

De Gruyter

Tabea Schindler

Bertel Thorvaldsen
– *celebrity*

Visualisierungen eines Künstlerkults
im frühen 19. Jahrhundert



ARS ET SCIENTIA

Bertel Thorvaldsen – *celebrity*

ARS ET SCIENTIA

Schriften zur Kunstwissenschaft

Band 24

Herausgegeben von

Bénédicte Savoy,

Michael Thimann und

Gregor Wedekind

Tabea Schindler

Bertel Thorvaldsen
– *celebrity*

Visualisierungen eines Künstlerkults
im frühen 19. Jahrhundert

De Gruyter

Die Open-Access-Version sowie die Druckvorstufe dieser Publikation wurden vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt



SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 International Lizenz.
Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

ISBN 978-3-11-060488-7
e-ISBN (PDF) 978-3-11-061122-9
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110611229>
ISSN 2199-4161

Library of Congress Control Number: 2020950597

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2021 Tabea Schindler; publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Coverabbildung: Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Bertel Thorvaldsen*, 1814, Öl auf Leinwand,
90 × 74 cm, Kopenhagen, The Academy Council, The Royal Academy of Fine Arts (Inv.-Nr. KS 38)
Satz: Eberl & Koesel Studio GmbH, Krugzell
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

Für Aila.

Und für Stephan.

In Liebe und Dankbarkeit.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Dank__9

Einleitung__11

I Meilensteine in Thorvaldsens Künstlerbiografie__49

1 *Jason* und die Folgen__49

2 Der *Alexanderzug* des „nordischen Phidias“__73

3 Thorvaldsens Selbstbildnisstatue, oder: Ein klassizistischer Bildhauer nordischer Herkunft__114

II „Das Ideal einer Künstlergestalt“: Thorvaldsen im Porträt__149

1 Freundschafts- und Gruppenbildnisse als (gegenseitige) Auszeichnungen__149

2 Nordamerikanische *Thorvaldsen*-Porträts und der ‚amerikanische Traum‘__178

3 Ein unerwünschtes Bild? Aymard-Charles-Théodore Neubourgs Daguerreotypieporträt von Thorvaldsen__203

III „Ein eigenes Museum“: Thorvaldsens Ateliers__223

1 „unter uns gesagt, nicht selbst gemacht“: Thorvaldsens Werkstattpraxis__223

2 Werkstatt, Verkaufsausstellung, Museum, Tempel__250

3 Das Atelier als (inszenierter) Rückzugsort des Künstlergenies__273

IV „Ein Kasten in nordisch-arabisch-ägyptischem Stil“: Thorvaldsens Museum__295

1 Die Rückkehr des Nationalhelden__295

2 Die Architektur von Thorvaldsens Museum__337

3 Das Museum als Mausoleum__364

Schlusswort__383

Anhang__391

Abkürzungen__391

Literaturverzeichnis__391

Personenregister__421

Bildnachweis__427

Farbtafeln__429

Vorwort und Dank

Das vorliegende Buch ist eine leicht überarbeitete Fassung meiner Habilitationsschrift, die ich im Herbstsemester 2017 an der Universität Bern eingereicht habe und auf deren Grundlage mir Anfang 2018 die *Venia docendi* für Kunstgeschichte erteilt worden ist.

Was als eine Studie über das Material Gips im Werk der Bildhauer Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen, Vincenzo Vela und Auguste Rodin begonnen hatte, resultierte in einer künstlermonografischen Untersuchung zu Thorvaldsens öffentlicher Persona. Entscheidend dabei war mein erster Besuch in dessen Museum in Kopenhagen im Sommer 2013. Als ultimative Visualisierung des beispiellosen Künstlerkults um Thorvaldsen nimmt sein Museum auch in diesem Buch eine zentrale Rolle ein.

Die Entstehung dieser Monografie wurde von zahlreichen Menschen begleitet. Es liegt in der Natur eines Vorwortes, der empfundenen Dankbarkeit gegenüber Weggefährtinnen und Weggefährten, Kolleginnen und Kollegen, Freundinnen und Freunden nur begrenzt Ausdruck verleihen zu können. Deshalb möchte ich an dieser Stelle diejenigen Personen hervorheben, die mir während meiner Arbeit an diesem Buch am längsten oder in besonders intensiven Phasen zur Seite standen.

Der erste Dank gilt Christine Göttler, die meine Forschungen stets mit Interesse und kritischen Nachfragen verfolgt und dadurch wesentlich geprägt hat. Dasselbe gilt für Oskar Bätschmann, Pascal Griener und Johannes Myssok, die die Entstehung dieser Arbeit ebenfalls von Anfang an beobachtet und deren Horizont mit wertvollen Hinweisen erweitert haben. Auch meiner Habilitationskommission, bestehend aus Christine Göttler, Johannes Myssok, Oliver Lubrich, Bernd Nicolai und Stefan Rebenich, bin ich zu Dank verpflichtet.

Der Schweizerische Nationalfonds (SNF) hat meine Arbeit mit einem dreijährigen Stipendium gefördert, das mir Forschungsaufenthalte an Thorvaldsens Museum in Kopenhagen, der University of Michigan in Ann Arbor und am University College London sowie eine Rückkehrphase an die Universität Bern ermöglichte. Die Gespräche mit den Mitarbeitenden an den Gastinstitutionen haben meine Forschungen in unschätzbarem Maß bereichert. Dafür danke ich besonders Ernst Jonas Bencard, Karen Benedicte Busk-Jepsen, Kristine Bøggild Johannsen, Elettra Carbone, Kira Kofoed, Nanna Kronberg Frederiksen, Stig Miss, Lejla Mrgan, Alexander Potts, Laila Skjøthaug und Claire Thomson.

Ein großer Dank gilt auch dem De Gruyter Verlag, namentlich Katja Richter und Arielle Thürmel, für die angenehme Zusammenarbeit. Bénédicte Savoy, Michael Thimann und Gregor Wedekind danke ich für die Aufnahme des Buches in die Schriftenreihe *Ars et Scientia*. Die Veröffentlichung wurde ermöglicht durch einen Publikationsbeitrag des SNF.

Michael Guery (†) begleitete meine Forschungen zu diesem Buch von den allerersten Ideen bis zur Einreichung als Habilitationsschrift. Auch ihm möchte ich auf diesem Weg meinen Dank aussprechen, auch wenn dieser ihn nicht mehr erreichen wird.

Ein nicht in Worte zu fassender Dank für alles gilt schließlich meinen Eltern.

T. S., im Januar 2021

Einleitung

„Seine Bahn der Berühmtheit begann. Das war im Jahre 1803.“¹ Mit diesen knappen, treffenden Worten umschrieb der sonst für seine blumige Sprache bekannte dänische Dichter Hans Christian Andersen die einschneidende Bedeutung der Statue *Jason mit dem goldenen Vlies* für die Künstlerbiografie seines bewunderten Landsmannes Bertel Thorvaldsen (1770 – 1844). Es war im Jahr 1803, dass dem Bildhauer mit jener Skulptur in Rom der künstlerische Durchbruch gelang. In direktem Zusammenhang mit dem Erfolg der *Jason*-Statue steht die fast explosionsartige Häufung von Schriftquellen sowie deren veränderter Tenor: War Thorvaldsen in der Zeit seiner Ankunft in der Ewigen Stadt 1797 noch als ungebildet und arbeitsscheu bezeichnet worden, verehrte man ihn nun zunehmend als Genie.²

Der mit der *Jason*-Statue gewonnene Ruhm bewirkte ein im Laufe der folgenden Jahrzehnte stetig wachsendes Interesse der Zeitgenossen an Thorvaldsens Biografie und äußerer Erscheinung. So schuf der damals bedeutendste Maler in Rom und Direktor der Accademia di San Luca, Vincenzo Camuccini, bereits um 1808 das erste repräsentative Porträt des dänischen Bildhauers. In den 1810er Jahren folgten die ersten Kurzbiografien und Werkverzeichnisse.³ Dies war nur der Beginn einer regelrechten Flut von visuellen Darstellungen von und Berichten über Thorvaldsen. Um den Bildhauer entwickelte sich ein bis dahin kaum gesehener Künstlerkult. Es handelte sich dabei um einen komplexen Prozess mit einer Vielzahl von Akteuren. Objekt dieses Personenkults war weniger der letztlich schwer greifbare, ‚wirkliche‘ Thorvaldsen, sondern dessen sorgfältig konstruiertes öffentliches Bild, das umgekehrt durch diese Idolisierung getragen und laufend bestätigt wurde. Die Frage nach Strategien und Mechanismen, die zur Erschaffung von Thorvaldsens Persona und zur Verbreitung seines Ruhms beitrugen, steht im Zentrum des vorliegenden Buches. Dabei liegt der Schwerpunkt auf Visualisierungen, in denen sich jene Prozesse manifestierten und materialisierten. Der offen gehaltene Begriff der Visualisierung umfasst im Folgenden sowohl Bildmedien als auch Architektur und dekorative Gestaltungen.

1 Andersen 1845, 32.

2 Siehe dazu Kap. I.1.

3 Die frühesten Kurzbiografien und Werkverzeichnisse sind Brun 2006 (1812) und 1815 bzw. Riepenhausen/Riepenhausen/Mori 1811a.

Den zeitlichen Fokus richtet diese Monografie auf die 45 Jahre zwischen Thorvaldsens künstlerischem Durchbruch mit der *Jason*-Statue 1803 und der posthumen Eröffnung des von ihm selbst initiierten Museums 1848 in Kopenhagen. Dieser begrenzte Zeitraum ermöglicht einen vertieften Blick auf die Mechanismen, die zum Ruhm und zur Berühmtheit des Bildhauers beitrugen, diese laufend verstärkten und im kollektiven Bewusstsein verankerten. Zugleich war die hier im Zentrum stehende Zeitperiode von politischen Ereignissen geprägt, die sich direkt auf die kulturelle und soziale Situation im Europa des frühen 19. Jahrhunderts auswirkten: Während Thorvaldsens Anfänge als Bildhauer zeitlich mit den Napoleonischen Kriegen zusammenfielen, wurde sein Museum im europäischen Revolutionsjahr eröffnet.⁴

Ein neues Künstlerbild und ein „doppeltes Publikum“

Nicht zuletzt war es aber auch eine Zeit, die sich infolge der durch die Aufklärung veränderten Gesellschaftsordnung mit einem neuen Künstlerbild konfrontiert sah: Es war dies das Phänomen des modernen Künstlers, worunter gemeinhin die Befreiung des Kunstschaffenden aus dem traditionellen Auftragssystem und dessen Tätigkeit für den offenen Kunstmarkt verstanden werden.⁵ Während jedoch ein solcher nördlich der Alpen bereits ab dem 16. Jahrhundert existiert hatte, kamen seit dem späten 18. Jahrhundert ein wachsendes Interesse der Öffentlichkeit an der Persönlichkeit des Künstlers sowie – damit verbunden – das Entstehen eines Ausstellungswesens hinzu. Dementsprechend hat Oskar Bätschmann den modernen Künstler als „Ausstellungskünstler“ bezeichnet.⁶ Die zunehmende Loslösung aus den traditionellen Bindungen an Höfe, Kirchen oder Zünfte wurde im späten 18. Jahrhundert durch institutionalisierte Werkpräsentationen, das Auftreten eines anonymen Publikums und die Entstehung der Kunstkritik vollzogen.⁷ Wie sich wiederholt zeigen wird, weisen Thorvaldsens Selbstinszenierung, Werkstattpraxis, Preispolitik und Umgang mit der Öffentlichkeit, die allesamt als Teil einer strategischen Selbstvermarktung betrachtet werden können, den dänischen Bildhauer als einen der ersten modernen Künstler überhaupt aus.

Neben adligen und kirchlichen Auftraggebern für monumentale Arbeiten umfasste Thorvaldsens Publikum hauptsächlich das noch junge Bildungsbürgertum. Im Zusam-

4 Zur politischen und kulturellen Situation in Rom bei Thorvaldsens Ankunft siehe bspw. Trier 1903, 27 – 28; Wittstock 1975, 41 – 42; Schoch 1991; Zeitler 1991; Jørnæs 2011, 33 – 34. Zum Revolutionsjahr 1848 siehe allg. Rapport 2011; spezifisch zu Kopenhagen siehe Gamrath 1997, 46.

5 Zum modernen Künstler siehe bes. Ruppert 1998. Das Adjektiv ‚modern‘ bezieht sich nicht auf die künstlerische, sondern auf die sich ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildende kulturelle Moderne; siehe ebd., 32 und 577. Aufgrund seines Fokus auf dem deutschsprachigen Raum lokalisiert Wolfgang Ruppert die volle Ausprägung des modernen Künstlers um die Mitte des 19. Jahrhunderts; ebd., 39 – 40, 66 – 67 und 577.

