

Wissenschaftliche Arbeiten
aus dem Burgenland Heft
Sigel WAB 98

"Adelige Hofhaltung im österreichisch-
ungarischen Grenzraum. Vom Ende des
16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts"
Schlaininger Gespräche 1995

Eisenstadt 1997
Österreich
ISBN
3-85405-135-7

Ingeborg Schemper-Sparholz

FÜRST NIKOLAUS II. ESTERHÁZY ALS LIEBHABER ZEITGENÖSSISCHER SKULPTUR

Die Bedeutung des Fürsten Nikolaus II. Esterházy als Sammler von Gemälden ist unbestritten und manifest im Grundbestand des Museums der Bildenden Künste in Budapest.¹ Gewürdigt wurde auch sein Beitrag zum Theaterleben im Schloß Eisenstadt und in der Residenzstadt Wien, seine Förderung der Musik durch die Wiederberufung von Haydn, Beethoven und Cherubini.² Die Umwandlung des Schloßgartens von Eisenstadt in einen englischen Landschaftsgarten steht derzeit im Blickpunkt des Interesses.³ Ein wichtiger Aspekt der Kunstrezeption des Fürsten Nikolaus wurde das hat die Ausstellung 1995 in Eisenstadt deutlich gezeigt - bis jetzt sträflich vernachlässigt - seine Beziehung zur zeitgenössischen Skulptur.⁴ Dies ist umso erstaunlicher als seine Vertrautheit mit den größten Bildhauern seiner Zeit Antonio Canova und Bertel Thorvaldsen sehr wohl bekannt war. Fürst Nikolaus hatte im Wiener Palais in Ma-

¹ Simon Meller, *Az Esterházy képtár története* [Geschichte der Esterházy'schen Gemäldegalerie], Budapest 1915.

² M. Horanyi, *Das Esterházy'sche Feenreich. Beitrag zur ungarischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Budapest 1959.

³ Cornelia Ehmke, *Der Landschaftsgarten von Eisenstadt, Neue Aspekte zu seiner Entstehung und Bedeutung*. In: *Die Gartenkunst* 6/H. 1, 1994, 110 ff. Ein Band über die Geschichte des Eisenstädter Schloßparks ist beim Böhlau-Verlag in Wien in Vorbereitung.

⁴ Dieser Beitrag zu den *Schlaininger Gesprächen 1995* ist die Kurzfassung einer Untersuchung, die in einem Sammelband über die Esterházy'schen Kunstsammlungen beim Böhlau-Verlag Wien erscheinen soll.

riahilf in den Jahren nach dem Wiener Kongreß wahrscheinlich die wichtigste Sammlung neoklassizistischer Skulptur in Wien zusammengetragen, die im Unterschied zu der Gemäldesammlung allerdings fast vollständig verlorengegangen ist und nur aus Archivalien, zeitgenössischen Beschreibungen und Repliken der erwähnten Statuen rekonstruiert werden kann.⁵ Es ist ein Desiderat künftiger Forschung, die Sammeltätigkeit des Fürsten einmal im Zusammenhang und in seiner Beziehung zum europäischen Kunstgeschehen zu analysieren und als bestimmte kulturpolitische Manifestation zu verstehen. Dieses Unterfangen wird allerdings durch das Fehlen einer modernen historischen Biographie des Fürsten Nikolaus II. erschwert.

Möglicherweise hat auch eine abschätzige Bemerkung von Simon Meller, dem wir die wichtigste Veröffentlichung über die Sammeltätigkeit des Fürsten verdanken, zu dem Desinteresse der weiteren Forschung an der Esterházy'schen Skulpturensammlung beigetragen. Sie entspricht der allgemeinen Ablehnung des Neoklassizismus, die erst in den letzten zwanzig Jahren einer neuen Wertschätzung gewichen ist. "Er ist nur der allgemeinen Mode gefolgt, als er einige Werke von Canova, Thorwaldsen, Bartolini, Baruzzi, Fabrice, Laboureur, Pisani, Rudolf Schadow, Tadolini und Tenerani erworben hat".⁶ Der Kunsthistoriker und Bearbeiter der Renaissance-Bronzen aus der Sammlung von István Ferenczy konnte nicht verstehen, daß der Fürst als Gönner des ungarischen Bildhauers diese Sammlung nicht erworben hat. Nikolaus Esterházy war aber kein Antiquar. Zwar ordnete und präsentierte er seine Bildersammlung mit Hilfe seines Galerieinspektors Joseph Fischer vorbildhaft geordnet nach Schulen, indem er der historischen Betrachtungsweise Winckelmanns folgte, doch war für ihn das Kunstwerk etwas lebendiges, in dessen Stimmung man sich hineinversetzen sollte. Nicht nur die Landschaft wurde damals wie ein Bild prospekthaft gestaltet, nein man stellte auch berühmte Bilder nach, ein beliebtes Gesellschaftsspiel in den adeligen Salons, an denen auch Nikolaus II. Esterházy gerne teilnahm.⁷ Ähnliches gilt für die Re-

⁵ Die meisten Skulpturen waren ab 1819 in dem ehemaligen Palais Kaunitz in Wien, Mariahilf, das Fürst Esterházy 1794 erworben hatte, in einem galerieartigen Zubau mit Oberlicht, dem sogenannten Museum, untergebracht und mit 52 ausgesuchten Gemälden kombiniert. 1847 schenkte Fürst Paul zwei Gruppen von Tadolini und Laboureur dem Nationalmuseum in Budapest (heute Szepművészeti-Museum, Depot), die übrigen Skulpturen gelangten - nach Meller, zit. Anm. 1 - in Privatbesitz der Wiener und sind größtenteils verschollen.

⁶ Meller, zit. Anm. 1

⁷ Hans Wagner (Hrsg.), Wien von Maria Theresia bis zur Franzosenzeit - Aus den Tagebüchern des Grafen Karl von Zinzendorf, Wien 1972, 94. Nikolaus II. Esterházy beteiligte sich beim Grafen Wrba am 10. Februar 1805 an der Nachstellung des Gemäldes "Spanische Gesellschaft" von Carl van Loo.

zeption von Statuen, die man bei Fackelschein und Kerzenlicht betrachtete, um den Eindruck von Naturnähe und lebendiger Oberfläche zu erzielen.⁸ Natürlich kam hier, da es sich vorwiegend um menschliche Aktfiguren handelte, noch der Reiz des Erotischen hinzu. Es ist für uns heute schwer vorstellbar, daß man bei einer Wachsneubildung der Venus Kallipygos - allerdings "nach der Natur", wie Karl von Zinzendorf schreibt, einen angenehmen Schauer empfindet.⁹ Derselbe skandalisiert sich über die "Amores" im Liebestempel des Gartens des Fürsten Esterházy auf der Landstraße. "Man sieht dort freizügige Statuen, Ruhebetten, die aus der Versenkung auftauchen, heimliche Ausgänge, Brücken und bewegliche Stege".¹⁰ Noch einmal muß betont werden: Fürst Nikolaus Esterházy war kein Antiquar, er sammelte meines Wissens auch keine Antiken - vielmehr war er bereits ein Vertreter der Romantik und er orientierte sich am herrschenden internationalen Geschmack.

Es wird häufig übersehen, daß der Neoklassizismus eine internationale Kunstströmung mit engen Verbindungen der Künstler und Auftraggeber in den Metropolen Europas gewesen ist. In diesem Sinn ist auch die Rolle Wiens neu zu bewerten. Es ist richtig, daß es nur wenig bedeutende von österreichischen Künstlern geschaffene Denkmäler und Freiskulpturen gab, wie es die Wiener Akademie 1824 beklagt, doch heißt das nicht, daß Wien nicht ein wichtiger Umschlagplatz für künstlerische Ideen gewesen ist.¹¹ Man sprach beim Wiener Kongreß bekanntlich nicht nur über Politik; hier lebten vorübergehend Wilhelm von Humboldt und die Brüder Schlegel, von Wien ging die nazarenische Bewegung aus. Canova und Thorvaldsen besuchten die Residenzstadt. Canova hinterließ hier mehrere Werke, Thorvaldsen erhielt den Auftrag für ein Monument zum Gedenken an General Schwarzenberg, das jedoch über ein Modell nicht hinauskam.

⁸ Oskar Bätschmann, Pygmalion als Betrachter - Die Rezeption von Plastik und Malerei in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: *Der Betrachter im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Hamburg 1992, 237 ff.

⁹ Karl von Zinzendorf, *Tagebücher*, zit. Anm. 7, 13. 8. 1794: Besuch im Wachsfigurenkabinett des Josef Müller (Graf Deym).

¹⁰ Karl von Zinzendorf, *Tagebücher*, zit. Anm. 7, 1795 hat der Fürst 2500 fl. für den Liebestempel ausgegeben.

