt mit seinen methodisch vielfältigen Autorenbeiträgen maßgeblich zu einer diskursiven Auseinandersetzung mit der Tradition und Aktualität der Gelehrtenmemoria bei.



Vandenhoeck & Ruprecht Verlage

www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

BOTSCHAFTER DES TRANSFERS ZWISCHEN ITALIEN UND DEM HABSBURGERREICH



Gernot Mayer | Silvia Tammaro

Travelling Objects

Botschafter des Kulturtransfers zwischen
Italien und dem Habsburgerreich

2018. Ca. 240 Seiten mit 56 s/w-Abb. und
8 Farbtafeln, gebunden
ca. € 49,- D | ca. € 51,- A
ISBN 978-3-205-20770-2

**Schriftenreihe des Österreichischen Historischen
Instituts in Rom – Band 3**

erscheint im November 2018

Die Beiträge des Sammelbands *Travelling Objects* widmen sich dem Austausch von Kunstwerken zwischen Italien und dem Habsburgerreich während des 17. und 18. Jahrhunderts.

Diese Gegenstände vermittelten als Botschafter des Transfers zwischen Nord und Süd und bildeten folglich eine bedeutende materielle Grundlage der kulturellen Beziehungen. Sie dienten als diplomatische Geschenke, als Gratifikationen an der Grenze zur Korruption, waren Teil von symbolischer Kommunikation und Zeichen dynastischer Verbundenheit. Der Band präsentiert unterschiedliche Agenten des Transfers, etwa Händler im Herzogtum Krain, italienische Adelige in Wien sowie Botschafter und Gesandte in Rom.



Vandenhoeck & Ruprecht Verlage

www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com