6 Bätschmann 1997, bes. 9 – 10.

7 Ebd., 9; Ruppert 1998, 74 – 75 und 579; auch Schneemann 1998, 11; Joachimides 2008, 12; Kernbauer 2011, 7.

menhang mit der Aufklärung und dem gestärkten offenen Kunstmarkt hatte sich eine neue Kunstöffentlichkeit etabliert, die über die Qualität der geschaffenen und ausgestellten Werke urteilte.⁸ Das Bewusstsein für die entscheidende Bedeutung der neuen Öffentlichkeit für das künstlerische Schaffen kommt beispielsweise in einem Brief des Archäologen Peter Oluf Brøndsted an Thorvaldsen vom 2. Dezember 1815 klar zum Ausdruck:

Vor Mallings Rückkehr [d. h. Peder Mallings Rückkehr aus Rom], und noch mehr nach derselben, war und ist noch immer sehr oft die Rede von Dir und Deinen Werken, nicht alleine unter dem Publikum (Wenige zählt es), das wirklich einigen Sinn für und Anschauung von der Kunst, sowie eine tiefere Liebe zu derselben besitzt, sondern auch unter einem anderen doppelten Publikum, dessen Urtheile, obgleich, im Grunde genommen, wenig werth, mitunter ganz verwerflich, doch von Wichtigkeit sind, weil sie nun einmal vielen Einfluß auf das Leben und die Verhältnisse desselben ausüben. Ich meine mit diesem doppelten Publikum das sogenannte große (die Menge) und die Großen (le beau monde, wie man sie nennt, oder la noblesse). Daß nun die Ansichten und Ideen dieser Letzteren gar oft weder groß noch noble sind, ist ja eine alte Erfahrung; – aber das muß ich ihnen doch sämmtlich lassen, daß überall, namentlich in dem letzten halben Jahre von Dir mit einer Bewunderung, und einem Enthusiasmus gesprochen worden ist, der wirklich mir und jedem Deiner Freunde sehr angenehm gewesen, wenn zwar wir Anderen auch leicht bemerkten, daß die Bewunderung dieser Leute nicht gerade weder richtigen Begriffen von der Kunst im Allgemeinen noch klaren Anschauungen Deines Genius und Deiner Verdienste im Besonderen entsprang.⁹

Brøndsted unterscheidet folglich zwischen einem kleinen, gelehrten Publikum einerseits und einem breiten, weitgehend unwissenden, aber äußerst einflussreichen Publikum andererseits.¹⁰ Dieses Dilemma der Künstler angesichts des anonymen Kunstmarkts soll

- 8 Zur Entstehung dieser neuen Kunstöffentlichkeit im Laufe des 18. Jahrhunderts siehe bspw. Bäschmann 1997; Schneemann 1998, 10–11; Joachimides 2008, bes. 23–40; Kernbauer 2011.
- 9 Peter Oluf Brøndsted an Bertel Thorvaldsen, 2. Dezember 1815, TMA, Ref. m4 1815, nr. 18: „Før Mallings Hjemkomst og endydermere siden var just og er fremdeles meget hyppigen Talen om Dig og dine Værker ikke allene iblant det Publicum (thi faa er dettes Navn) der virkelig har nogen Sands og Beskuelse for Konst og dybere Kjærlighed dertil; men ogsaa iblant et andet dobbelt Publicum, hvis Domme, endskjøndt i Grunden lidet bevendte stundom aldeles forkastelige, dog ere vigtige fordi de nu engang have megen Indflydelse paa Livet og Forholdene i samme; jeg mener ved dette dobbelte Publicum det saa kaldte store (Mængden) og de Store (le beau monde, som man kalder dem, eller la noblesse) – at disse Sidstes Meninger og Ideer nu heel ofte hverken ere store eller noble er da en gammel Erfaring – men det maa jeg dog lade dem tilhobe at der overalt om Dig, især i det sidste Hal[v]aarstid, er bleven talt med en Enthusiasmus med en Beundring som virkelig har været mig og enhver Din Ven meget behagelig, endskjøndt vi andre nu vel lettelligen mærkede at denne Beundring hos Vedkommende ikke just udflød hverken af rigtige Begreber om Konsten i Almindelighed eller af klare Forestillinger om din Genius og dine Fortjenerer i Særdeleshed.“ Deutsche Übersetzung nach Thiele 1852–1856, Bd. 1, 260–261. Mit den Werken, auf die Brøndsted verweist, sind Thorvaldsens Exponate an dem 1815 durchgeführten Salon in der Kopenhagener Kunstakademie gemeint.
- 10 Eine ähnliche Unterscheidung hatte 1792 bereits der Maler Joshua Reynolds in seinem *Ironical Discourse* vorgenommen; siehe dazu Kernbauer 2011, 250.

auch Thorvaldsen selbst 1834 gegenüber Andersen erwähnt haben: „[...] je weniger einer von der Kunst versteht, desto strenger wird er; das ist das Schöne beim Künstler, je mehr er in seine Kunst eindringt, desto mehr sieht er deren Schwierigkeit und wird milder gegen andere.“¹¹

In diesem Zusammenhang muss jedoch festgehalten werden, dass der Künstler selbst eine deutlich aktivere Rolle im offenen Kunstmarkt spielte, als aus Brøndsteds Beschreibung hervorgeht: Denn die Ausstellungen – seien es institutionalisierte Akademie- oder individuelle Atelierausstellungen – bildeten gerade im Kontext der wachsenden Faszination der Zeitgenossen für die Künstlerpersönlichkeit eine wichtige Plattform der Selbstdarstellung.¹² So konstatierte beispielsweise der Autor Nicolay Fürst in seinem 1823 publizierten Aufsatz über Thorvaldsen, der Künstler selbst sei „nicht weniger interessant als seine Kunstwerke“.¹³ Was Anja Tippner und Christopher F. Laferl für das Kunstschaffen des 20. und 21. Jahrhunderts bemerkt haben – nämlich die stetig wachsende Bedeutung von Biografik, (Selbst-)Inszenierung, (Selbst-)Stilisierung und (Selbst-)Vermarktung –, lässt sich folglich bereits für Thorvaldsens Zeit beobachten.¹⁴ Auch gemäß dem Zeitgenossen Robert Buchanan war der Däne nicht nur ein begabter (wenn auch in Buchanans Augen zuweilen überschätzter) Bildhauer, sondern auch „ein ganz und gar repräsentativer Mann“.¹⁵ Dementsprechend hebt Elbert Hubbard in seinem anekdotenreich und plakativ verfassten Buch *Little Journeys to the Homes of Eminent Artists* von 1902 schließlich ganz explizit die zentrale Bedeutung von Thorvaldsens Äußerem für seine Anerkennung als Künstler hervor, denn „[g]utes Aussehen, Höflichkeit und gesellschaftlicher Erfolg sind Faktoren in unserer künstlerischen Karriere, die nicht einfach ignoriert werden sollten“.¹⁶

Der Kult um das Künstlergenie

Das gesteigerte Interesse der Öffentlichkeit an der Person des Künstlers äußerte sich besonders in dessen Verehrung als Genie, wie ebenfalls aus Brøndsteds obigem Brief deutlich wird. Während die Begriffe *genius* (urspr. Schutzgeist) und *ingenium* (urspr. Geisteskraft) bis in die Antike zurückreichen, erhielten sie in der Renaissance als die für künstlerisches Schaffen notwendige, angeborene Begabung eine neue Bedeutung.¹⁷ Dies

11 Andersen 1961, 614.

12 Siehe auch Bättschmann 1997, 10; Ruppert 1998, 78.

13 Fürst 1823, 356: „Men ikke mindre interessant end hans Kunstværker er Kunstneren selv.“ Ganz anderer Meinung war Anton Springer, der Thorvaldsen, der ausschließlich für die Kunst gelebt habe, als Person als „uninteressant, und ohne besondere Anziehungskraft“ betrachtete; Springer, A. 1867, 347.

14 Tippner/Laferl 2014, bes. 15 und 28.

15 Buchanan 1865, 216: „[...] Thorvaldsen, who, besides being a fine sculptor, was a thoroughly representative man.“

16 Hubbard 1902, 108: „Good looks, courtesy and social accomplishments are factors in our artistic career that should not be lightly waived.“ Für ähnliche Ausführungen siehe ebd., 100–101.

17 Siehe dazu nach wie vor grundlegend Zilsel 1926; auch Karthaus 2000, 221; Krieger 2007, 19–21 und 35.

impliziert, dass große Kunst nicht lernbar sei, sondern nur von bestimmten, gleichsam auserwählten Individuen geschaffen werden könne und eine entsprechende Würdigung verdiene.¹⁸ Dabei wurde besonders der *genius*-Begriff immer wichtiger: Bezeichnete er zunächst ebenjene Begabung eines Menschen, wurde er später zunehmend auch zur Benennung einer Person als Genie verwendet.¹⁹ Diese terminologischen und semantischen Entwicklungen seit der Renaissance schufen die unmittelbaren Voraussetzungen für den heute geläufigen Geniebegriff mit all seinen Implikationen, der in philosophischen Schriften der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelt wurde.²⁰ Geografisch breitete er sich von Frankreich und England nach Deutschland und schließlich ins übrige Europa aus. Bestimmend für die Verbreitung und Ausprägung des Geniebegriffs in Deutschland – und damit zweifellos auch in dem damals mit Deutschland eng verbundenen Dänemark – waren die Weimarer Klassiker Johann Gottfried von Herder und Johann Wolfgang von Goethe.²¹ In den Jahrzehnten um 1800 – der für diese Monografie relevanten Zeit – war der Geniebegriff durch ein Verständnis des Künstlers als eines gottgleichen Schöpfers charakterisiert.²² Diese Begrifflichkeit verdeutlicht die quasi-religiöse Komponente des romantischen Genie- und Künstlerkults.²³

Die Entstehung und Ausprägung des Geniebegriffs und des damit zusammenhängenden Geniekults waren zugleich Voraussetzung für die Phänomene des modernen Künstlers und des Künstlerkults. Der aus dem religiösen Bereich stammende Begriff des Kults setzt drei Faktoren voraus: ein Kultobjekt, den Kult ausübende Personen sowie entsprechende, ritualisierte Praktiken.²⁴ Dass auch der Kult um Künstlergenies eine durchaus sakrale Komponente besaß, zeigt sich daran, dass die Kunst (neben der Nation) infolge der aufklärerischen Religionskritik zu einer Art Ersatzreligion wurde.²⁵ Der Begriff „Kunstreligion“ geht auf Friedrich Daniel Ernst Schleiermachers Rede „Über die Bildung zur Religion“ in dessen Werk *Über die Religion* (1799) zurück, der damit von der Kunst forder-

18 Krieger 2007, 21.

19 Zilsel 1926, bes. 291–299; Krieger 2007, 35–36. Frühe Quellen für die Verwendung des dänischen Begriffs *geni* für die Eigenschaft der angeborenen Begabung ebenso wie zur Bezeichnung von Personen stammen aus den 1730er Jahren; ODS, zuletzt aufgerufen am 20. Juli 2017.

20 Siehe dazu ausführlich Schmidt 1985, bes. 1–10 und 193–196; auch Karthaus 2000, 220–221; Krieger 2007, 19 und 37–38; Graepler 2008, 33; Reichardt 2009, 29; Lilti 2014, 125; zum Geniebegriff im Kontext der Künstlerbiografie siehe Hellwig 2005b, 144–147. Im Zusammenhang mit der Entstehung des modernen Geniebegriffs ist auch Norbert Elias' fragmentarische Studie zu Mozart interessant, die die These vertritt, dass Mozart ein Genie *avant la lettre* war; Elias 2005.

21 Siehe bspw. Karthaus 2000, 221; Krieger 2007, 38.

22 Siehe bspw. Ruppert 1998, 11, 267–269 und 281; Elias 2005, 79; Reichardt 2009, 29. Zur Vorgeschichte dieser Konnotation des Künstlers siehe bspw. Conti 1998, bes. 229–230; Krieger 2007, 24–34.

23 Siehe bspw. Ruppert 1998, 269.

24 Siehe bspw. Meyer, M. 2014, 12 (auf die Antike fokussierend).

25 Vammen 1994, 14; Ruppert 1998, 281; Auerochs 2006, 82.

te, als Mittlerin der Kirche zu dienen.²⁶ Hingegen sollte erst Georg Wilhelm Friedrich Hegel jenen Terminus in seiner *Phänomenologie des Geistes* (1807) im weitergefassten, heute gebräuchlichen Sinn prägen, um jenen neuen Stellenwert der Kunst zu benennen.²⁷ In diesem Zusammenhang erstrebte man im frühen 19. Jahrhundert eine erneute Synthese von Kunst und Religion, während die Forderung nach einer Autonomisierung und Emanzipation der Kunst von der Kirche erst in der zweiten Jahrhunderthälfte mit dem Komponisten Richard Wagner laut wurde.²⁸ Die nachaufklärerische Verbindung von Kunst und Religion kommt besonders stark in dem 1809 in Wien gegründeten Lukasbund zum Ausdruck, dessen Mitglieder nach ihrer Übersiedelung nach Rom im verlassenen Franziskanerkloster Sant'Isidoro Unterkunft gefunden hatten.²⁹ Ferner kann der Lukasbund als ein Zentrum des romantischen Freundschaftskults betrachtet werden. Die Lukasbrüder, bald auch Nazarener genannt, waren Zeitgenossen von Thorvaldsen und verkehrten in Rom in denselben Kreisen wie der dänische Bildhauer.³⁰ Enge Beziehungen pflegte Thorvaldsen namentlich zum Gründungsmitglied Johann Friedrich Overbeck sowie zu Joseph Anton Koch, Franz Ludwig Catel und den Brüdern Rudolf (Ridolfo) und Wilhelm Schadow, die zeitweise für ihn arbeiteten, ihn porträtierten oder seine Werke nachzeichneten.