¹¹ Franz Graf Harrach meint 1827 in einem an den Präsidenten der Akademie, Graf Czernin, gerichteten Memorandum vom 24. 5. 1824, man könne die Wiener Akademie mangels Aufträgen eigentlich schließen. Siehe Selma Krasa-Florian, Pompeo Marchesi Kaiser-Franz-Denkmal in Wien. In: *Archiv und Forschung - Das Haus-, Hof- und Staatsarchiv in seiner Bedeutung für die Geschichte Österreichs und Europas. Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit* 20/1993, 207. Auch Nikolaus Esterházy beschäftigte die Wiener akademischen Bildhauer Josef Kässmann und Josef Klieber nur für untergeordnete Dekorations-Ausbesserungsarbeiten.

Fürst Esterházy war außer Fürst Metternich der einzige in Wien, der eine beachtliche zeitgenössische Skulpturensammlung zustandebrachte. Eine Skulpturensammlung gehörte im Zeitalter des "plastischen Ideals", wie es Herder formulierte, zur Ausstattung eines Palastes.¹² Herder spielt die Plastik gegen die Malerei aus, indem er dem Tastsinn die intensivere Wahrnehmungsfähigkeit sinnlicher Realität vor dem Gesicht zuerkennt. Die sinnlich-materielle Gegebenheit der Plastik ist ihm gleich Wahrheit. Sie bildet vorzüglich den Menschen "die edelste, schönste und reichste Form" Dieser Auffassung folgten auch Johann Wolfgang von Goethe und Wilhelm von Humboldt.¹³

Die beste Vorstellung der verlorenen Sammlung des Fürsten Esterházy vermittelt die Beschreibung Josef von Hormayrs, 1823:¹⁴ *Man möchte diesen Salon wahrlich das Sanktuarium der herrlichen Kunstschatze nennen, welche hier vereinigt das Auge bezaubern. Mitten im Saale zeigen sich die, aneinander gereihten herrlichen Marmorgruppen, zu dem Edelsten und Besten gehörig, was die neuere Kunst erzeugte. Magisch fällt die günstigste Beleuchtung von oben auf die reizenden Gebilde. Unter den Skulpturen erwähne ich zuvörderst zweyer köstlichen Schöpfungen des nordischen Phidias, Thorwaldsen. Es ist dies die sogenannte Tänzerinn, und ein Eros, die höchste Meisterschaft ist an beyden Gebilden nicht zu verkennen. Leicht, und wie von Zephyren durchsäuselten Falten schlingt sich das schöne antike Gewand, um die himmlischschönen Glieder. Anmuth und Liebreiz schwebt um die ganze Gestalt; nicht minder anziehend ist der mächtige Gott dargestellt, dessen Pfeile die Welt beherrschen; an dieser letzten Bildsäule sind einige Spuren von Restauration sichtbar, die durch die Beschädigung nöthig gemacht wurden, welche die Statue bey dem bekannten Einsturz des Thorwaldsenschen Ateliers erlitt. Einen ehrenvollen Platz neben den Gebilden des ersten Meisters, welchen die neuere Zeit hervorbrachte, behauptend, zeigen sich hier zwey Statuen Rudolf Schadows, ein Mädchen, ihr Lieblingsvögelchen in der Hand (man möchte sie Tibulls Lesbia nennen) und eine Spinnerinn; Die Stellung der Spinnerin ist sehr glücklich gewählt, und verstatet dem Künstler die Entwicklung der*

¹² Johann Gottfried Herder, Plastik, Riga 1778 (formuliert um 1770).

¹³ Bernhard Rupprecht, Plastisches Ideal und Symbol im Bilderstreit der Goethezeit. In: Probleme der Kunstwissenschaft I, Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert, Berlin 1963, 197 ff. Wilhelm von Humboldt verwirklichte diese Vorstellung eines Lebens mit Skulpturen, als er sich am Ende seiner politischen Karriere in die von Friedrich von Schinkel umgebaute Villa Tegel bei Berlin zurückzog, um wie Cicero in Tusculum sich wissenschaftlichen Studien zu widmen. Dementsprechend stattete er die Villa mit seiner Antiken- und Abgüßsammlung aus, bezog aber auch zeitgenössische Statuen mit ein.

¹⁴ Josef von Hormayr, in: Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, 1823, 608 f.

reizendsten Formen: Nacktheit und Gewand sind meisterlich behandelt, und diese Bildsäule macht den angenehmsten Eindruck. Das neuste Werk, womit dieses Museum bereichert ward, ist eine sehr schöne Gruppe von Tenerani, eine liegende Venus, welcher Amor einen Dorn aus der Sohle zieht. Die Lage der Göttin, welche die üppigste Entwicklung der Darstellung schöner weiblicher Formen begünstigt, der durch die Götterkraft veredelte Ausdruck des Schmerzes, welcher auf dem Antlitze der Lieblichen ruht, das durch den Schmerz herbegeführte, unwillkürliche Ausstrecken des Armes nach dem lieblichen kleinen Gott, welcher sein Heilungsgeschäft mit dem Ausdrücke der zartesten Schalkheit und Schonung vollbringt, alles, alles ist sehr reizend an diesem schönen Werke dargestellt. ich erwähne noch, der Gruppe Tartolinis (Tadolinis, Anm. d. Verf.) einer ebenfalls ruhend dargestellten Venus, die mit Amorn tändelt, zuletzt, weil sie wenigstens auf mich, den tiefsten Eindruck aller Gebilde dieser Sammlung machte. Die drey Genien von Bartolini aus Florenz, sprechen eben so sehr durch Anmuth, als Wahrheit und Wärme an. Möge niemand versäumen, sich dem Genuß des Anschauens dieser herrlichen Gruppen (sämmtlich aus Carrara-Marmor) zu verschaffen

Die Beschreibung verrät den für das frühe 19. Jahrhundert charakteristischen schwärmerischen Zugang zur Kunst, die Vorliebe für die Grazie des weiblichen Körpers und sentimentalischen Ausdruck, die Wertschätzung des kostbaren Materials der Skulpturen und die Heroisierung ihrer Schöpfer, die sich alle als Schüler von Canova und Thorvaldsen entpuppen. Heute sind ihre Namen nur mehr Spezialisten ein Begriff. Schon 1936 hat Franz Tschischka ihre Namen verballhornt.¹⁵ Das heißt jedoch nicht, daß die Werke qualitätslos sind. Ja, wir finden hier Namen, die richtungsweisend für eine Neuorientierung der Skulptur wurden: Lorenzo Bartolini und Rudolf Schadow.

Wie es sich für den Ort und für und das Naturell des Fürsten ziemte, wählte er mit Ausnahme einer bei Hormayr noch nicht erwähnten Gruppe von Maximilian Laboureur nur Themen, die man als "Statue genitile e amorosa" bezeichnete - ganz ähnlich wie Fürst Metternich oder der russische Gesandte in Wien Graf Andreas Rasumofsky, der einen Canova-Saal in seinem Wiener Palais eingerichtet hatte.¹⁶ Im

¹⁵ Franz Tschischka, Die Kunst im österreichischen Kaiserstaate, Wien 1936.

¹⁶ Nach akademischen Prinzipien klassifizierte man die Aufgaben der Skulptur in graziöse, heroische und religiöse Themen sowie Grabmonumente vgl. die "Tavole Canoviane" von Michele Fanoli 1840/45, eine Serie von Lithographien, auf denen die Werke Canovas entsprechend geordnet sind. Siehe Ausstellungskatalog Canova e l'incisione (Grazia Pezzini Bernini Fabio Fiorani, Hg.),

Fürst Esterházy war außer Fürst Metternich der einzige in Wien, der eine beachtliche zeitgenössische Skulpturensammlung zustandebrachte. Eine Skulpturensammlung gehörte im Zeitalter des "plastischen Ideals", wie es Herder formulierte, zur Ausstattung eines Palastes.¹² Herder spielt die Plastik gegen die Malerei aus, indem er dem Tastsinn die intensivere Wahrnehmungsfähigkeit sinnlicher Realität vor dem Gesicht zuerkennt. Die sinnlich-materielle Gegebenheit der Plastik ist ihm gleich Wahrheit. Sie bildet vorzüglich den Menschen "die edelste, schönste und reichste Form" Dieser Auffassung folgten auch Johann Wolfgang von Goethe und Wilhelm von Humboldt.¹³

Die beste Vorstellung der verlorenen Sammlung des Fürsten Esterházy vermittelt die Beschreibung Josef von Hormayrs, 1823:¹⁴ *Man möchte diesen Salon wahrlich das Sanktuarium der herrlichen Kunstschatze nennen, welche hier vereinigt das Auge bezaubern. Mitten im Saale zeigen sich die, aneinander gereihten herrlichen Marmorgruppen, zu dem Edelsten und Besten gehörig, was die neuere Kunst erzeugte. Magisch fällt die günstigste Beleuchtung von oben auf die reizenden Gebilde Unter den Skulpturen erwähne ich zuvörderst zweyer köstlichen Schöpfungen des nordischen Phidias, Thorwaldsen. Es ist dies die sogenannte Tänzerinn, und ein Eros, die höchste Meisterschaft ist an beyden Gebilden nicht zu verkennen. Leicht, und wie von Zephyren durchsäuselten Falten schlingt sich das schöne antike Gewand, um die himmlischschönen Glieder. Anmuth und Liebreiz schwebt um die ganze Gestalt; nicht minder anziehend ist der mächtige Gott dargestellt, dessen Pfeile die Welt beherrschen; an dieser letzten Bildsäule sind einige Spuren von Restauration sichtbar, die durch die Beschädigung nöthig gemacht wurden, welche die Statue bey dem bekannten Einsturz des Thorwaldsenschen Ateliers erlitt. Einen ehrenvollen Platz neben den Gebilden des ersten Meisters, welchen die neuere Zeit hervorbrachte, behauptend, zeigen sich hier zwey Statuen Rudolf Schadows, ein Mädchen, ihr Lieblingsvögelchen in der Hand (man möchte sie Tibulls Lesbia nennen) und eine Spinnerinn; Die Stellung der Spinnerin ist sehr glücklich gewählt, und verstattet dem Künstler die Entwicklung der*

¹² Johann Gottfried Herder, Plastik, Riga 1778 (formuliert um 1770).