Wie stark Thorvaldsen mit dem Geniebegriff assoziiert wurde, spiegelt sich in den Quellen wider, und nirgendwo so deutlich wie beim Dichter Adam Oehlenschläger, der den Bildhauer 1809 als „ein wahres, göttliches Genie“ bezeichnete.³¹ In ähnlicher Weise bemerkte der Archäologe August Wilhelm Kephralides 1818 über Thorvaldsen, „daß er das größte Künstlergenie sey, dem diesen Augenblick die ganze Welt huldigen sollte“.³² Diese Zitate sind exemplarischer Ausdruck für den „Prozeß der Säkularisierung des Gottesbegriffes zum Künstlerbegriff des Genies“, wie Kurt Badt es formuliert hat.³³ Daneben sahen sich die Zeitgenossen in ihrer Betrachtung von Thorvaldsen als Genie gerade auch durch

26 Auerochs 2006, bes. 93 – 94; Detering 2011, 17 – 19 und 26.

27 Hegel 1979, 512 – 544. Siehe auch Schmidt 1985, 193 – 196; Ruppert 1998, 281.

28 Siehe bspw. Detering 2011, 14 – 17.

29 Siehe bspw. Ruppert 1998, 281; Grewe 2015, 2 – 4. Der Lukasbund löste sich in den 1820er Jahren – wenn auch nicht offiziell – auf.

30 Der Übername Nazarener bezog sich auf die Christus ähnliche äußere Erscheinung vieler Lukasbrüder und wurde zunächst mit humoristischem Unterton verwendet. Dabei ist wichtig zu beachten, dass nicht ausschließlich die Lukasbrüder als Nazarener bezeichnet wurden, sondern auch weitere Künstler, die in ihrem Schaffen ältere Traditionen wiedererweckten. Siehe dazu Grewe 2015, 4.

31 Adam Oehlenschläger an Christiane Heger, im April 1809, zit. nach Paludan/Preis/Borup 1945 – 1950, 260: „Thorvaldsen har glædet mig usigelig. Det er et sandt guddommeligt Genie [...]“. Siehe auch Wittstock 1975, 322.

32 Kephralides 1818, 158.

33 Badt 1956, 383. Siehe auch Reichardt 2009, 29.

dessen oft konstatierten Hang zu Melancholie und Launenhaftigkeit bestätigt.³⁴ So schrieb der Baron Herman Schubart, der zu den wichtigsten Gönnern des Bildhauers zählte, bereits am 23. Mai 1806 an Thorvaldsens früheren Lehrer Nicolai Abildgaard: „Er ist ein wahres Genie, und aufgrund dieser Ursache ist er nicht immer im Stand zu arbeiten; [...]“.³⁵ Ein gutes Jahrzehnt später beschrieb der Autor Per Daniel Amadeus Atterbom den Dänen als einen

unaufhörlich träumende[n], zerstreute[n], in sich verschlossene[n] und tief melancholische[n] Phidias-Geist, in einer gutgewachsenen, bleichen und mageren Gestalt [...]. Die schöne, hohe, aber schwermütige Stirn und die großen, blauen Augen, die mit einem gewissermaßen verwirrten Blick zu erkennen geben, daß seine eigentliche Aufmerksamkeit selten an den Gegenständen haftet, die ihn außen umgeben, verraten sofort einen echten Sohn der Phantasie.³⁶

Dass sich schon kurz nach Thorvaldsens künstlerischem Durchbruch ein beispielloser Personenkult um den Bildhauer entspannte, wurde in der kunsthistorischen Forschung verschiedentlich thematisiert. Es wurde gar die Ansicht vertreten, dass Thorvaldsen während seiner Zeit in Rom größtenteils fremdgesteuert war.³⁷ Dieser Meinung möchte die vorliegende Monografie klar widersprechen und stattdessen zeigen, dass der Bildhauer keineswegs passives Objekt eines Kults war, sondern bewusst zu seiner eigenen Persona und damit letztlich zum Kult um sich selbst beitrug. Aufgrund von Thorvaldsens aktiver Rolle bei der Erschaffung und Pflege seines öffentlichen Bildes stützt sich das vorliegende Buch nicht primär auf das Konzept eines um ein eher passives Objekt entstehenden Künstlerkults, sondern betrachtet diesen Kult um das Künstlergenie als Teil eines weiterreichenden Phänomens: der *celebrity*-Kultur.

34 Siehe auch Zeitler 1954, bes. 154–158; Sutton 1972, 6; Mildnerberger 1991, 191. Eingehende Untersuchungen zur Verbindung zwischen Künstlergenie und Melancholie vor 1800 umfassen bspw. Wittkower/Wittkower 1963 und Dixon 2013.

35 Herman Schubart an Nicolai Abildgaard, 23. Mai 1806, RA, Kunstakademiets arkiv, Akademiforsamlingen, journalsager, 1806, Breve fra Forskiellige, Ref. nr. IV, 3 (Transkript im TMA): „Han er et sandt Genie, og af denne Aarsag er han ikke altid i Stand til at arbejde; [...]“ Auch zit. bei Thiele 1852–1856, Bd. 1, 146.

36 Atterbom 1820, 185–186: „[...] *Thorvaldsen*, en oupphörligt drömmande, tankspridd, inom sig sluten och djupt melancholisk Phidias-ande i en välväxt, men blek och mager gestalt af några och fyrtio års ålder. Den höga, vackra, men svärmodiga pannan, de stora blå ögonen, som med ett slags förvirrad blick tillkännage, att hans egentliga uppmärksamhet sällan är fästad vid de föremål, som utvärtes omgifva honom, förråda genast en fantasiens omedelbara son; [...]“ Deutsche Übersetzung nach Mildnerberger 1991, 191, der Atterboms Brief jedoch aus einer anderen Quelle zitiert und fälschlicherweise mit der Daterung 1811 versieht. Siehe auch Jørnæs 2011, 100.

37 So bei Beck 1991, 78–79, und Bott, K. 1991, 149.

Thorvaldsen und die *celebrity*-Kultur des frühen 19. Jahrhunderts

Wie die deutschen und französischen Begriffe der Berühmtheit und der *célébrité* kann das englische Äquivalent *celebrity* sowohl eine Eigenschaft als auch eine Person bezeichnen. Im Folgenden wird hauptsächlich der englische Begriff verwendet, da das dahinterstehende kulturhistorische Konzept im angelsächsischen Raum definiert wurde und das damit beschriebene Phänomen in seiner soziokulturellen Komplexität präziser erfasst als die deutschen Übersetzungen. Das Konzept der *celebrity* wurde aus jenem des Ruhms (*fame*, *renown*) entwickelt und beschreibt eine spezifische – in der Regel kurzlebige – Form von Ruhm.³⁸ Bereits seit der Renaissance war Ruhm zunehmend an eine öffentliche Sichtbarkeit gebunden, woraus sich über die folgenden Jahrhunderte die bis heute aktuelle, auf medialer Vermittlung und Verbreitung basierende *celebrity* entwickelte.³⁹

Die Begriffe *celebrity* und *célébrité* tauchen in den Wörterbüchern erstmals in den 1750er Jahren auf und wurden in der zweiten Hälfte des 18. und im frühen 19. Jahrhundert in anderen Sprachen adaptiert.⁴⁰ So findet sich etwa im *Aesthetischen Wörterbuch über die bildenden Künste nach Watelet und Levesque* von 1793 der Eintrag „Celebrität“, und das *Ordbog over det danske Sprog* (Wörterbuch über die dänische Sprache) führt zum dänischen Begriff *celebritet* die 1830 publizierten Memoiren des Schriftstellers Peter Andreas Heiberg als frühesten Beleg an.⁴¹ Dabei geht jedoch aus den Quellen zu Thorvaldsen hervor, dass in Dänemark zuvor schon das französische Wort *célébrité* benutzt wurde.⁴² Diese frühen Artikel umschreiben mit *celebrity* (bzw. *célébrité*, Celebrität, *celebritet*) die Eigenschaft des Berühmtseins, wohingegen sich die Verwendung dieser Begriffe zur Bezeichnung einer Person – jemand *ist* eine Berühmtheit – erst im Laufe des 19. Jahrhunderts etablierte.⁴³ Darin manifestiert sich die im Zusammenspiel der Betonung des Individuums

38 Zum Ruhm siehe nach wie vor grundlegend Braudy 1986; auch Braudy 2010, 166 und 180. In ähnlichem Zusammenhang kann auch von der lateinischen Form *fama* gesprochen werden; siehe dazu bspw. Assmann 1999, 33, 45 und 48. In diesem Zusammenhang ließe sich außerdem das Konzept von Charisma anfügen. Obgleich das Phänomen jener besonderen, naturgegebenen Ausstrahlungskraft eines Menschen seit jeher existiert haben dürfte, erhielt der Begriff erst im Laufe des 20. Jahrhunderts seine heute gebräuchliche Semantik, nachdem er zuvor seit seinen Ursprüngen in der griechischen Antike ausschließlich im religiösen Sinn eine göttliche Gabe beschrieben hatte; siehe dazu Minta 2010, 120–121; auch Braudy 2010, bes. 166–167.

39 McPherson 2017, 8

40 Mole 2007, 1 und 6–7; McPherson 2008, 184; Lilti 2014, 7–24; McPherson 2017, 9.

41 „Celebrität“ 1793; ODS, zuletzt aufgerufen am 20. Juli 2017. Das eigentliche dänische Wort für Berühmtheit ist *berømmelse* und ist in den Quellen zu Thorvaldsen allgegenwärtig.

42 Siehe bspw. Hans West an Christian Frederik von Dänemark (später Christian VIII.), 26. Mai 1810, zit. nach Linvald/Fabritius 1965, 161: „[...] at jeg for hans Skyld faaer en Art Célébrité mellem Damerne [...].“

43 Mole 2009, 2; Mole 2010, 89–90; Lilti 2014, 16. Für Dänemark ist die Verwendung des *celebritet*-Begriffs zur Bezeichnung einer Person erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts belegt; ODS, zuletzt aufgerufen am 20. Juli 2017.

und der Formation einer bürgerlichen Öffentlichkeit vollzogene Ausbildung jenes neuen Phänomens der mediengetragenen und marktorientierten *celebrity*.⁴⁴

Wie aus zahlreichen Quellen hervorgeht, wurde auch Thorvaldsen bereits zu Lebzeiten nicht nur *celebrity* attestiert, sondern man behandelte ihn selbst als solche.⁴⁵ Dies ist freilich keine neue Erkenntnis, doch wurde der Begriff der Berühmtheit (wie auch jener des Ruhms) in der bisherigen Thorvaldsen-Forschung als gegeben angenommen und nicht thematisiert. Dabei ist er gerade im Zusammenhang mit dem Personenkult von besonderer Bedeutung. Nicht zufällig entwickelte sich die *celebrity*-Kultur parallel zur Entstehung von Geniebegriff, Künstlerkult und modernem Künstler: Tatsächlich scheint sie erst auf der Grundlage dieses neuen Künstlerbildes in ihrer ganzen Komplexität möglich gewesen zu sein.

In seiner historischen Perspektive ist das *celebrity*-Konzept wesentlich durch die seit 2005 publizierten Untersuchungen mit unterschiedlichen Schwerpunkten von Martin Postle, Tom Mole, Antoine Lilti und Heather McPherson geprägt worden.⁴⁶ Postle beschreibt das Phänomen der *celebrity* noch relativ vage als ein Hybrid aus Ruhm, Kommerz und Personenkult.⁴⁷ Gemäß Mole basiert die *celebrity*-Kultur konkret auf drei Pfeilern: einem Individuum, einem Publikum (darunter auch sogenannte Fans), das die jeweilige Persona und den Berühmtheitsstatus jenes Individuums anerkennt und dadurch laufend bestätigt, sowie einer Industrie, die zur Vermittlung, Verbreitung und Festigung des *celebrity*-Status beiträgt.⁴⁸ Das Zusammenspiel jener Faktoren bezeichnet Mole als *celebrity apparatus* beziehungsweise *celebrity*-Maschine.⁴⁹ Die wichtigsten Vermittlungsinstanzen des *celebrity*-Status einer Person sind Text- und Bildmedien.⁵⁰ Ein weiteres Merkmal der *celebrity*-Kultur ist die Doppelrolle des Individuums, das zugleich produziert und produziert wird, gewissermaßen Ware herstellt und selbst Ware ist.⁵¹ *Celebrity* kann aus der sozialen Stellung oder einer herausragenden Leistung der betreffenden Person hervorgehen, ist aber anders als Ruhm nicht zwingend daran gekoppelt.⁵² Diese Unterscheidung ist von zentraler Bedeutung, denn während es geborene Berühmtheiten und ruhmreiche Perso-

44 Mole 2007, 1; auch Lilti 2014, 13 und 20 – 22.

45 Siehe auch Kat. Kopenhagen 1974, 33; Jørnæs 1982b, 64.

46 Postle 2005; Mole 2007, 2008, 2009 und 2010; Lilti 2014; McPherson 2017. Demgegenüber befassen sich bspw. Marshall 2006 und Rojek 2010 sowie die meisten in den letzten drei Jahren erschienenen Werke zum Thema hauptsächlich mit der *celebrity*-Kultur im massenmedialen Zeitalter.

47 Postle 2005, 17.

48 Mole 2007, bes. 3. Spezifisch zum Phänomen des Fans siehe Lilti 2014, 14 und 65 – 73; auch Braudy 1986, 380.

49 Mole 2007, 7.

50 Ebd., 10 und 18; auch Lilti 2014, 15.

51 Mole 2007, 4.

52 Braudy 1986, 14; Mole 2010, 90; Lilti 2014, 12 – 14. Braudy 1986 thematisiert zwar den auf Leistung basierenden Ruhm einerseits und den Ruhm um des Ruhmes willen andererseits, nimmt aber keine konsistente terminologische Unterscheidung vor.

nen immer gab, sind sozial und medial erschaffene und vermittelte *celebrities* ein Phänomen, das erst in der kulturellen Moderne in Erscheinung trat und mit den neuen Medien noch entscheidend verstärkt wurde.

Die Übergänge zwischen Ruhm und *celebrity* verlaufen zweifellos fließend, doch unterscheiden sich die hinter den beiden Konzepten stehenden Mechanismen.⁵³ Gemäß Mole wurden diese Begriffe im frühen 19. Jahrhundert entsprechend der Dauerhaftigkeit des mit ihnen umschriebenen Phänomens verwendet: Während man Ruhm nur langsam gewinne, aber dann für immer behalte, könne Berühmtheit über Nacht eintreten und ebenso schnell wieder vergehen.⁵⁴ Eine derartig plakative Unterscheidung ist in den Quellen zu Thorvaldsen nicht zu finden; vielmehr scheinen die Zeitgenossen Ruhm und Berühmtheit weitgehend gleichgesetzt zu haben. Dies geht ferner aus dem erwähnten Eintrag im *Aesthetischen Wörterbuch über die bildenden Künste nach Watelet und Levesque* hervor, in dem „Celebrität“ als die Steigerung von „Ruf“ (*réputation*) beschrieben wird, wohingegen der Begriff des Ruhms nicht vorkommt:

Celebrität ist also in der Kunst das Höchste und gleichsam das Vollendete des Rufes, Ruf hingegen der Widerhall mehrerer allmählich entstandener und für den Künstler günstiger Stimmen, die endlich auch nach dem Beifalle mehrerer Jahrhunderte dem Namen des Artisten wirkliche Celebrität geben.⁵⁵

Der letzte Teilsatz ist besonders interessant, weil er die angestrebte Dauerhaftigkeit von Berühmtheit miteinbezieht. Grundsätzlich, wenn auch stark vereinfachend, lässt sich *celebrity* heute als eine Berühmtheit zu Lebzeiten verstehen, wohingegen Ruhm (*fame*) besonders die posthume Ehre bezeichnet.⁵⁶ Die Oberflächlichkeit von *celebrity* war (und ist) sicherlich mit ein Grund für deren zuweilen negative Konnotation. Dies ist nur einer der verschiedenen Aspekte von *celebrity*, die bis heute von Ambiguität gekennzeichnet ist: Sie ist ersehnt und zugleich gefürchtet, bewundert und zugleich verpönt, baut auf Internationalität und zugleich auf Nationalstolz.⁵⁷

Bereits seit dem 18. Jahrhundert lassen sich Bemühungen durch berühmte Personen selbst ebenso wie durch deren Zeitgenossen zur Umwandlung von *celebrity* in Nachruhm beobachten, die in der Regel mittels Kulturprodukten wie Biografien, Vervielfältigungen von künstlerischen Werken, Porträts, Denkmälern und schließlich Museen erreicht werden soll.⁵⁸ Es ist diese bislang wenig erforschte Problematik der Überführung von vergänglicher Berühmtheit in ewigen Ruhm, die die Grenzen des *celebrity*-Konzepts sichtbar werden lässt: Wenn *celebrity* ein diesseitiges Phänomen ist, wie verhält es sich zu jenem

53 Mole 2007, 6.

54 Mole 2010, 91.

55 „Celebrität“ 1793, 531.

56 Siehe bspw. Braudy 1986, 426; Lilti 2014, 12–14; McPherson 2017, 9.

57 Siehe auch Mole 2009, 7; Lilti 2014, 368.

58 Für das Gespräch hierüber danke ich Tom Mole von der University of Edinburgh.

des Nachruhms, das zuweilen wie eine Verselbstständigung der *celebrity*-Maschine erscheint? Eine solche Verselbstständigung ist aber genau genommen nicht möglich, da die *celebrity*-Kultur bewusst handelnde Akteure, einschließlich der berühmten Person selbst, voraussetzt.

Zu den frühen, medial getragenen Berühmtheiten im hier beschriebenen Sinn können etwa die Philosophen Voltaire und Jean-Jacques Rousseau, der Schriftsteller Laurence Sterne und insbesondere der Schauspieler David Garrick gezählt werden.⁵⁹ Spezifisch für die Kunstgeschichte gilt Joshua Reynolds als frühes Beispiel einer *celebrity*.⁶⁰ Postle hat im Zusammenhang mit der 2005 im Palazzo dei Diamanti in Ferrara und der Tate Britain in London präsentierten Ausstellung *Joshua Reynolds: The Creation of Celebrity* die Strategien des Malers herausgearbeitet, die seine Sichtbarkeit auf dem Kunstmarkt und seinen Ruhm über den Tod hinaus sicherstellen sollten. Dabei kommt nebst einem gewissen künstlerischen Opportunismus Reynolds' auch dessen Bewusstsein für mediale Präsenz und soziale Verpflichtungen zur Sprache.⁶¹ Nicht nur in diesen Punkten gibt es Entsprechungen zwischen Reynolds und Thorvaldsen: Durch die Schaffung zahlreicher Porträts von Zeitgenossen spielten die beiden Künstler zudem eine wichtige Rolle in der Festigung der Berühmtheit anderer Personen, was sich wiederum auf ihre eigene Sichtbarkeit auswirkte.⁶² Dies ist ein Aspekt, der spezifisch die *celebrity*-Kultur um Künstler kennzeichnet und sie zu einem äußerst reichhaltigen Forschungsfeld macht.

Das Stilisierungsbedürfnis der *celebrity*-Kultur

Die Konstruktion und Pflege eines öffentlichen Bildes nimmt im Kontext der *celebrity*-Kultur einen zentralen Stellenwert ein, da sich der Berühmtheitskult – ebenso wie der Genie- und Künstlerkult – trotz seines starken Interesses am Privatleben weniger um den ‚wahren‘ Menschen als vielmehr um dessen Persona dreht und diese gleichzeitig konstituiert. In diesem Zusammenhang kann ferner auf den – wenn auch ahistorischen – Imagebegriff verwiesen werden: Ursprünglich aus der französischen und angloamerikanischen Psychologie des späten 19. Jahrhunderts stammend, erfuhr er infolge seiner Adaption durch die Sozial- und Kulturwissenschaften in den 1950er Jahren eine semantische Erweiterung. Heute bezeichnet er in der Regel das Zusammenspiel von „Informationen, Vorstellungen und Wertungen, die mit einem Gegenstand oder einer Person verknüpft werden“, wie Andreas Köstler es formuliert hat.⁶³ Gerade mit Blick auf die Konstruktion

59 Braudy 1986, 13 – 14 und 380 – 388; Mole 2007, 7; Lilti 2014, 22, 30 und 75; McPherson 2017, 8, 13 und bes. 17 – 54.

60 Postle 2005, 17; Mole 2007, 7; Mole 2009, 1; McPherson 2017, 13 und bes. 17 – 54.

61 Postle 2005, 17 – 23.

62 Siehe zu Reynolds auch Kernbauer 2011, 250 – 252. In diesem Zusammenhang wäre außerdem der Bildhauer Jean-Antoine Houdon zu nennen, der sich auf Porträts von Berühmtheiten seiner Zeit spezialisiert hatte; siehe dazu bspw. Lilti 2014, 87 – 88.

63 Köstler 1998, 14. Zur Begriffsgeschichte siehe Kautt 2008, bes. 9 – 23.

eines öffentlichen Bildes erscheint zudem Köstlers Umschreibung des Entstehungs- und Rezeptionskontextes von Porträts als einer „Wechselwirkung zwischen der Intention des Portraitierten und der Erwartung des Rezipienten“ oder zwischen „Eigen- und Fremd-Image“ zutreffend.⁶⁴

Von grundlegender Bedeutung ist in der *celebrity*-Kultur die universelle Sichtbarkeit und unmittelbare Erkennbarkeit der berühmten Person. Dies wurde in Porträts des prä-fotografischen Zeitalters durch die Stilisierung des Äußeren auf wenige, aber stets wiederholte Merkmale erreicht.⁶⁵ Bei Thorvaldsen waren dies die gleichsam zum Topos gewordenen weißen Locken, hellblauen Augen und markanten Gesichtszüge. Sein Blick ist in der Regel auf einen unbekanntem Punkt außerhalb der Bildgrenze gerichtet, wobei es sich um eine typische, auf Ingeniosität verweisende Darstellungsweise von schöpferisch tätigen oder herrschenden Personen handelte.⁶⁶ Schließlich nahm Thorvaldsen in Sitzporträts meist dieselbe, einer antiken Machtpose verwandte Haltung ein, mit der er seine von Zeitgenossen anerkannte und bewunderte Autorität demonstrieren konnte. Im Kontext der Stilisierung von Thorvaldsens Erscheinung ist jene seines Charakters ebenfalls bemerkenswert. Sowohl die Quellen als auch die spätere Literatur beschreiben den Bildhauer als bescheidenen, gütigen, schweigsamen und zuweilen launischen Mann. Nur sehr vereinzelt kommen hingegen seine in Auftragskorrespondenzen belegte Unzuverlässigkeit, sein gelegentliches Misstrauen gegenüber Mitmenschen sowie sein unbestreitbarer Opportunismus zur Sprache.⁶⁷ Gerade letztere Haltung, die der zeitgenössische Bildhauer David d'Angers mit den Worten „Thorvaldsen war schon immer der Künstler der Mächtigen dieser Welt“ umschrieb, war zweifellos Teil der strategischen Selbstvermarktung des Dänen, wie sich wiederholt zeigen wird.⁶⁸

Die Mechanismen, durch die Thorvaldsens *celebrity*-Status vermittelt, gefördert und zementiert wurde, weisen auffallende Parallelen zur *celebrity*-Maschine um den Dichter Lord Byron auf, Zeitgenosse und persönlicher Bekannter des Dänen.⁶⁹ Thorvaldsen stellte Byron selbst in zwei Werken dar: 1817 in einer Porträtbüste und 1831 in einem Denkmal, das heute im Trinity College in Cambridge steht. Interessant ist im Zusammenhang mit

64 Kötler 1998, 14. Siehe in ähnlichem Zusammenhang auch Schneemann 1998, 9 und 13; Jones 2008.

65 Mole 2007, 16 – 18, 79 und 89; Mole 2008, 68 und 75. Diesen Prozess hat Tom Mole am Beispiel von Lord Byron herausgearbeitet; siehe dazu Mole 2008, 75. Mit Bezug auf Ludwig van Beethoven siehe Bettermann 2012. Auch wenn sie medienbedingt nicht mehr im Prozess des Porträtierens selbst geschieht, ist jene Stilisierung des Äußeren bis heute zentral für die *celebrity*-Kultur, man denke nur an die zu individuellen Markenzeichen erhobenen Kleidungs-, Schmink- oder Frisierstile von bewusst im Rampenlicht stehenden Personen.

66 Siehe bspw. Krieger 2007, 22 – 23 und 34; Greer 2008, 34.

67 Siehe bspw. von Urlichs 1887; *Baroness Stamps Erindringer* 1912, 233 und 293.

68 D'Angers 1856, 8: „Thorvaldsen a toujours été l'artiste des puissants de ce monde [...]“

69 Mit Byrons *celebrity* hat sich eingehend Tom Mole befasst; Mole 2007, 2008 und 2010. Siehe außerdem Lilti 2014, bes. 297 – 303.

der *celebrity*-Kultur sowie den Verbindungen zwischen Thorvaldsen und Byron die Forderung des Politikers John Cam Hobhouse, die von ihm in Auftrag gegebene *Byron*-Büste mit den Namen des Bildhauers und des Poeten zu versehen, da diese beiden Namen „das Werk und das Porträt über jedes Lob erheben“ würden.⁷⁰ Insgesamt legten sowohl Byron als auch Thorvaldsen Wert auf zahlreiches Porträtiertwerden, kontrollierten aber zugleich die daraus entstehenden Ergebnisse, sei es durch versuchte Autorisation im Fall Byrons oder durch eigenhändige Korrekturen im Fall Thorvaldsens.⁷¹ Diese genaue Beaufsichtigung entstehender Porträts resultierte in einer regelrechten Byron- beziehungsweise Thorvaldsen-Ikonografie.⁷²

Bei allen Parallelen in den Mechanismen der Vermittlung, Verbreitung und Festigung von Byrons und Thorvaldsens Berühmtheit nimmt Letzterer durch die schiere Anzahl von Porträts einen singulären Stellenwert in der Geschichte der *celebrity*-Kultur ein: In der Tat gab es wohl bis ins 20. Jahrhundert hinein keinen anderen Künstler, der in so vielen visuellen Darstellungen verewigt wurde wie der dänische Bildhauer. Die meisten Originalporträts von Thorvaldsen stammen von dänischen und deutschen Künstlern, vereinzelte auch von Malern aus Italien, Frankreich, England, Norwegen, Russland und Nordamerika.⁷³ Die bekanntesten Darstellungen wie jene von Camuccini, Christoffer Wilhelm Eckersberg und Horace Vernet wurden nicht nur kopiert, sondern spätestens ab den 1820er Jahren in diversen europäischen Ländern und in stetig wachsender Anzahl druckgrafisch vervielfältigt.⁷⁴ Die Industrialisierung der Druckgrafik war generell von entscheidender Bedeutung für die Formation und Funktionsweise der *celebrity*-Kultur und ihr Stilisierungsbedürfnis, weil sie eine schnelle und großflächige Verbreitung von Bildern und Texten ermöglichte.⁷⁵

70 John Cam Hobhouse an Bertel Thorvaldsen, nach dem 7. Dezember 1817, TMA, Ref. m7 1821, nr. 85: „[...] mettront l'ouvrage et le portrait audessus de tout eloge [...]“

71 Zu Byron siehe Mole 2007, 82; Greer 2008, 31; Jones 2008, 17; Mole 2008, 70–71; Lilti 2014, 302.

72 Zu Byron siehe Mole 2007, 78–97. Für Byron ist bspw. bekannt, dass er in Porträts – so auch in Thorvaldsens *Byron*-Büste von 1817 – stets unglücklicher aussehen wollte als in Wirklichkeit; Jones 2008, 19; auch Lilti 2014, 302; spezifisch zu Thorvaldsens Porträtbüste von Lord Byron siehe Thiele 1852–1856, Bd. 1, 290–291; Andersen 1961, 266. Auch die über 250 Porträts des Schauspielers David Garrick in unterschiedlichen Medien resultierten in einer Garrick-Ikonografie; siehe dazu Lilti 2014, 75. Silke Bettermann und Solveig Weber haben indessen anhand einer möglichst umfassenden Zusammenstellung von Porträts der Komponisten Ludwig van Beethoven und Richard Wagner eine Beethoven- bzw. Wagner-Ikonografie herausgearbeitet; Bettermann 2012 bzw. Weber 1993.