¹³ Bernhard Rupprecht, Plastisches Ideal und Symbol im Bilderstreit der Goethezeit. In: Probleme der Kunstwissenschaft I, Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert, Berlin 1963, 197 ff. Wilhelm von Humboldt verwirklichte diese Vorstellung eines Lebens mit Skulpturen, als er sich am Ende seiner politischen Karriere in die von Friedrich von Schinkel umgebaute Villa Tegel bei Berlin zurückzog, um wie Cicero in Tusculum sich wissenschaftlichen Studien zu widmen. Dementsprechend stattete er die Villa mit seiner Antiken- und Abgüßsammlung aus, bezog aber auch zeitgenössische Statuen mit ein.

¹⁴ Josef von Hormayr, in: Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, 1823, 608 f.

reizendsten Formen: Nacktheit und Gewand sind meisterlich behandelt, und diese Bildsäule macht den angenehmsten Eindruck. Das neuste Werk, womit dieses Museum bereichert ward, ist eine sehr schöne Gruppe von Tenerani, eine liegende Venus, welcher Amor einen Dorn aus der Sohle zieht. Die Lage der Göttin, welche die üppigste Entwicklung der Darstellung schöner weiblicher Formen begünstigt, der durch die Götterkraft veredelte Ausdruck des Schmerzes, welcher auf dem Antlitze der Lieblichen ruht, das durch den Schmerz herbeygeführte, unwillkürliche Ausstrecken des Armes nach dem lieblichen kleinen Gott, welcher sein Heilungsgeschäft mit dem Ausdrücke der zartesten Schalkheit und Schonung vollbringt, alles, alles ist sehr reizend an diesem schönen Werke dargestellt. ich erwähne noch, der Gruppe Tartolinis (Tadolinis, Anm. d. Verf.) einer ebenfalls ruhend dargestellten Venus, die mit Amorn tändelt, zuletzt, weil sie wenigstens auf mich, den tiefsten Eindruck aller Gebilde dieser Sammlung machte. Die drey Genien von Bartolini aus Florenz, sprechen eben so sehr durch Anmuth, als Wahrheit und Wärme an. Möge niemand versäumen, sich dem Genuß des Anschauens dieser herrlichen Gruppen (sämmtlich aus Carrara-Marmor) zu verschaffen

Die Beschreibung verrät den für das frühe 19. Jahrhundert charakteristischen schwärmerischen Zugang zur Kunst, die Vorliebe für die Grazie des weiblichen Körpers und sentimentalischen Ausdruck, die Wertschätzung des kostbaren Materials der Skulpturen und die Heroisierung ihrer Schöpfer, die sich alle als Schüler von Canova und Thorvaldsen entpuppen. Heute sind ihre Namen nur mehr Spezialisten ein Begriff. Schon 1936 hat Franz Tschischka ihre Namen verballhornt.¹⁵ Das heißt jedoch nicht, daß die Werke qualitätslos sind. Ja, wir finden hier Namen, die richtungsweisend für eine Neuorientierung der Skulptur wurden: Lorenzo Bartolini und Rudolf Schadow.

Wie es sich für den Ort und für und das Naturell des Fürsten ziemte, wählte er mit Ausnahme einer bei Hormayr noch nicht erwähnten Gruppe von Maximilian Laboureur nur Themen, die man als "Statue genitile e amorosa" bezeichnete - ganz ähnlich wie Fürst Metternich oder der russische Gesandte in Wien Graf Andreas Rasumofsky, der einen Canova-Saal in seinem Wiener Palais eingerichtet hatte.¹⁶ Im

¹⁵ Franz Tschischka, Die Kunst im österreichischen Kaiserstaate, Wien 1936.

¹⁶ Nach akademischen Prinzipien klassifizierte man die Aufgaben der Skulptur in graziöse, heroische und religiöse Themen sowie Grabmonumente vgl. die "Tavole Canoviane" von Michele Fanoli 1840/45, eine Serie von Lithographien, auf denen die Werke Canovas entsprechend geordnet sind. Siehe Ausstellungskatalog Canova e l'incisione (Grazia Pezzini Bernini Fabio Fiorani, Hg.),

Zentrum befand sich Canovas Tänzerin mit Cimbeln (heute Skulpturensammlung Berlin-Dahlem). Es ist dies ein bemerkenswerter Unterschied zu der in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts angelegten Sammlung der Bankierfamilie Fries in Wien, deren kostbarstes Stück die erste im Wettstreit mit der Antike entstandene Theseusgruppe Canovas war. Zu dieser gesellten sich einige Antiken und Skulpturen im Geist des archäologischen Klassizismus von Franz Anton Zauner.¹⁷

Nicht erwähnt werden bei Hormayr die Porträtskulpturen und der Bildhauer, dessen Begegnung wohl ausschlaggebend für das Interesse an Skulptur bei Fürst Nikolaus wurde: Antonio Canova. Seine Fähigkeit, antike Themen in höchster Qualität in eine zeitgemäße Sprache zu übersetzen, hat die europäische Begeisterung für das Medium sehr begünstigt. Hinzu kam die Aura des überragenden Künstlers, der sich keiner Hofbindung mehr aussetzte und daher über politische Barrieren hinweg allen Höfen dienen konnte. In Wien schon 1786 im Palais Fries durch seinen ruhenden Theseus vertreten wurde er nach seinem ersten Aufenthalt in der Residenzstadt 1789, der ihm den Auftrag für das Grabmonument von Erzherzogin Marie Christine verschaffte, zum vielumworbenen Künstler. Nikolaus Esterházy mag ihn auch 1802 in Paris getroffen haben, als er an einer Büste Napoleons meiselte. Seine Bewunderung für den Künstler und den Erzfeind Österreichs, dessen Gunst er offenbar gegen seine Loyalität für das Habsburgerreich ausspielte, mögen ihn bewogen haben, eine der vielen Fassungen der Büste zu bestellen, die sich 1825 nachweislich in seinem Besitz befunden hat.¹⁸ Damals war Napoleon allerdings schon zum Mythos geworden. Als Gegenstück erwarb er auch eine Replik der Büste von Kaiserin Marie Louise, wodurch auch der Besitz der Napoleonbüste auf alle Fälle gerechtfertigt war.¹⁹

Im Sommer 1805 endlich, als Canova anlässlich der Aufstellung des Christinenmonuments in Wien weilte, war der Bildhauer Gast des Fürsten in Eisenstadt und bei dieser Gelegenheit wurde der Auftrag vergeben, der einem Mitglied des Hauses Esterházy Eintritt in die europäische Kunstgeschichte verschafft hat, nämlich die Sitzstatue der Tochter des Fürsten, Leopoldine Esterházy, ein Jahr später verehelichte Fürstin

Rom/Bassano del Grappa 1994.

¹⁷ Karl Bertuch, *Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805/6*, Weimar 1808, 141 ff.

¹⁸ F. Strobl von Ravelsberg, *Metternich und seine Zeit 1773-1859*.

¹⁹ Meller, zit. Anm. 1, 245. Die Marmorrepliken sind in der Canova-Literatur nicht verzeichnet. Siehe Giovanni Pavanello-Mario Praz; *L'Opera completa del Canova*, Mailand 1976, Kat. Nr. 141, 225.

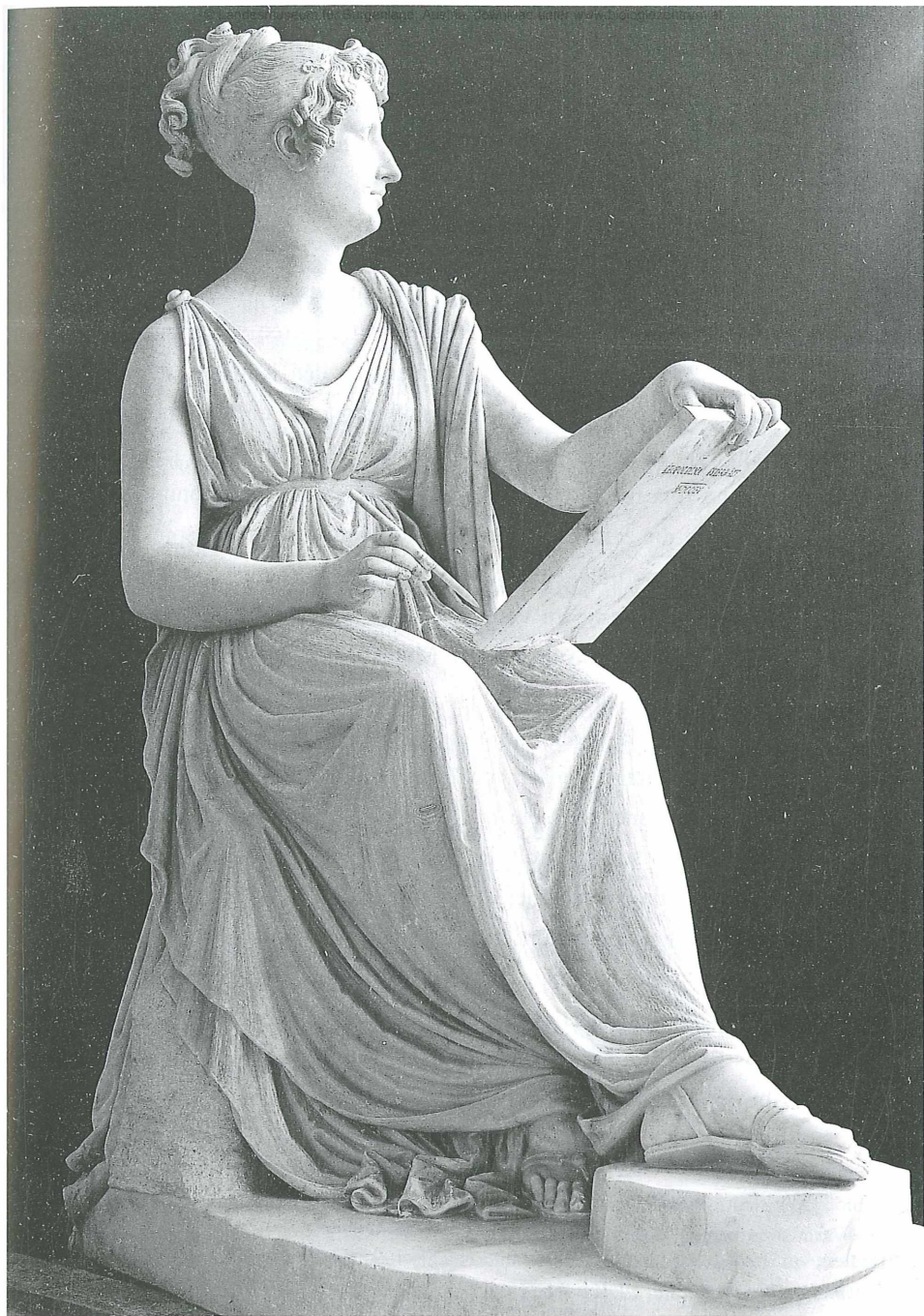


Abb. 1: A. Canova, Leopoldine Esterházy-Liechtenstein, Eisenstadt, Schloß (Bundesdenkmalamt Wien)

Liechtenstein (Abb. 1).²⁰ Es ist erstaunlich, daß man sich in Eisenstadt der Bedeutung dieser Statue bis heute nicht bewußt ist. Sie befindet sich zwar nach der schweren Beschädigung und einer problematischen Restaurierung nach 1945 nicht in bestem Zustand, doch hätte sie es verdient, in die Esterházy-Ausstellung 1995 einbezogen zu werden.²¹ Bei kaum einem Werk Canovas sind wir so ausführlich über den Entstehungsprozeß informiert und zwar durch schriftliche Quellen und Modelle, die sich in Possagno, Bassano und Forchtenstein erhalten haben.²² Schon dieser Umstand deutet auf die besondere Beziehung hin, die der Künstler zu diesem Werk und, wie wir annehmen können, auch zu der dargestellten Person hatte. Hören wir nur die Prinzessin selbst, wenn sie am 21. Dec. 1821 aus Würzburg an den Künstler schreibt: "Vous pouvez vous imaginer a quel point je me trouve honorée de voir mon nom, pour ainsi dire, associé a un de vos immortels ouvrages" "Cependant je voudrai vous entendre encore une fois me dire Principessa, carina, bellina, bonina ".²³ Das Werk fand Eingang in die zeitgenössische Kunstliteratur als ein Beispiel für die neue Auffassung eines Rollenporträts - man war verunsichert, suchte das konkrete antike Vorbild sitzender Musen, wie sie im Vatikan versammelt sind und häufig als Anregung dienten, ein antikes Vorbild, wie es bei der Mutter Napoleons, Madame Laetitia als römische Matrone zum Beispiel evident ist, fand es aber nicht. So rühmte Leopold Cicognara in seiner *Storia della Scultura*, 1824, in Leopoldine Esterházy die "freschezza giovanile naturale" gepaart mit "grazia" Die "imitatione del naturale" und die "semplissima invenzione" verbiete den Vergleich mit einer Muse von selbst.²⁴ Gleichzeitig wies Canova selbst durch die Reproduktion der Statue in vier Ansichten von Pietro Fontana auf die Gesuchtheit der Komposition hin, auf die wohlüberlegte Führung der Konturlinien, die Natürlichkeit, Grazie und Einfachheit suggerieren sollen.²⁵ "On admire, en tournant autour de la statue, comme quatre figures, qui rendent la meme idée, et neanmoins avec des modifications, toutes si heureuses, qu'elle laissent le spectateur dans l'agreable embarras de choisir l'aspect auquel il donneroit la preference", schreibt der französische Kunsttheoretiker Quatremère de Quincy in seiner

²⁰ Schloß Eisenstadt, Wildschweinsaal, Carraramarmor, H = 150 cm.

²¹ Die Verfasserin bereitet eine eigene Studie über die Porträtstatue der Leopoldine Esterházy-Liechtenstein vor. In: Wiener Jahrbuch für Stadtgeschichte 1997 (im Druck).

²² *Pavanello-Praz*; zit. Anm. 19, Kat. Nr. 199.

²³ *Pigorini-Marinati* (Hg.), *Sei lettere autografe di A. Canova*, Venedig 1879.

²⁴ Leopold *Cicognara*, *La Storia della Scultura*, VII, Prato 1824, 142.

²⁵ Wien, Graphische Sammlung Albertina It. II, 44, fol 97, 98.

Canova-Biographie.²⁶ Im Gegensatz zur skandalumwitterten Pose der Paolina Borghese als "Venus Victrix", die ihre Position als emanzipierte Aufsteigerin sehr deutlich ausdrückte, wurde in Leopoldine die sensible Künstlerin durch eine charakteristische Geste dargestellt. Mitten in der Landschaft sitzt sie auf einem Stein ursprünglich ohne zusätzlichen Sockel und skizziert auf einer Tafel den Ausblick, den sie in der Ferne wahrzunehmen scheint. "Rien de plus vrai et de mieux senti que tourte cette attitude", schwärmt Quatremère de Quincy.²⁷ Die Schönheit der Prinzessin und ihre Begabung waren an den europäischen Höfen bekannt. Graf Ludwig Starhemberg beschreibt sie 1802 als groß, schlank, von weißer Hautfarbe, blond, mit schönen Gesichtszügen. Sie gelte auch als liebenswürdig, gut und witzig, trete bescheiden, aber doch ihrer Schönheit bewußt auf.²⁸ So sehen wir sie in dem Bildnis von François Gerard in Eisenstadt.²⁹ Auch Quatremère de Quincy kannte ihre Vorzüge, wir wissen nicht, ob aus persönlicher Bekanntschaft oder über Canova. Er rühmt vor allem ihre vielfache künstlerische Begabung. "Sans aucun doute, sie elle eut vecu au sezieme siècle, Raphael n'auroit pas manqué de lui donner une place dans la peinture de son Parnasse".³⁰ Begreiflicherweise spielten bei dem Anspruch der Natürlichkeit die Proportionen und die Porträtähnlichkeit eine große Rolle. Zarte Bleistiftzeichnungen des Kopfes im Profil, die sich in der Charakterisierung von den üblichen idealen Köpfen Canovas deutlich unterscheiden, haben sich in Bassano erhalten. Aus Briefen des Grafen Lamberg an Canova aus den Jahren 1805/06 wissen wir, daß möglicherweise nach vor Ort angefertigten Skizzen Canovas von dem Bildhauer Franz Christian Thaler in Wien das Modell einer Büste angefertigt wurde, der eine Lebendmaske der Prinzessin beigefügt und über Triest nach Rom geschickt wurde, um in Marmor ausgeführt zu werden. Aus den bei Meller publizierten Inventaren ist bekannt, daß der Fürst auch eine Büste Leopoldines von Canovas Hand besessen hatte.³¹ Sie wurde nun mit der Idealfigur vereint, die nach mehreren Ton-Bozzetti 1808 im 1:1 Modell fertig dastand. Das Modell wurde 1809 in den *Memorie*

²⁶ Antoine *Quatremère de Quincy*, *Canova et ses ouvrages, ou memoires historiques sur la vie et les travaux du celebre artiste*, Paris 1834, 154 ff.