73 Mit Abstand die meisten Porträts von Thorvaldsen während dessen Jahre in Rom stammen von deutschen Künstlern; siehe dazu auch Skjøthaug 2015b.

74 Siehe auch Kat. Köln 1977, 348; Jørnæs 1982b, 64.

75 McPherson 2008, 184; Mole 2008, 69; Mole 2010, 87–88; McPherson 2017, 8–9; in ähnlichem Zusammenhang auch Lilti 2014, 84–86.

Vervielfältigung und Kommerzialisierung

Die zentrale Bedeutung der Druckgrafik zeigt sich bei der Entstehung, Vermittlung und Konsolidierung von Thorvaldsens *celebrity*-Status in besonderem Maß: Noch vor der massenhaften Reproduktion von Porträts des Bildhauers erschienen Hefte mit Umrissstichen nach dessen Werken. Bereits 1811 publizierten die Künstlerbrüder Franz und Johannes Riepenhausen in Zusammenarbeit mit dem Kupferstecher Ferdinando Mori einen insgesamt 32 Blätter umfassenden Band von Konturstichen nach Thorvaldsens Skulpturen.⁷⁶ Wie beispielsweise für den Baron Schubart überliefert ist, dienten diese Stiche den Zeitgenossen dazu, Thorvaldsens Werk vor allem in dessen skandinavischer Heimat bekannt zu machen.⁷⁷ Denn dadurch, dass der Bildhauer in Rom wirkte, waren seine Landsleute kaum vertraut mit seinem Werk, wohl aber mit seinem Namen. Tatsächlich eilte Thorvaldsens Reputation der Kenntnis über sein Werk sowie seiner persönlichen Anwesenheit in Dänemark voraus.⁷⁸ Dementsprechend schrieb der Archäologe Friedrich Karl Ludwig Sickler 1814, dass Thorvaldsen in seiner Heimat „bisher mehr durch Lobpreisungen, als durch seine Werke“ bekannt gewesen sei.⁷⁹ Dem sei aber nun vom Bildhauer selbst durch die Anregung jener Publikation der Riepenhausen und Mori entgegengewirkt worden.⁸⁰

Weitere Hefte mit Umrissstichen nach Thorvaldsens Werken erschienen um 1814 von Gerhard Ludvig Lahde mit Gedichten oder „poetischer Erklärung“ (*poetisk Forklaring*) von Oehlenschläger, 1826 von Angelo Carnevalini und 1831–1832 von Melchiorre Missirini.⁸¹ Zudem veröffentlichte Angelo Maria Ricci 1832 und 1836 eine Stichsammlung nach den anacreontischen Reliefs des dänischen Bildhauers.⁸² Daneben wurden immer wieder Einzelblätter gedruckt und in Umlauf gebracht. Ein bekanntes Beispiel dafür sind etwa die in den Jahren um 1819 bis 1821 entstandenen Stiche nach Zeichnungen, die Overbeck ab 1814 von ausgewählten Arbeiten Thorvaldsens angefertigt hatte.⁸³ Schließlich wurde auch Just Mathias Thieles erste Biografie über Thorvaldsen, auf die noch zurückzukommen ist, zwischen 1831 und 1850 in vier Text- und vier Tafelbänden veröffentlicht.

Thorvaldsen war sich der zentralen Rolle der Verbreitung seiner eigenen Schöpfungen durch Druckgrafik zweifellos bewusst und fand diesbezüglich in Stichausgaben so-

76 Riepenhausen/Riepenhausen/Mori 1811a, 2–3. Siehe auch Neergaard 1814, 569; Wittstock 1975, 79–80; Jørnæs 1991a, 69; Springer, P. 1991, 217; Jørnæs 2011, 70.

77 Thiele 1852–1856, Bd. I, 214; auch Wittstock 1975, 79.

78 Zu diesem Phänomen, jedoch mit Blick auf die Schauspielerin Sarah Siddons, siehe auch Mole 2009, 1.

79 Sickler 1814, 6.

80 Ebd., 6–7.

81 Lahde 1814; Carnevalini 1826; Missirini 1831–1832. Siehe dazu auch Hartmann 1971, 27; Marini Clarelli 1989, 308; Jørnæs 1991a, 69; zu Lahde auch Wittstock 1975, 80–81; zu Missirini auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 541.

82 Ricci 1832 und 1836. Siehe dazu auch Marini Clarelli 1989, 311.

83 Wittstock 1975, 120–121.

wohl antiker Skulpturen als auch moderner Werke einflussreiche Vorbilder. Nach dem frühen kommerziellen Erfolg von William Woolletts 1776 verlegtem Kupferstich nach Benjamin Wests berühmtem Gemälde *Der Tod des Generals Wolfe* von 1770 dürften für Thorvaldsen insbesondere die Stiche nach den Skulpturen seines dreizehn Jahre älteren Berufsgenossen Antonio Canova prägend gewesen sein.⁸⁴ Entsprechend der entscheidenden Bedeutung der druckgrafischen Vervielfältigung seiner Werke für die Steigerung seiner Bekanntheit als Künstler legte Thorvaldsen – wie bei seinen Porträts – Wert auf Mitsprache. Da Lahde dieser Forderung offenbar nicht nachgekommen war, distanzierte sich Thorvaldsen gemäß Eckersberg von jener Veröffentlichung.⁸⁵ Vor dem Hintergrund der *celebrity*-Kultur trugen Umrissstiche nach Thorvaldsens Werken ebenfalls zur Stilisierung bei: So wie der Bildhauer allein aufgrund weniger äußerer Merkmale in Porträts sofort erkennbar war, gilt dasselbe für dessen auf wenige Linien reduzierte Werke in Konturstichen. Bezeichnenderweise wird schon im Titel von Lahdes Umrissstichen (*Figurer til Tegne-Øvelser efter Thorvaldsen*) deutlich, dass es sich dabei um Vorlagen für „Zeichenübungen“ handeln sollte. Dies verweist nicht nur auf die gestalterische Vereinfachung der Motive, sondern zudem auf die Thorvaldsen zugesprochene Vorbildfunktion für Kunststudenten.

Die unmittelbare Erkennbarkeit von Thorvaldsens Äußerem und seinen Werken war schließlich die Voraussetzung dafür, dass sowohl der Bildhauer selbst als auch seine Schöpfungen zu beliebten Motiven in der internationalen Populärkultur wurden. Neben der druckgrafischen Vervielfältigung wurden die Werke des Dänen schon früh als Gemmen und Kameen sowie in Form von Figurinen aus Biskuitporzellan reproduziert.⁸⁶ Thorvaldsens Eingang in die Populärkultur weist ebenfalls Parallelen zu Byron auf; und wie beim britischen Dichter arbeitete die *celebrity*-Maschine auch beim dänischen Bildhauer über dessen Tod hinaus. Posthum wurde sein Bild für so unterschiedliche Produkte wie Zigarren- und Streichholzschachteln oder Haarwasser in Anspruch genommen.⁸⁷ Folglich wurde sein berühmter Name für kommerzielle Zwecke benutzt und sollte für Qualität

84 West führte das Gemälde *Der Tod des Generals Wolfe* insgesamt sechsmal, teils mit leichten Veränderungen, aus. Der Kupferstich von Woollett erfolgte nach der Originalversion, die West 1771 in der Royal Academy in London ausgestellt hatte. Das Gemälde wurde von Lord Grosvenor erworben, dessen Erbe Hugh Grosvenor, 2nd Duke of Westminster, es schließlich Kanada vermachte, wo es sich heute in der National Gallery in Ottawa befindet. Zu Woolletts Kupferstich nach Wests Gemälde siehe Grossman 2015, bes. 11 und 150. Zur druckgrafischen Verbreitung von Canovas Werken siehe bspw. Kat. Rom/Bassano del Grappa 1993; Myssok 2010, 277; Myssok 2011, 17.

85 Siehe auch Christoffer Wilhelm Eckersberg an Johann Friedrich Clemens, 11. Februar 1815, abgedruckt in: Bramsen/Ragn Jensen 1973, 75.

86 Siehe bspw. Bruun, R. E. 1817, 541; Wittstock 1975, 121; Kat. Kopenhagen 1978; Jørnæs 1982b, 64–66; Jørnæs 1990b; Tassinari 1993, 257–260. Biskuitporzellan ist ein unglasiertes, unbemaltes und folglich kostengünstiges Porzellan, das optisch an die Materialität von Marmor erinnert; siehe dazu bspw. Kat. Kopenhagen 1978, 7–8; Lilti 2014, 90.

87 Kat. Köln 1977, 349.



1__Bertel Thorvaldsen, *Tag*, 1815, Marmor,
Durchmesser: 80 cm, Kopenhagen,
Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A902)



2__Bertel Thorvaldsen, *Nacht*, 1815, Marmor,
Durchmesser: 80,5 cm, Kopenhagen,
Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A901)

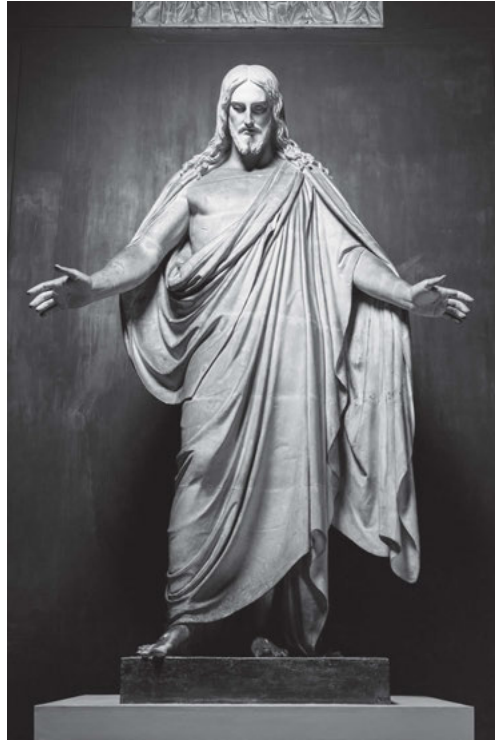
bürgen; darüber hinaus bleibt aber nicht unbemerkt, dass sich jene Produkte, *cum grano salis*, direkt an Thorvaldsen orientierten, der etwa für sein üppiges Haar oder für seinen ausgiebigen Tabakkonsum bekannt war. Außerdem wurden posthum unzählige, kaum mehr erhaltene Gipsabgüsse nach Thorvaldsens Schöpfungen in voller ebenso wie in verkleinerter Größe zu günstigen Preisen und in entsprechend tiefer Qualität angefertigt. In Übereinstimmung mit der damals noch jungen Erkenntnis über die Polychromie der antiken Kunst und Architektur wurden solche Abgüsse teilweise bemalt.⁸⁸

Neben den Relieffendants *Tag* und *Nacht* von 1815 war vermutlich Thorvaldsens *Christus*-Statue das am häufigsten kopierte Werk (Abb. 1–3). So schmückten Reproduktionen der 1821 für die Kopenhagener Frauenkirche (*Vor Frue Kirke*) erschaffenen *Christus*-Statue im weiteren 19. Jahrhundert die meisten Kirchen, Schulen und Gemeindehäuser in Dänemark und waren darüber hinaus auch im Ausland äußerst beliebt.⁸⁹ Das Ausmaß der Vervielfältigung und Verbreitung von Thorvaldsens Werken in dessen Heimatland beschrieb O. Otto in seiner 1869 publizierte Kurzbiografie über den Bildhauer:

Es ist nicht der liebenswürdige Mensch und der gefeierte Bildhauer allein, dessen Name in dem Munde seiner Landsleute lebt, den jeder Däne mit Stolz ausspricht und als sein Eigentum betrachtet – es ist der

88 Siehe bspw. Jørnæs 1982b, 66.

89 Ebd.



3__Bertel Thorvaldsen, *Christus*, 1821, Gipsmodell, Höhe: 345 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A82)

verkörperte Genius der Kunst, der mit dem großen Meister über dem ganzen Lande schwebt und es mit griechischer Bildung durchgeistigt hat. Wohin man auch in dem blühenden Seeland kommen mag, sei es in eine kleine Stadt oder in ein ärmliches Fischerdorf, man wird selten eine Hütte oder ein Haus betreten, in der man nicht ein Zeichen des geistigen Schaffens Thorvaldsen's vorfindet. Bald ist es eine kleine Gipsfigur des Christus, welche auf dem Kaminsims zwischen einfachen Gläsern und Tassen steht – oder ein handgroßer Taufengel, der auf der Kommode seinen Platz neben der chinesischen Lackdose hat, die der Eigentümer, ein alter Seefahrer, einst von seinen Reisen aus fernen Ländern heimgebracht. Dann blickt uns wieder von der weißgetünchten Wand aus einem schlichten Holzrahmen ein Bild Thorvaldsen's entgegen [...].⁹⁰

Noch 1902 berichtete Hubbard von den unzähligen Reproduktionen des 1819 durch Thorvaldsen modellierten *Sterbenden Löwen* in Luzern (Löwendenkmal), die in der Inner-schweizer Stadt als Souvenirs zum Verkauf angeboten würden.⁹¹ Außerdem sei im Hotel, in dem Hubbard während seines Besuchs in Luzern wohnte, die Butter beim Frühstück in Gestalt jener Löwenskulptur geformt gewesen.