²⁷ *Quatremère de Quincy*, zit. Anm. 26.

²⁸ Georg *Heilingsetzer*, "Der wahre Sitz eines Souverains" Ein Besuch in der Esterházy-Residenz Eisenstadt (1802). In: *Ausstellungskatalog "Die Fürsten Esterházy - Magnaten, Diplomaten und Mäzene*, Eisenstadt 1995, 194.

²⁹ *Ebd.*, 331, Kat. Nr. XVIII/1.

³⁰ *Quatremère de Quincy*, zit. Anm. 26.

³¹ Sie befand sich im Schlafzimmer des Fürsten in Mariahilf. *Meller*, zit. Anm. 1, 244. Ein punktiertes 1:1 Modell aus Gips befindet sich in Bassano, Museo Civico.

Enciclopedia Romane in einer Beschreibung vorgestellt.³² Für jeden Bildhauer stellt es ein Problem dar, einen makellosen Marmorblock zu finden. Obwohl Canova angeblich drei Blöcke untersuchte, traten gegen Ende der Arbeit Flecken an der Rückseite und am Gesicht auf. Canova erbot sich, die Statue zu behalten, eine Möglichkeit, die der Fürst, 1816 zur Zeit der Nachricht in London weilend, auch erwog, doch scheint ihn ein Besuch in Rom 1817 von der Qualität des Kunstwerks überzeugt zu haben, sodaß die Statue im Sommer 1818 über Ancona und Triest nach Wien transportiert werden konnte, wo sie von dem akademischen Bildhauer Josef Käßmann sachkundig ausgepackt und zunächst im Glashaus, dann in einem Salon in Mariahilf aufgestellt wurde. Als Preis wurden 2200 Gulden vereinbart. Erst 1822 wurde die Statue nach Eisenstadt überführt, um auf ein Piedestal von Charles Moreau erhoben als Kultbild der Kunst im neuerrichteten Leopoldinentempel auf den Ort ihrer Jugend herabzublicken.

Der Vollständigkeit wegen sei erwähnt, daß der Fürst - wie jeder bessere Sammler auch eine Replik nach Canovas *Venus Italica* von dem Florentiner Bildhauer Pisani besaß, die im Glashaus des Mariahilfer Gartens untergebracht war.³³ Sie war längst zu einem reinen Dekorationsstück geworden. Metternich zum Beispiel hatte sie von einem runden Canapé umgeben - in seinen Arbeitsräumen aufgestellt.³⁴

Als der Fürst 1817 in Rom das Bild der Tochter begutachtete, knüpfte er auch die Kontakte zu dem inzwischen ebenso berühmten Konkurrenten Canovas, zu Thorvaldsen. Sein eigenes Bildnis bestellte er bei ihm, dazu noch zwei Marmorstatuen, wobei die eine als Auftragsarbeit direkt für den Fürsten entworfen wurde, die andere aus dem vorhandenen Fundus an Modellen gewählt wurde. Während der Däne den Deutschen, allen voran König Ludwig I. von Bayern als "der nordische Phidias" galt und somit die aufkeimenden nationalen Regungen befriedigte, vertrat er für die Angehörigen der habsburgischen Länder und wohl auch Ungarns einfach die moderne Richtung der italienischen Bildhauerkunst.³⁵

³² *Memorie Enciclopedia Romane*, Rom 1809, 83 f.

³³ *Meller*, zit. Anm. 1, 244. Der Bildhauer Josef Käßmann wird für die Aufstellung am 24. 3. 1819 honoriert.

³⁴ (Hg. R. *Metternich-Winneburg*), Aus Metternichs nachgelassenen Papieren, e, 317.

³⁵ Fürst Metternich, der möglicherweise angeregt durch die Aufträge des Fürsten Esterházy zwei Jahre später seine Büste bei Thorvaldsen in Auftrag gab und Repliken der Reliefs "Tag" und "Nacht" bestellte, die er durch kleine Änderungen und die Signatur zu "Originalen" erklären ließ, erwähnt in Zusammenhang mit Thorvaldsen 1817 in einem Brief an die Comtesse Lieven, daß er die schön-

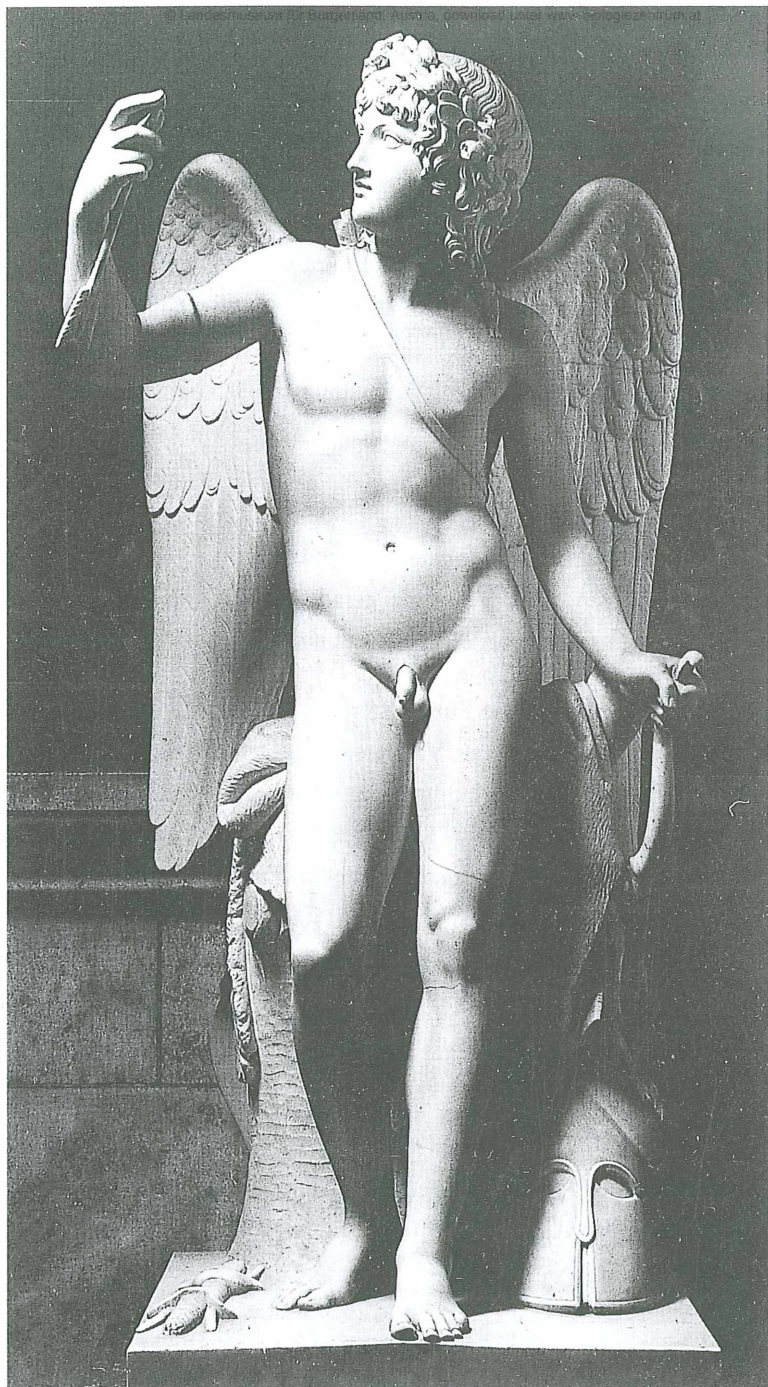


Abb. 2: B. Thorvaldsen, Amor Vincitore, Wien, Rathaus (Repro)

Über die Aufträge informiert uns Thorvaldsens erster Biograph Just Mathias Thiele, der als Freund des Künstlers nach dessen Tod alle verfügbaren schriftlichen Zeugnisse zusammentrug, die sich heute im Archiv des Thorvaldsen Museums in Kopenhagen befinden.³⁶ Der Bildhauer traf den Fürsten im Haus des Bankiers und Kunstsammlers Giovanni Torlonia in Rom. Zwei erhaltene Briefe des Fürsten aus Neapel (30. April 1817) und aus Pottendorf (2. Oktober 1817) informieren uns über die Auftragsbedingungen. Gewarnt von den Erfahrungen mit Canova verpflichtete Nikolaus Esterházy den Bildhauer innerhalb eines Jahres die drei Arbeiten zu liefern und setzte gleich dafür den Preis von 4000 Scudi (für die beiden Statuen) und 100 Dukaten für die Büste fest. Die Statuen trafen allerdings auch mit Verspätung im September 1822 in Wien ein. Thorvaldsen legte sicher nicht jenes persönliche Engagement an den Tag wie Canova bei der Statue der Prinzessin Leopoldine. Bekanntlich bewältigte der Bildhauer die zahllosen Aufträge nur mit einer großen Schülerzahl. So wissen wir, daß Pietro Tenerani an den Arbeiten für den Fürsten Esterházy großen Anteil hat.³⁷ Der junge Landsmann István Ferenczy, der damals gerade seine bildhauerische Karriere im Atelier Thorvaldsens begann, arbeitete die Büste nach dem Modell des Meisters.³⁸