90 Otto 1869, 664. Für eine etwas frühere, wenn auch nicht ganz so bildhafte Beschreibung der Allgegenwärtigkeit von Thorvaldsens Schöpfungen in Dänemark siehe Eggers 1867, 33 – 34.

91 Hubbard 1902, 110.

Auch wenn mit der Kommerzialisierung eines berühmten Namens ein klarer finanzieller Nutzen verbunden war, konnte sie überdies zur Festigung posthumer Ruhms beitragen. Befasst man sich mit dem Nachruhm eines Künstlers, so erübrigt sich beinahe die Bemerkung, dass er in seinen Werken weiterlebt, seien dies nun Skulpturen, Gemälde, Texte oder Partituren. Im Fall von Thorvaldsen waren jedoch andere Instrumente mindestens ebenso bedeutsam für die Sicherstellung seines Nachruhs. Die wichtigsten, auch hier im Zentrum stehenden Kulturprodukte, die Thorvaldsens *celebrity* nicht nur zu dessen Lebzeiten festigten, sondern darüber hinaus in posthumer Ruhm verwandelten, waren neben den Biografien die unzähligen visuellen Darstellungen des Bildhauers, seiner Werke und seiner Ateliers sowie sein eigenes Museum und Mausoleum in Kopenhagen.⁹² Als Instrument der Kommemorierung *par excellence* gipfelte im genannten Museum/Mausoleum der Künstlerkult um Thorvaldsen, der unmittelbar nach dem Erfolg der *Jason*-Statue eingesetzt hatte. Das Zusammenspiel von Thorvaldsens strategischer Selbstvermarktung, seinem internationalen und sorgfältig ausgesuchten Netzwerk mächtiger Gönner sowie der Fülle von Porträts des Bildhauers und Publikationen über ihn lässt kaum Zweifel daran, dass seine Persona das Produkt einer frühen *celebrity*-Maschine war.

Thorvaldsens *celebrity*-Status weckte bei den Zeitgenossen bald den Wunsch, von der Bekanntschaft mit dem gefeierten Künstler zu profitieren. Dies ist beispielsweise für den dänischen Kunstsammler Hans West und den amerikanischen Maler und Erfinder Samuel Finley Breese Morse bekannt. West beauftragte Thorvaldsen 1810 mit dessen Selbstbildnisbüste und erhoffte sich davon, „dank ihm eine Art *célébrité* unter den Damen zu erlangen“.⁹³ Die Logik hinter Wests Wunsch war die öffentliche Zugänglichkeit von Thorvaldsens Ateliers, in denen auch ‚die Damen‘ verkehrten und dadurch unweigerlich mit dem Namen des Auftraggebers eines neuen Werks – kaum zufällig bestellte West ein Selbstporträt des Bildhauers – bekannt würden.⁹⁴ Morse beklagte indessen die Schwierig-

92 Im Zusammenhang mit *celebrity*-Kultur und Nachruhm ist ferner die Entstehung von Wachsfigurenkabinetten interessant; siehe dazu bspw. Lilti 2014, 89–90.

93 Hans West an Christian Frederik von Dänemark (später Christian VIII.), 26. Mai 1810, zit. nach Linvald/Fabritius 1965, 161: „[...] at jeg for hans Skyld faaer en Art *Célébrité* mellem Damerne [...]“. Das Gipsmodell von Thorvaldsens Selbstbildnisbüste befindet sich heute in dessen Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. A223), während die Marmorfassung für West seit 1824 im Besitz der Kopenhagener Kunstakademie (Inv.-Nr. KS445) und eine zweite Marmorversion als Teil des Nachlasses des Sammlers Giovanni Edoardo de Pecis in der Mailänder Pinacoteca Ambrosiana zusammen mit der Selbstbildnisbüste von Canova aufgestellt ist (Inv.-Nr. 182 1827 000182); siehe dazu Grandesso 2015, 66. Zu Wests Kontakt mit Thorvaldsen und zur Entstehungsgeschichte von dessen Selbstbildnisbüste siehe ausführlich Sass 1963–1965, Bd. 1, 181–191.

94 Hans West an Christian Frederik von Dänemark (später Christian VIII.), 26. Mai 1810, zit. bei Linvald/Fabritius 1965, 161. Noch am 2. April 1818 schreibt der Baron Schubart, dass Thorvaldsens Atelier „mit Besuchenden gefüllt [ist], besonders englischen Damen, die sich über seine Person und seine Werke entzücken“; zit. nach Hartmann 1957, 59: „[...] og hans studio er fyldt med besøgende, især engelske damer, som henrykkes over hans person og hans værker“.

keiten, die sich aus seinen und Thorvaldsens begrenzten Fremdsprachenkenntnissen für den direkten Austausch ergaben, da ihm dadurch „die Befriedigung und der Gewinn verwehrt bleiben, die ich mir durch Ihre Bekanntschaft versprochen hatte“.⁹⁵

Das öffentliche Interesse am Privatleben

Dass Thorvaldsen von seinen Zeitgenossen noch nicht als *celebrity* (bzw. *célébrité*, Celebrität, *celebritet*) bezeichnet wurde, lässt sich mit der erst in dieser Zeit aufkommenden Verwendung dieses Begriffs für Personen begründen. Hingegen verweisen diverse Quellen auf Thorvaldsens Berühmtheit im Sinn einer Eigenschaft. Den singulären Status des Bildhauers in seiner Zeit verdeutlicht etwa eine Aussage des Dichters Oehlenschläger in dessen 1850 publizierten *Lebens-Erinnerungen*: „Während Thorvaldsen lebte und wirkte, besaß er am Ende seiner Laufbahn eine unbegrenzte Celebrität und Autorität.“⁹⁶ Eine Auseinandersetzung mit Thorvaldsens *celebrity*-Status ist ferner in dem bereits zitierten Aufsatz von Buchanan zu finden, der feststellte: „Das Privatleben eines Künstlers ist *nicht* Gemeingut und sollte nicht ausgegraben werden, außer in sehr speziellen Fällen.“⁹⁷ Offenbar betrachtete Buchanan den Bildhauer als einen solchen Sonderfall, denn sein Text behandelt Thorvaldsens Privatleben als öffentliches Gut und räumt – wie unzählige andere zeitgenössische Kurzbiografien – vor allem auch den Liebschaften des Dänen viel Raum ein.⁹⁸ Schließlich bemerkte Buchanan die Vergeblichkeit, „gegen den öffentlichen Hunger nach Biografien von Männern von Genie zu protestieren“, wodurch er seine eigenen Ausführungen zu Thorvaldsens persönlichen Angelegenheiten zu legitimieren schien.⁹⁹

Es ist nicht zuletzt dieses öffentliche Interesse am Privatleben einer Person, das deren *celebrity*-Status offensichtlich macht.¹⁰⁰ Dementsprechend waren Thorvaldsens Liebschaften schon früh ein allgemeines Gesprächsthema unter den Zeitgenossen, wie etwa der Briefverkehr zwischen Friederike Brun und Caroline von Humboldt veranschaulicht.¹⁰¹ Außerdem sollen gar britische Zeitungen über die in den Jahren 1818/1819 bestehende Ver-

95 Samuel F. B. Morse an Bertel Thorvaldsen, 5. Juli 1830, TMA, Ref. m15 1830, nr. s105: „[...] I am debarred from the gratification and profit which I had promised myself in being known to you.“ Siehe auch Kap. II.2.

96 Oehlenschläger 1850, Bd. 4, 147. Ebenfalls auf Thorvaldsens *celebrity* (bzw. *célébrité*, Celebrität, *celebritet*) weisen u. a. folgende Autoren hin: Herman Schubart in einem vom 10. Mai 1806 datierenden Brief, zit. bei Hartmann 1958, 275; Holst 1865/1866, 26; Atkinson 1873, 52.

97 Buchanan 1865, 226: „An artist's private life is *not* public property, and should not be exhumed, except in very particular instances.“ (Hervorhebung im Original.)

98 Ebd. Buchanans Aufsatz ist eine sehr anekdotenhafte biografische Skizze über Thorvaldsen, wohingegen das Titelthema seines Textes – Thorvaldsens englische Kritiker – nur marginal behandelt wird.

99 Ebd., 227: „Of course, it is in vain to protest against the public hunger for biographies of men of genius.“

100 Postle 2005, 24; Lilti 2014, 8, 14 und 106 – 121; McPherson 2017, 8; auch Braudy 1986, 380. Noch 1935 und 1940 veröffentlichten Knud V. Rosenstand bzw. Th. A. Müller Texte explizit über Thorvaldsens private Seiten und Persönlichkeit: Rosenstand 1935 und Müller, Th. A. 1940.

101 Siehe dazu Foerst-Crato 1975, 191 – 193.

bindung des Bildhauers zur Schottin Frances Mackenzie berichtet haben.¹⁰² Dabei können gerade auch die Berichterstattungen über Thorvaldsens Privatleben im größeren Kontext der *celebrity*-Kultur gesehen werden, die gelegentlich ein Instrument zur Stärkung von Genderrollen bildete.¹⁰³ In den Quellen zu Thorvaldsen fällt auf, dass die Ausführungen über seine Liebschaften die Frauen stets als Gefahr für seine schöpferische Kraft und seine ohnehin angeschlagene Gesundheit darstellen und damit umgekehrt sein Genie und seine Männlichkeit inszenieren.

Kritik am *celebrity*-Kult

Der Personen- und *celebrity*-Kult um Thorvaldsen wurde trotz seines bisweilen ausufernden Ausmaßes von den Zeitgenossen kaum kritisiert. Im größeren Kontext wurde jedoch die *celebrity* in den Jahrzehnten um 1800 durchaus kritisch reflektiert. So unterscheidet Watelet in dem bereits zitierten Eintrag im *Aesthetischen Wörterbuch über die bildenden Künste* zwei Arten von „Celebrität“: die löbliche, verdienstvolle „Celebrität“, die aus reiner Begeisterung für die Kunst zu erreichen versucht werde, und die „Begierde nach Celebrität“, die „im eigentlichen Verstande nichts ist, als eine Geburt der Eitelkeit, der Eigenliebe, der Selbstzufriedenheit“.¹⁰⁴ Letztere Form von „Celebrität“ werde folglich aus „unreinen Bewegungsgründen gesucht“.¹⁰⁵ „[D]iese Celebrität stinkt endlich“, heißt es weiter, „sie verschwindet, und läßt besonders eine kurze Dauer ahnen, wenn derjenige, der sie sich mit vielem Aufwand erwarb, nun nicht etwa auch einen gleichen Aufwand auf ihre Erhaltung verwenden kann.“¹⁰⁶ Aus diesen Auszügen wird erneut ersichtlich, dass das *Aesthetische Wörterbuch über die bildenden Künste nach Watelet und Levesque* unter „Celebrität“ vor allem Ruhm versteht und diesen von der kurzlebigen Berühmtheit – obgleich nicht begrifflich, so doch inhaltlich – abgrenzt.

Eine scharfe Kritik an der leicht vergänglichen Berühmtheit findet sich schließlich in einem zweiteiligen Artikel zum „Celebritäten-Cultus“ in der Zeitschrift *Ost und West* vom Oktober 1842. Der Artikel beginnt mit der Feststellung, dass der *celebrity*-Kult des frühen 19. Jahrhunderts entgegen der gesellschaftlichen Tendenz zur Mäßigung und im Widerspruch zur „wachsenden Aufklärung“ ins Unermessliche gesteigert werde: „Nur in der Verehrung der Celebritäten, zumal der künstlerischen, gibt man sich der blindesten Abgöttere hin, ohne sich im geringsten um den eigentlichen Werth derselben zu kümmern.“¹⁰⁷ Der Kern dieser Kritik liegt in der nach Meinung des Autors zu großen Aufmerksamkeit auf einigen wenigen „Celebritäten“ auf Kosten anderer, namentlich gebildeter

102 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 346.

103 Siehe bspw. Mole 2009, 4.

104 „Celebrität“ 1793, 531–532.

105 Ebd., 532.

106 Ebd.

107 „Heutiger Celebritäten-Cultus“ 1842, 324.

Zeitgenossen, die ebenfalls Anerkennung verdient und nötig hätten „[z]ur vollen Entfaltung [...] [ihres] Geistes“.¹⁰⁸ Es folgen beispielhafte Ausführungen zu den in den Augen des Autors fragwürdigen Auswüchsen des damaligen *celebrity*-Kults, die durchaus an Phänomene des Thorvaldsen-Kults erinnern. So werde eine talentierte Opernsängerin nicht mehr nur durch Applaus geehrt,

sondern bei Fackelschein im Triumph nach Hause begleitet, eine Ehre beinahe, die sonst nur Rettern des Vaterlandes zu Theil wurde. Ja zur Schande sei es gesagt, man spannt mitunter auch wohl die Pferde des Triumphwagens aus und zieht ihn selbst!¹⁰⁹

Letzteres ist auch für Thorvaldsens triumphale Rückkehr nach Dänemark 1838 überliefert, als sich Anwesende selbst vor seine Kutsche spannten und diese durch Kopenhagen zogen.¹¹⁰ Als „Celebrität“ nennt der Autor in *Ost und West* namentlich den Komponisten Franz Liszt, dessen „Handschuhe [...] sogar von Damen heimlich entwendet und als Reliquie in einem Kästchen aufbewahrt“ würden.¹¹¹ Eine vergleichbare Erscheinung im Thorvaldsen-Kult war das Sammeln von dessen Haar und persönlichen Gegenständen. Der Autor in *Ost und West* beendet seinen Abschnitt zu Liszt mit einem Beispiel für die Absurditäten des damaligen *celebrity*-Kults:

In Ungarn, seinem Vaterlande, ging man sogar noch weiter, und verehrte ihm das Schwert eines der ehemaligen ersten Helden des Vaterlandes; was kaum passender scheint, als einem Feldherrn nach gewonnener Schlacht ein Pianoforte zu schenken, worauf Liszt gespielt!¹¹²

Im zweiten Teil seines Artikels über den „Celebritäten-Cultus“ nimmt sich der Autor der „intellektuellen schriftstellerischen Celebritäten“ an, die sich

außer mit ihren blinden Verehrern, bloß mit Kunstverwandten, sogenannten Ebenbürtigen, oder mit den, durch Geld oder Stellung, ersten Figuren der Gesellschaft ab[geben], wodurch sie sich selbst zu erheben glauben.¹¹³

Diese – wenngleich überspitzte – Beobachtung kann auch für Thorvaldsen gemacht werden, dessen Freundschaften nicht selten den Anschein sogenannter Nutzfreundschaften hatten.¹¹⁴ Der Autor in *Ost und West* sieht die Ursache der „Aufgeblasenheit von Celebritäten“ jedoch weniger in den Berühmtheiten selbst als in deren Publikum: „Wer nämlich von früh bis Abend nur Weihrauch empfängt, der müßte mit übermenschlicher Beschei-

108 „Heutiger Celebritäten-Cultus“ 1842, 324.

109 Ebd.

110 *Kjøbenhavnsposten*, 12:256, 17. September 1838 [erschieden am 18. September 1838], 1032.

111 „Heutiger Celebritäten-Cultus“ 1842, 324.

112 Ebd.

113 „Heutiger Celebritäten-Cultus (Beschluß)“ 1842, Titelseite.

114 Siehe dazu Kap. II.1.

denheit ausgerüstet sein, um sich endlich nicht selbst für einen Gott zu halten!¹¹⁵ In diesem Zusammenhang ist die Passage aus einem ebenfalls 1842 verfassten Brief von Johanna Steinheim an den Gelehrten Raphael Hanno bemerkenswert, in der sie voller Bewunderung über ihr Zusammentreffen mit Thorvaldsen in Hamburg berichtet:

So allgemein u. mit solcher wirklichen Begeisterung ist wohl selten ein Mensch geliebt und verehrt wie er. So durchaus frei von aller Eitelkeit und Hochmut ist aber auch wohl selten ein Mensch bei so großer Verehrung geblieben.¹¹⁶

Aus diesen beiden Sätzen kommt nicht nur Thorvaldsens Status als internationale Berühmtheit zum Ausdruck, sondern auch seine oft zitierte Bescheidenheit. Diese Charaktereigenschaft, mag sie im Kern auch zutreffen, war zweifellos Teil der Stilisierung des Bildhauers im größeren Kontext der *celebrity*-Kultur der Zeit.

Für die vorliegende Fragestellung sind schließlich die Bemerkungen des Autors in *Ost und West* zur Korrelation zwischen „Celebritäten-Cultus“ und Entwicklungsstand einer Nation interessant: So trete jener überbordende *celebrity*-Kult in weniger kultivierten Ländern (oder Ländern mit „Halb-Bildung“) stärker auf als in kultivierten.¹¹⁷ Der Grund dafür sei der Wert der „Seltenheit“, der zugleich auch die Art des *celebrity*-Kults bestimme.¹¹⁸ Demnach würden in ärmeren Ländern Reiche und in weniger gebildeten Ländern Intellektuelle besonders verehrt, die jeweils „wie ein Thurm in der Ebene“ dastünden.¹¹⁹ Diese Überlegung lässt sich auch für Thorvaldsen anstellen: War seine Herkunft aus Dänemark mit ein Grund für seinen *celebrity*-Status? Der Künstler- und *celebrity*-Kult um Thorvaldsen wurde zwar keineswegs nur von Dänen oder Skandinaviern gepflegt, doch erfuhr er gerade durch sie entscheidende und nachhaltige Impulse. Auch wenn die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts als das Goldene Zeitalter der dänischen Kunst in die Geschichtsbücher eingehen sollte, war Dänemark damals kulturell eine klar periphere Region mit kaum international bekannten Exponenten. In der Tat war Thorvaldsen jemand, der gleich einem Turm aus der Ebene ragte, wie der Autor in *Ost und West* das seltene Hervortreten von Berühmtheiten umschrieben hat. In kultivierteren, gebildeteren Gegenden gebe es das Phänomen der „Celebrität“ zwar ebenfalls,

allein auch sie [die ‚Celebrität‘] muß von der anderen Seite beherzigen, wie sie eigentlich weit mehr des Publikums bedarf (da ohne öffentliche Anerkennung kein großer Name denkbar ist), als das Publikum ihrer; denn dieses braucht zu seiner Existenz nicht erst die Celebrität.¹²⁰

115 „Heutiger Celebritäten-Cultus (Beschuß)“ 1842, Titelseite.

116 Johanna Steinheim an Raphael Hanno, 29. Oktober 1842, TMA, Ref. m30 II, nr. 78.

117 „Heutiger Celebritäten-Cultus (Beschuß)“ 1842, Titelseite.

118 Ebd.

119 Ebd.

120 Ebd.

Grundsätzlich spricht sich der Autor folglich nicht gegen Berühmtheiten als solche aus, sondern gegen den Kult um diese, und fordert, man solle „die Celebritäten achten, und nicht überschätzen“.¹²¹ Damit anerkennt er das Phänomen der *celebrity* – trotz aller Kritik – als feste Erscheinung seiner Zeit.

Thorvaldsen-Biografik

Die bereits genannte Dichterin Brun gehörte zu den frühesten und leidenschaftlichsten Verehrerinnen von Thorvaldsens Kunst und veröffentlichte die erste, die Jahre bis einschließlich 1807 umfassende Kurzbiografie über den Bildhauer. Dieser Text wurde 1812 im *Morgenblatt für gebildete Stände* erstmals publiziert und war Bruns Freundin, der Diplomatingattin Caroline von Humboldt, gewidmet.¹²² Thorvaldsen war in Rom häufiger Gast beim benachbarten Ehepaar Caroline und Wilhelm von Humboldt, in dessen Palazzo Tomati am Pincio sich die kulturelle Elite, besonders aus Deutschland und Dänemark, versammelte.¹²³ Es waren auch die Humboldts, bei denen Brun am Weihnachtsabend des Jahres 1802 dem Bildhauer erstmals begegnet war. In ihren Reisesmemoiren *Römisches Leben* erinnert sich die Dichterin an jenes erste Zusammentreffen: „Tief in sich geschmiegt, still und schweigend stand der junge Däne Thorwaldsen da, diese noch verschlossene Knospe der Unsterblichkeit. Schon liebte ich ihn, allein noch kannte ich ihn nicht.“¹²⁴ Dies sollte sich nun ändern, und Brun spielte fortan eine wichtige Rolle für Thorvaldsens Künstlerlaufbahn, indem sie aktiv zu seinem Durchbruch beitrug und, wie erwähnt, die erste Kurzbiografie über den Bildhauer verfasste. Es ist zu vermuten, dass gerade ihre frühe Bekanntschaft mit Thorvaldsen – sie kannte ihn schon, als er noch nicht berühmt war – Brun zur Niederschrift von dessen Biografie motivierte.

Anders kam die Thorvaldsen-Biografie des Kunsthistorikers Thiele zustande, der nach eigener Aussage indirekt vom Bildhauer selbst dazu angeregt wurde, der 1825 zu ihm gemeint habe: „Es ist doch sonderbar, so viele Dänen hier auch gewesen, Keiner hat noch daran gedacht, meine Biographie zu schreiben!“¹²⁵ In der Folge machte sich Thiele die Arbeit an einer umfassenden Biografie seines berühmten Landsmannes zur Lebensaufgabe.¹²⁶ Thieles eingehende Beschäftigung mit Thorvaldsens künstlerischem und persön-

121 „Heutiger Celebritäten-Cultus (Beschluß)“ 1842, Titelseite.

122 Brun 2006. Dieselbe Biografie, jedoch ergänzt um das Jahr 1808, erschien im Januar 1815 in dänischer Sprache in der Zeitschrift *Athene*; Brun 1815. Siehe auch Wittstock 1975, 78.

123 Wittstock 1975, 139; Jørnæs 1989c, 27.

124 Brun 1833, Bd. 1, 304.

125 Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 142. Siehe auch Thiele 1831 – 1850, Bd. 1, XVI.

126 Über seine durchaus nicht immer reibungslos verlaufende Arbeit an der Biografie über Thorvaldsen berichtet Thiele in seinen eigenen Memoiren; Thiele 1917, 15, 23 – 24 und 104. Im Kontext der Gattungsgeschichte der Künstlerbiografie ist dies eine bemerkenswerte Feststellung, da sie veranschaulicht, dass die Verwissenschaftlichung der Biografie im Dänemark des frühen 19. Jahrhunderts noch wesentlich weniger weit fortgeschritten war als in Deutschland, wo Schwierigkeiten des biografischen Arbeitens in

lichem Werdegang resultierte in zwei mehrbändigen Schriften: Sein Werk *Den danske Billedhugger Bertel Thorvaldsen og hans Værker* (Der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen und seine Werke) erschien zwischen 1831 und 1850 in vier Text- und vier Tafelbänden, während die eigentliche Biografie zwischen 1851 und 1856 ebenfalls in vier Textbänden publiziert wurde (*Thorvaldsens Ungdomshistorie*, *Thorvaldsen i Rom I*, *Thorvaldsen i Rom II* und *Thorvaldsen i Kiøbenhavn*; Thorvaldsens Jugendgeschichte, Thorvaldsen in Rom I und II, Thorvaldsen in Kopenhagen). Obwohl sich die beiden Schriften inhaltlich nur wenig unterscheiden, sind ihre Gliederung und thematische Ausrichtung verschieden: Im früheren Werk, das einzig nach Jahren strukturiert ist, stehen Thorvaldsens Arbeiten im Vordergrund, was durch die vier begleitenden Tafelbände unterstrichen wird. Über den ersten Band dieser Biografie erschien kurz nach seiner Veröffentlichung eine siebenseitige Rezension in der englischen Zeitschrift *The Foreign Quarterly Review*, die ebenjene Orientierung an Thorvaldsens Werk und weniger an seinem Werdegang und Wesen beklagte. Grundsätzlich aber begrüßte die Zeitschrift

mit Freuden jede biografische Mitteilung über bemerkenswerte Männer; und welcher lebende Name kann in jenem Kapitel des Buches des Ruhms, das den schönen Künsten gewidmet ist, mit Thorvaldsens wetteifern? Vielleicht könnten wir das Beiwort ‚lebend‘ mit ‚modern‘ austauschen; denn wir glauben, dass niemand außer Italienern jetzt noch die Überlegenheit des dänischen Künstlers über Canova selbst infrage stellt.¹²⁷

Thieles spätere Publikation ist hingegen nicht illustriert und gliedert sich nach wichtigen Stationen in Thorvaldsens Leben. Fast zeitgleich mit der dänischen Ausgabe dieser Biografie wurde eine mit Thiele zusammen vorgenommene, minim gekürzte Übersetzung ins Deutsche veröffentlicht.¹²⁸ Zusätzlich erschienen in den 1830er und 1850er Jahren weitere Auszüge dieser beiden Schriften in deutscher Sprache sowie 1865 eine stark gekürzte und für eine britische Leserschaft zugeschnittene englische Übersetzung der zweiten Biografie.¹²⁹

den Vorworten oder Einleitungen der Biografien selbst angesprochen wurden; siehe dazu Hellwig 2005b, bspw. 118 – 119.