Im Atelier Thorvaldsens entdeckte Fürst Esterházy das Modell eines Amor Vincitore, den der Künstler schon in mehreren Varianten umgesetzt hatte. Die Figur, die auch von Hormayr beschrieben wird, gelangte nach Auflösung der Sammlung Esterházy in den Besitz des Wiener Bürgermeisters Ludwig Zang, dessen Witwe sie 1895 der Stadt Wien vermachte. Die Statue befindet sich heute am Fuß der Feststiege I des Wiener Rathauses - unbeachtet und durch keine Beschriftung gekennzeichnet. (Abb. 2).³⁹ Den berühmten Eros des Praxiteles, der uns in der Figur der Sammlung Farnese in Neapel überliefert ist, deutete Thorvaldsen hier ins Anekdotische um. Amor prüft die Pfeilspitze, mit der er das nächste Unheil anrichten wird. Die Statue weist deutliche Bruchstellen am rechten Oberarm und Kopf auf, die ihre Authentizität bezeugen, wis-

sten Schätze Italiens für die Ausstattung seines "Museums" in der Villa am Rennweg erwerben wolle. Siehe *Lettres du prince Metternich à la comtesse Lieven*, Paris 1909, 83. Die Skulpturensammlung Metternichs in seinem Palais auf der Landstraße in Wien ist auf zwei Lithographien aus der Wien-Serie von Eduard Gurk zu sehen, Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, Inv. Nr. 105.404/7, 8.

³⁶ Just Matthias Thiele, Thorvaldsen's Leben, Leipzig 1856, 2, 46.

³⁷ Esterházy-Archiv Forchtenstein, DD Prot. 1822/2 Nr. 2845, 3636.

³⁸ Simon Meller, Ferenczy István, Budapest 1905, 79.

³⁹ Die Figur ist aus Carraramarmor, Höhe 137 cm, Monogr. am Baumstrunk: AT, Ausstellungskatalog "Klassizismus in Wien, Architektur und Plastik", Wien 1978, Kat. Nr. 348.



Abb. 3: B. Thorvaldsen, Tänzerin (verschollen) (Repro)

sen wir doch, daß 1820 gerade als Thorvaldsen sich in Gesellschaft des Fürsten Esterházy in Wien befand, ihn die Nachricht erreichte, daß eine Decke in seinem römischen Atelier durch Überlastung eingebrochen war und dabei den kleinen Amor beschädigte.⁴⁰

Die Wahl des anderen Gegenstandes überließ der Fürst dem Bildhauer. Aus vorgelegten Zeichnungen wählte er eine tanzende Bacchantin aus, ein Thema, das in verschiedenen Posen durch Canova große Aktualität erlangt hatte. Man könnte sogar an eine bewußte Bezugnahme denken, befand sich doch - wie erwähnt - eine dieser Tänzerinnen im Palais Rasumofsky in Wien. Thorvaldsens Tänzerin tauchte zuletzt 1916 auf einer Auktion in Paris auf, wurde von einem gewissen Gardener erworben und angeblich nach Australien gebracht (Abb. 3).⁴¹ Dem von Canova ausgelösten Zwang, die eigenen Werke in Gipsmodellen museal zu bewahren, verdanken wir die Kenntnis der Figur. Im Thorvaldsen-Museum in Kopenhagen haben sich auch eine Entwurfzeichnung und ein Tonbozzetto erhalten.⁴² In für das 19. Jahrhundert bezeichnender Weise meint Thiele, Thorvaldsen hätte der Tänzerin die Züge von Ida Brun verliehen, die sich in diesem Metier auszeichnete, doch dürfte sich der Künstler wie gewohnt an einem antiken Vorbild orientiert haben. Goethe bewunderte auf seiner Reise nach Italien ein antikes Marmorbild, das allgemein für eine Tänzerin gehalten wurde, jedoch eher eine Venus war.⁴³ Gegengleich zu dem Vorbild hebt die Tänzerin den linken Arm den Schleier lüftend und hält mit der gesenkten Rechten das sich bauschende Gewand in der Hüftgegend fest. Der unter der Brust gegürtete Chiton, der eng gelegte Fältchen bildet, erinnert hingegen an Canovas Hebe.

Das Gipsmodell der Büste konnte durch den letzten Fürsten Paul Esterházy 1936 in Kopenhagen identifiziert werden und zwar in Gegenüberstellung zu einer in Eisenstadt erhaltenen Gipsbüste, die den Fürsten Nikolaus mit größerem Büstenabschnitt, klassi-

⁴⁰ Thiele, zit. Anm. 36.

⁴¹ Ausstellungskatalog "Künstlerleben in Rom, B. Thorvaldsen (1770-1844) - Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde", Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum/Schloß Gottorf, Schleswig 1992, 330.

⁴² Thorvaldsen, Scultore danes a Roma, Ausstellungskatalog Rom 1990, 174.

⁴³ Ausstellungskatalog "Goethe und die Kunst" (Hg.: Sabine Schulze), Frankfurt/Weimar 1994, Kat. Nr. 14, Binde und Efeukranz des nicht zugehörigen Kopfes könnten auch eine Deutung als Mänade bewirkt haben. Dies scheint die Anregung für Thorvaldsen zu bestätigen, der in seiner Entwurfsskizze der Tänzerin (Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum) ein Tier beigibt, das vielleicht als Panther zu verstehen ist.



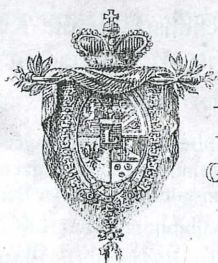
Abb. 4: B. Thorvaldsen, Nikolaus II. Esterházy, Kopenhagen,
Thorvaldsen-Museum



Abb. 5: I. Ferenczy nach Thorvaldsen, Nikolaus II. Esterházy, Fertöd, Schloß Esterháza (Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Georg Pany)



NICOLAUS FÜRST
VON



ESTERHÁZY
GALANTHA &c.

Abb. 6: V. G. Kiningcr nach Isabey; Fürst Nikolaus II. Esterházy
(Historischen Museum der Stadt Wien)

scher Toga und ausgezeichnet mit dem goldenen Vlies darstellt (Abb. 4, 5).⁴⁴ Es handelt sich wahrscheinlich um einen Abguß jener Büste, die István Ferency nach dem Thorvaldsenschen Modell angefertigt haben soll. Elke Kai Sass vergleicht die Idealporträts mit einer wenig schmeichelnden Lithographie des Fürsten, die im Profil deutlich die individuellen Merkmale wie hohe fliehende Stirn, die lange Nase und den schmalen verkniffenen Mund zeigt.⁴⁵ Näher scheint mir das auch zeitlich nur drei Jahre früher entstandene Brustbildnis des französischen Modemalers Isabey zu stehen, der 1812 in Eisenstadt weilte (Abb. 6). Es war durch eine Radierung von V. G. Kininger verbreitet und stand möglicherweise auch Thorvaldsen bzw. Ferency als Gedächtnisstütze zur Verfügung. Hier erscheint Nicolaus reich mit Orden geschmückt in der kühnen Wendung des Renaissancefürsten. Thorvaldsen verwandelt Fürst Nikolaus hingegen nach bewährtem Schema in einen streng frontalen antikisierenden Philosophenkopf. Aufgrund dieses in Stadt-Schlaining gehaltenen Referats ist es geglückt, das Marmorexemplar in Schloß Esterháza in Fertöd aufzufinden.⁴⁶ Die Vorlage Thorvaldsens wurde weiter vereinfacht und weist in seiner Starrheit die noch ungeübte Hand des jungen ungarischen Bilhauers auf.

Es sei noch erwähnt, daß es eine weitere Bildnisbüste gab, zu der es nur werkstattinterne Nachrichten gibt. Fürst Esterházy wurde in jenen Jahren von seiner Mätresse Madame Playden, einer Französin, begleitet. Mehrfach ist von der Büste der "Amica" des Fürsten die Rede. Tatsächlich läßt der Sekretär Giovanni Torlonias Luigi Chiaveri in seinem Schreiben an den Fürsten betreffend die Lieferung der Statuen Madame Playden speziell grüßen".⁴⁷ Elke Kai Sass brachte eine bisher unidentifizierte Büste in Kopenhagen mit jener Dame in Verbindung.⁴⁸

Thiele erwähnt, daß Esterházy auch eine Replik des Taufsteins bestellt hätte, den der Künstler in Auftrag des Barons Schubart für die Kirche in Trolleborg angefertigt

⁴⁴ Elke Kai Sass, Thorvaldsens Portraetbuster, I, Kopenhagen 1963, 301-311 (mit Angaben der verfügbaren Quellen). Die Gipsbüste befindet sich seit kurzem in den Schauräumen des Schlosses Esterházy in Eisenstadt und weist Verunstaltungen aus der Besatzungszeit nach 1945 auf.

⁴⁵ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, bez. LM 1824.

⁴⁶ Den Hinweis verdanke ich Géza Galavics, Budapest. Die Büste, die nach Kriegsverlust in der Umgebung von Fertöd aufgefunden und rückerworben werden konnte, war nicht identifiziert. Sie weist eine gelbliche Lasur auf und ist an der linken Gesichtshälfte beschädigt und unzureichend mit einer Kunststeinmasse ausgebessert.

⁴⁷ vgl. Anm. 44

⁴⁸ vgl. Anm. 44.

hatte.⁴⁹ Ob dieses Werk je nach Wien bzw. Ungarn gelangt ist, ist unbekannt. Aus den Protokollen in Forchtenstein des Jahres 1820 geht hingegen hervor, daß der Fürst zwei Exemplare dieses Stichwerks zu den "Basreliefs des Bildhauers Albert Thorwaldsen" nach Zeichnungen von Franz Overbeck zum Subskriptionspreis beim Verlag J. F. Wenner in Frankfurt am Main bestellt hatte, von denen irrtümlich 25 Exemplare geliefert wurden.⁵⁰

Wie erwähnt, sammelte der Fürst keine Antiken, doch sollten gewisse "Exempla" in einer Sammlung nicht fehlen. Entsprechend dem Kult, der von der Verwandtschaft Napoleons in Italien mit dem Carraramarmor zu dieser Zeit getrieben wurde, durften es keine Gipsabgüsse sein, sondern Spezialisten wie die Brüder Pisani in Florenz belieferten mit Kopien die Auftraggeber in ganz Europa. 1819 langten mehrere Lieferungen aus Florenz ein.⁵¹ Wie aus den Inventaren hervorgeht, besaß der Fürst u. a. den Apoll vom Belvedere, die Venus Medici und den Schleifer.⁵² Die Figuren sind auf der Ansicht des Palais in Mariahilf von Johann Ignaz Gurk im Garten zu erkennen.⁵³

In Florenz knüpfte Fürst Nikolaus auch Kontakte zu Lorenzo Bartolini. Möglicherweise kannte er ihn schon aus Paris, wohin der Bildhauer als junger Mann und Anhänger republikanischer Ideen gekommen war. Er wurde Schüler Davids und schloß enge Freundschaft mit dem Maler Ingres. Gemeinsam mit diesem wollte er die Kunst revolutionieren, was in der Skulptur wohl damals noch schwerer war als in der Malerei.

Wahrheit und Naturtreue waren die Devise, weg von der ständigen Wiederholung derselben mythologischen Themen bzw. deren Neugestaltung nach den Regeln der Natur. Es ist dies Bartolini nur bis zu einem gewissen Grad gelungen. Neu war jedenfalls auch die Hinwendung zu quattrocentesken Vorbildern, die Verehrung für Masaccio und Donatello entsprechend dem Geist der Nazarener. Auch nach Florenz zurückgekehrt, ja selbst nach dem Sturz des französischen Regimes blieb Bartolini seiner Begeisterung für Napoleon und seiner unakademischen Haltung treu, was seiner

⁴⁹ Thiele, zit. Anm. 40, II, 88.

⁵⁰ Esterházy-Archiv Forchtenstein, DD Prot. 1819/2, Nr. 303, 304, 4142: 1920, nr. 348. Zwei Exemplare behielt Nikolaus Esterházy. Sie befinden sich heute im Kupferstichkabinett des Szeépművészeti-Museums in Budapest, Est. Inv. IV, Nr. 20.

⁵¹ Esterházy-Archiv Forchtenstein, DD Prot. 1819, Nr. 328, 815.

⁵² Meller, zit. Anm. 1, 244, Inventar von 1825.

⁵³ Meller, zit. Anm. 1, Abb.

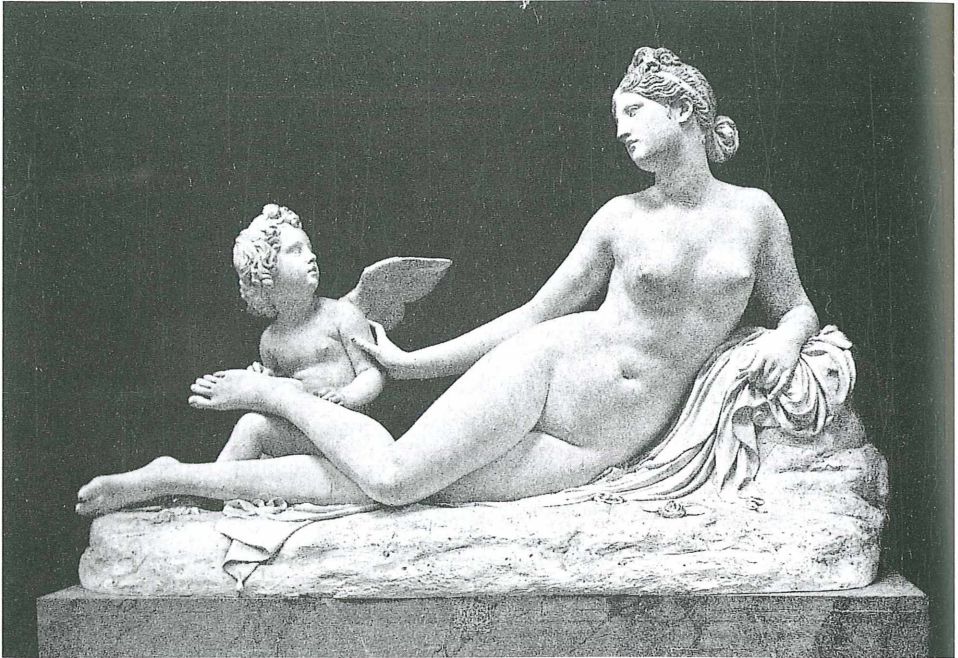


Abb. 7: P. Tenerani, Amor zieht Venus einen Dorn aus der Ferse, Rom
Galleria d'Arte Moderna (Repro)

Karriere nicht gerade dienlich war. Gerade dieser Zug, vielleicht auch die gemeinsame Verehrung für die Musikgrößen Haydn, Mozart und Cherubini mögen den Fürsten angezogen haben. Das Bildnis Bartolinis von Ingres (Paris, Louvre), das diese Verbundenheit mit den erwähnten Komponisten ausdrückt, entstand in jenem Jahr 1820, in dem Bartolini mit dem Fürsten geschäftlich verkehrte.⁵⁴ Es gab offenbar Unstimmigkeiten zwischen Künstler und Auftraggeber die finanzielle Abwicklung, aber auch die Skulpturen betreffend wie aus der Bemerkung "der kleine Amor conveniert nicht" zu schließen ist. Um welchen Auftrag es sich konkret gehandelt hat, ist derzeit nicht genau nachvollziehbar.⁵⁵

Nicht von den klassischen Idealen seiner Lehrer Canova und Thorvaldsen entfernt hat sich indessen Pietro Tenerani, den wir schon als Mitarbeiter Thorvaldsens erwähnt haben. Auch ihm hat Nikolaus Esterházy einen selbständigen Auftrag gegeben. Diesmal folgte er Metternich, der 1819 eine Replik der verlassenen Psyche in Rom bestellt hatte. Wie Teneranis Biograph Raggi berichtet, bestellte der Fürst bei Tenerani 1820 eine liegende Venus, der Amor einen Dorn aus der Ferse zieht.⁵⁶ Die Figur wird bereits 1823 bei Hormayr genannt. Sie stellte wohl ein Gegenstück zur liegenden Venus von Adamo Tadolini dar, die mit Amor tändelt, ein galantes Thema also mit Mut zur vollständigen Aktfigur und mit Sentiment aufgeladen, von zeitgenössischen Dichtern besungen und offenbar perfekt in der Ausführung. Tenerani war ein Meister der Marmorbearbeitung. Die Gruppe ist ebenfalls verschollen, jedoch in einem Gipsabdruck im Museo d'Arte Moderna in Rom erhalten (Abb. 7). Die Gruppe entsprach sicherlich ganz dem Geschmack des Fürsten und doch hat er auch schon den neuen Ideen in seiner Sammlung Platz gegeben. Nikolaus Esterházy besaß zwei Skulpturen von Rudolf Schadow, dem Sohn des berühmteren Gotfried Schadow aus Berlin, der ab 1810 in Rom zum Thorvaldsen-Kreis gehörte. Er hatte das Wiederholen aller Götterbilder, in welchen überdies Canova und besonders Thorvaldsen das Mögliche leisteten,

⁵⁴ Esterházy-Archiv Forchtenstein, DD Prot. 1820/1, Nr. 3118, 3408/09. Die entsprechenden Briefe sind derzeit nicht auffindbar.

⁵⁵ Zu Bartolini siehe Ausstellungskatalog Prato 1978. Eine Notiz in einem von Bartolini um 1846 angelegten Verzeichnis seiner Werke erwähnt ein "Gruppo delle due sorelline figlie del Principe Esterazi in Vienna (luigi) 500, Un fratellino Idem S. 14. Tatsächlich werden in dem Inventar der in dem fürstlich Esterházy'schen Palais in Mariahilf befindlichen Bildhauerarbeiten von 1836. (Budapest, Staatsarchiv, Esterházy'sches Grundinventar P 112, 59 cs.) von Bartolini "ein Gruppen von zwei Kindern" und ein "Bildnis eines Knaben" angeführt. *Hormayr*, zit. Anm. 14 hingegen spricht von "drei Genien". Dieses Problem soll an anderer Stelle näher erörtert werden.

⁵⁶ Oreste Raggi, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani, del suo tempo e della scuola nella scultura*, Florenz 1880, 96-98.

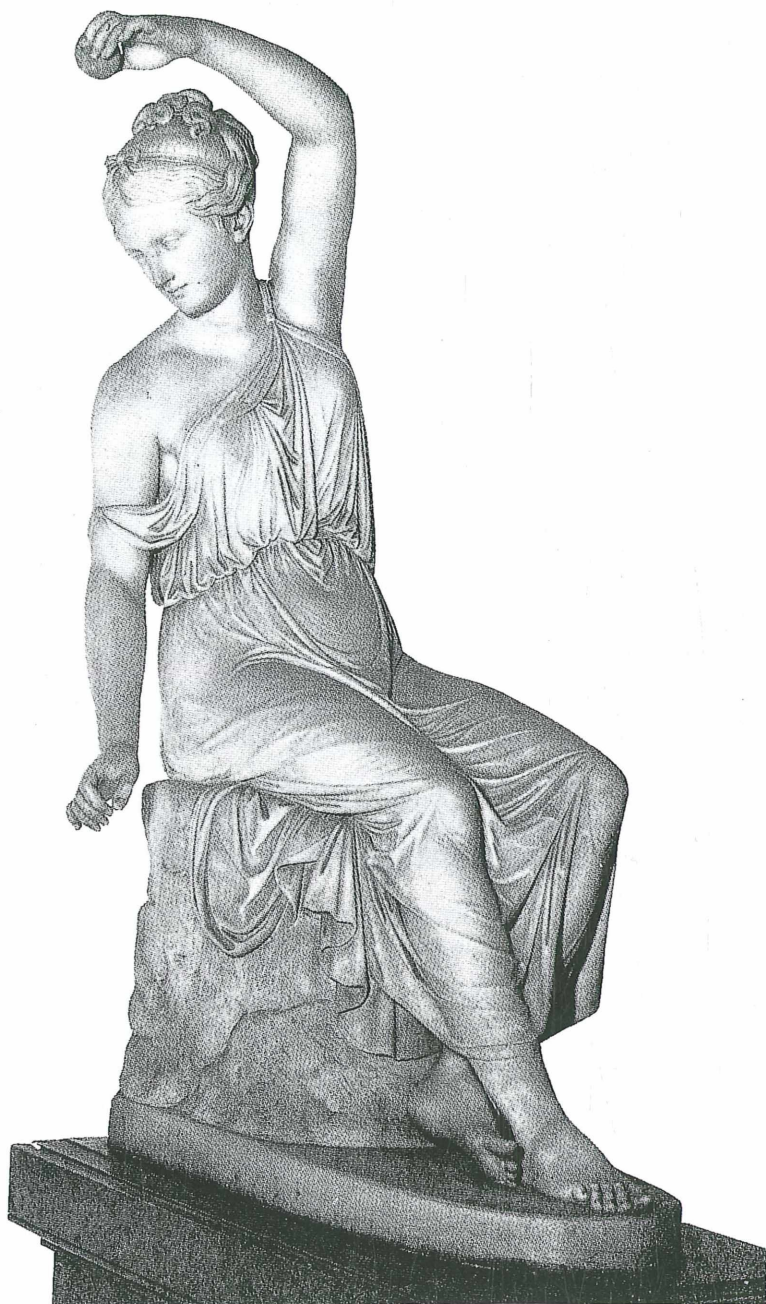


Abb. 8: R. Schadow, Spinnerin, Mailand, Galleria d'Arte Moderna
(Repro)

herzlich satt und wählte daher Gegenstände aus der Wirklichkeit, denen er jedoch eine völlig ideale Färbung verlieh" So beschreibt es sein Bruder Wilhelm, der ihn auch in den Kreis der Nazarener einbezog.⁵⁷ Berühmtheit erlangte er mit seiner "Sandalenbinderin" 1813, die im Hintergrund des Gruppenporträts mit Thorvaldsen (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalmuseum) zu erkennen ist. 1814 entstand die "Spinnerin", ein romantisches Motiv für das laut Wilhelm Schadow ein süditalienisches Mädchen als Vorbild diente, das noch auf ganz antike Weise gesponnen hätte: das Hanfknäuel hoch über dem Kopf haltend und die Spindel unter der anderen gesenkten Hand drehend. Noch kann man sich nicht von der Idee, daß nur ein antikes Thema gerechtfertigt ist und das sofort als Assoziation beim Betrachter auftritt, lösen. Das zeigt auch die Bemerkung Hormayrs, das Mädchen mit den Vögeln erinnere ihn an Tibulls *Lesbia*.⁵⁸ Wie groß die Nachfrage nach diesen Themen war, zeigt, daß von Schadows Spinnerin sechs Repliken nachweisbar sind. Fürst Esterházy besaß eine davon (Abb. 8).⁵⁹

Mit dieser Sammlung zeitgenössischer Skulpturen konnte sich Fürst Nikolaus Esterházy durchaus mit den berühmten Sammlungen des Grafen Sommariva in der Villa Carlotta am Comersee, des Bankiers Giovanni Torlonia in Rom, aber auch des Grafen Erwein von Schönborn in Franken oder König Ludwig I. von Bayern messen. Die Kombination mit einer ausgewählten Sammlung von Gemälden alter Meister erinnert aber noch mehr an englische adelige Privatsammlungen wie die des Herzogs von Devonshire in Chatsworth.⁶⁰ Die Beziehungen des Fürsten zur englischen Kultur waren eng, besonders seit sich sein Sohn Paul III. Anton als Botschafter in London aufhielt. In Wien gab es kaum etwas Vergleichbares mit Ausnahme der Privatsammlung des Fürsten Metternich, dessen persönlicher Geschmack ähnlich orientiert war und der im Erwerb der Skulpturen offenbar mit Esterházy konkurrierte.⁶¹ Kaiser Franz hatte keine persönliche Beziehung zur Bildhauerkunst. Er schätzte allerdings den Wert öffentlicher Denkmäler richtig ein. Nach 1815 war er aus politischen Rücksichten ver-

⁵⁷ W. Schadow, *Der moderne Vasari, Erinnerungen aus dem Künstlerleben*, Berlin 1854.

⁵⁸ *Hormayr*, zit. Anm. 14. Gemeint ist Catulls Gedicht von *Lesbia*, die ihren toten Sperling betrauert.

⁵⁹ Die Figur gelangte nach Auflösung der Sammlung nach Budapest und von dort in Wiener Privatbesitz. Ausstellungskatalog "Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914", Berlin 1996, Kat. Nr. 233.

⁶⁰ John *Kennworthy-Browne*, A Ducal Patron of Sculptors. In: *Apollo* 96, 2, 1972, 324 f.

⁶¹ Metternich war ein besonderer Förderer von Fürst Paul III. Anton Esterházy.

pflichtet, besonders Künstler aus dem lombardo-venezianischen Königreich zu fördern, die ihm ihre Arbeiten nahezu aufdrängten. Wichtigstes Monument dieser Verbindung ist das Denkmal für den Kaiser, das nach seinem Tod von Pompeo Marchesi im Hofburgbereich errichtet wurde.⁶²

⁶² *Krasa-Florian*, zit. Anm. 11.

1. A. Canova, Leopoldine Esterházy-Liechtenstein, Eisenstadt, Schloß (Bundesdenkmalamt Wien)
2. B. Thorvaldsen, Amor Vincitore, Wien, Rathaus (Repro)
3. B. Thorvaldsen, Tänzerin (verschollen) (Repro)
4. B. Thorvaldsen, Nikolaus II. Esterházy, Kopenhagen, Thorvaldsen-Museum (Repro)
5. I. Ferenczy nach Thorvaldsen, Nikolaus II. Esterházy, Fertöd, Schloß Esterháza (Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Georg Pany)
6. V. G. Kiningen nach Isabey, Fürst Nikolaus II. Esterházy (Historisches Museum der Stadt Wien)
7. P. Tenerani, Amor zieht Venus einen Dorn aus der Ferse, Rom Galleria d'Arte Moderna (Repro)
8. R. Schadow, Spinnerin, Mailand, Galleria d'Arte Moderna (Repro)

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland](#)

Jahr/Year: 1998

Band/Volume: [098](#)

Autor(en)/Author(s): Schemper-Sparholz Ingeborg

Artikel/Article: [Fürst Nikolaus II. Esterhazy als Liebhaber Zeitgenössischer Skulptur. 141-165](#)