127 „ART. IX“ 1832, 207: „[...] we greet with pleasure every biographical notice of remarkable men; and in that chapter of the book of Fame which is dedicated to the fine arts, what living name can compete with Thorvaldsen's? Perhaps, we might exchange the epithet ‚living‘ for that of ‚modern‘; for we believe none but Italians now even question the Danish artist's superiority to Canova himself: [...].“

128 Thiele 1852 – 1856. Im vorliegenden Buch wird in der Regel diese Ausgabe zitiert, abgesehen von vereinzelten relevanten Stellen, die ausschließlich in der dänischen Ausgabe vorkommen. Ferner basiert Eugène Plons Thorvaldsen-Biografie von 1867 stark, teils wörtlich auf Thieles Schriften, weshalb es hier genügen muss, Plon für Aussagen zu zitieren, die bei Thiele nicht vorkommen.

129 Bspw. Thiele 1832 – 1834; Thiele 1837; Thiele 1851; Thiele 1854 – 1857; Barnard 1865. Zur englischen Ausgabe siehe auch Carbone 2017, 89 – 91.

Thiele hatte Thorvaldsen kurz nach seiner eigenen Ankunft in Rom im April 1824 kennen gelernt.¹³⁰ Seinen ersten Besuch im Atelier des Bildhauers beschreibt er wie folgt:

Als ich zum ersten Male sein kleines Atelier an der Via delle Colonne betrat, traf ich ihn auf einem Gerüst stehend, damit beschäftigt, den Jason zu bearbeiten. Einige Augenblicke blieb ich schweigend unten stehen und sprach nur meinen Morgengruß aus. – ‚Es muß Ihnen doch interessant sein,‘ äußerte ich endlich; ‚diese Statue zu vollenden?‘ – ‚Ach nein!‘ antwortete er; ‚damals, als ich sie machte, fand ich sie gut – und sie ist auch noch gut – aber jetzt kann ich doch etwas Besseres machen!‘¹³¹

Ist es ein glücklicher Zufall, dass Thiele den Bildhauer ausgerechnet bei der Arbeit an der *Jason*-Statue vorfand? Oder hat er seinen Bericht hier ausgeschmückt, um der Begegnung mit Thorvaldsen mehr Gewicht zu verleihen und eine Anekdote zu jenem Werk anzufügen, das dem Bildhauer zum künstlerischen Durchbruch verholfen hatte? Man weiß es nicht, doch würde dies durchaus zum Gesamttenor von Thieles Biografien über den Bildhauer passen, die – wenn auch in verhältnismäßig nüchterner Sprache – den Charakter von Meistererzählungen besitzen. Sogar der Autor selbst räumt im Vorwort zu seiner ersten Thorvaldsen-Biografie ein:

Ich bin – was man vielleicht nur allzu schnell spüren wird – mehr eingenommen von Bewunderung und Liebe zu *Thorvaldsen* und seinen Arbeiten, als es wohl nützlich ist für eine historische Darstellung; doch bin ich mir nicht bewusst, irgendwo der Wahrheit vorsätzlich zu nahe getreten zu sein.¹³²

Besonders mit Blick auf die zweite Biografie kann in diesem Zusammenhang jedoch auf Thieles teils äußerst selektiven Gebrauch von Thorvaldsens eigenen Schriften, die er zudem orthografisch korrigierte, hingewiesen werden.¹³³ Eine Eigenheit von Thieles Biografien ist weiter die häufige Verwendung von Wir-Formulierungen, die ebenfalls die subjektive Sicht des Autors betont: Nicht nur bindet er die Leserin und den Leser dadurch in die Erzählung mit ein; seine Bezeichnung von Thorvaldsen als ‚unserem Künstler‘ vermittelt auch den Besitzanspruch, den die Zeitgenossen dem Bildhauer gegenüber erhoben. Da Thiele in seinen Lebensbeschreibungen von Thorvaldsen immer wieder auf seine eigenen Begegnungen mit ihm zu sprechen kommt, weisen sie ferner autobiografische Züge auf.

Während seines Aufenthalts in Rom zwischen April 1824 und April 1825 besuchte Thiele jeden Tag die Ateliers des Bildhauers und notierte, was er in jenen Räumlichkeiten sah.¹³⁴ Diese Notizen bildeten neben Gesprächen mit Thorvaldsen und Personen aus des-

130 Thiele 1831–1850, Bd. 1, 52; Thiele 1852–1856, Bd. 2, 109.

131 Thiele 1852–1856, Bd. 2, 109–110. Siehe auch Thiele 1831–1850, Bd. 1, 52.

132 Thiele 1831–1850, Bd. 1, XXII: „Jeg er – hvad Man maaskee kun altfor hurtigt vil spoere – mere indtaget af Beundring og af Kjærlighed til *Thorvaldsen* og hans Arbeider, end det vel er gavnligt for en historisk Fremstilling; dog er jeg mig ikke bevidst, noget Sted forsætliggen at være traadt Sandheden for nær.“ (Hervorhebung im Original.) Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 541.

133 Siehe auch Kofod 2008/2013.

134 Thiele 1831–1850, Bd. 1, XXI; Thiele 1852–1856, Bd. 2, 141–142.

sen engem Umfeld die Grundlage für seine erste Biografie über den Bildhauer.¹³⁵ In der Funktion als von Thorvaldsen ernanntem Testamentsvollstrecker reiste Thiele nach dem Tod des Bildhauers schließlich nach Rom und beaufsichtigte die Räumung der Ateliers und der Wohnung des Künstlers.¹³⁶ Dabei entdeckte er unzählige sowohl an den Bildhauer adressierte als auch von diesem verfasste Briefe, Verträge, Visitenkarten und sonstige Notizen.¹³⁷ Da Thorvaldsen Briefe oft als Füllmaterial beim Verpacken seiner Werke benutzt oder verbrannt haben soll, muss jedoch davon ausgegangen werden, dass ein großer Teil der Papiere bereits nicht mehr vorhanden war.¹³⁸ Außerdem berichtet Thiele von einem Kästchen mit Briefen und eigenhändigen Skizzen in der Wohnung des Bildhauers, aus dem sich Besucherinnen und Besucher frei bedienen konnten.¹³⁹ Umso mehr scheinen die oben genannten, unverhofften Fundstücke den Kunsthistoriker motiviert zu haben, seine in den späten 1820er Jahren begonnene Arbeit an Thorvaldsens Biografie auch nach dessen Tod weiterzuführen.

Die zahlreichen Biografien, die bereits zu Thorvaldsens Lebzeiten und kurz danach erschienen, sind nicht nur Anzeichen von Thorvaldsens unbestrittenem *celebrity*-Status, sondern auch im größeren Kontext der Geschichte jener literarischen Gattung zu verstehen. Von grundlegender Bedeutung für die Herausbildung der Künstlerbiografie als Literaturgattung und Darstellungsform von Kunstgeschichte war eine sich im Laufe des 18. Jahrhunderts vollziehende Verwissenschaftlichung der in die Renaissance zurückreichenden, besonders durch Giorgio Vasari geprägten Künstlervita. Diese Verwissenschaftlichung zeigte sich in einem stärkeren Quellengebrauch, einer systematischeren Gliederung, einer Trennung von Leben und Werk des betreffenden Künstlers, der Benennung einzelner Schaffensphasen sowie in einer Veränderung sowohl der Autoren als auch des Publikums von Künstlerkollegen hin zu Gelehrten.¹⁴⁰ Parallel dazu setzte im späten 18. Jahrhundert infolge des wachsenden Interesses am Individuum eine Häufung von Biografien – gerade auch von solchen über Künstler – ein, die sich während des folgenden Jahrhunderts noch steigern sollte.¹⁴¹ Dabei war besonders die historische Biografie populär, was zahlreiche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienene Werke über Renaissancekünstler veranschaulichen, doch wuchs auch das Interesse an Biografien zeitgenössischer Künstler stetig.¹⁴² Für den deutschsprachigen Raum gilt Carl Ludwig Fernows

135 Siehe auch Thiele 1917, 15.

136 Thiele 1852–1856, Bd. 1, V–VI.

137 Ebd., VII und X–XI. Zu Thieles Fund siehe ausführlich Kofoed 2008/2013.

138 Thiele 1852–1856, Bd. 1, VIII.

139 Ebd., VIII–IX.

140 Hellwig 2005b, 17, 20–22, 33–59, 91–92 und 120–141; Klein 2009, 350–351. Siehe zur Entwicklung der Künstlerbiografie bis ins frühe 20. Jahrhundert auch Hellwig 2005a, 136–137 und 142–143.

141 Siehe bspw. Waschek 1996, 13; Hellwig 2005b, 15–19, 23–59 und 62; Klein 2009, 234, 243, 246 und 351–353.

142 Hellwig 2005a, 132–133; Hellwig 2005b, 62–64.

1806 publiziertes Werk über den Zeitgenossen Asmus Jacob Carstens als erste moderne Künstlermonografie, die jedoch nach wie vor auf traditionelle Topoi zurückgreift, sei es aus Mangel an Informationen oder zur Mythisierung von Carstens' Künstlertum.¹⁴³ In Skandinavien setzte indessen erst im 19. Jahrhundert eine biografische Tradition ein.¹⁴⁴ Folglich war die Künstlerbiografie in Dänemark zu Thorvaldsens Zeit erst Darstellungsform, noch nicht aber Thema eines umfassenderen Diskurses über jene Literaturgattung, wie dies für Deutschland bereits um 1800 ansatzweise festgestellt werden kann.¹⁴⁵

Die Thorvaldsen-Biografie ist insgesamt geprägt von einer außerordentlichen Bewunderung für den Bildhauer und dessen Werk einerseits und von faktischen ebenso wie fiktiven Anekdoten aus seinem Leben andererseits. Die Idealisierung Thorvaldsens entspricht noch weitgehend der Tradition der Künstlervita.¹⁴⁶ Während jedoch die bis in die Antike zurückgehende Anekdotik in der Vitenliteratur obligater Bestandteil einer zumeist relativ stereotypen Meistererzählung war, gewann sie besonders im Laufe des 18. Jahrhunderts als Instrument zur Charakterisierung der jeweiligen Persönlichkeit an Bedeutung.¹⁴⁷ In den Jahrzehnten um 1800 bildete die Anekdote schließlich eine feste Komponente der Künstlerbiografie und erhob durch den Wert der Zeitzeugenschaft einen Anspruch auf Wahrheit.¹⁴⁸ Stereotypen in den Künstleranekdoten blieben jedoch erkennbar, wenngleich an den individuellen Lebenslauf angepasst, so beispielsweise die zufällige Entdeckung der Begabung im Kindes- oder Jugendalter. Doch gerade weil Anekdoten nicht belegt, sondern nur plausibel sein mussten, bildeten sie einen attraktiven Baustein in der Biografie, die sich umgekehrt trotz stetiger Verwissenschaftlichung ebenfalls mehr als plausible Schilderung des Wesens der betreffenden Person denn als unwiderlegbare, auf Fakten basierende Darstellung ihres Lebenslaufs etablierte.¹⁴⁹

Bei der Arbeit mit Lebensbeschreibungen gilt es ohnehin zu beachten, dass sowohl Biografien als auch Autobiografien nie vollkommen objektiv sein können, da das jeweilige Leben im Schreibprozess strukturiert und die einzelnen Ereignisse oder Charakterzüge entsprechend gewichtet werden.¹⁵⁰ Es handelt sich folglich um zwar unverzichtbare, doch

143 Dönike 2005, 144 – 151; Hellwig 2005a, 131 – 133.

144 Klein 2009, 307.

145 Hellwig 2005b, 93 – 114.

146 Zur literarischen Gattung der Künstlervita siehe bspw. Kris/Kurz 1995; Klein 2009, 349 – 350. Zu Benvenuto Cellinis *Vita* als erster Künstlerautobiografie siehe Coates 2000.

147 Unseld/von Zimmermann 2013, X – XI. Zur Anekdotik in der Aufklärung siehe auch Kris/Kurz 1995, bes. 34; Hilzinger 1997. Spezifisch zur Geschichte und Funktion von Künstleranekdoten siehe Kris/Kurz 1995; Soussloff 1997, bes. 145 – 153.

148 Siehe in diesem Zusammenhang die Ausführungen bei Unseld/von Zimmermann 2013, IX – X, zu Friedrich Rochlitz' Artikel „Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben“ in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 1798.

149 Unseld/von Zimmermann 2013, X – XII; in ähnlichem Zusammenhang auch Klein 2009, 55 – 57.

150 Siehe bspw. auch Ward 1999, 107.

zuweilen hoch stilisierte und mythisierte Quellen.¹⁵¹ Diese Tatsache ist in der bisherigen Thorvaldsen-Forschung zu wenig bedacht worden. Denn die Biografie ist wie die Porträtkunst durchaus auch ein Mittel zur Konstruktion einer Persona sowie zur Vermittlung und Festigung des *celebrity*-Status des beschriebenen Individuums.¹⁵² Schließlich trägt die Biografie zur Kanonisierung der ausgewählten Person bei und verschafft dieser einen Platz im kollektiven Gedächtnis einer Nation oder Kultur.¹⁵³ Man kann noch weiter gehen und die Biografie als Gedächtnisort (*lieu de mémoire*) nach Pierre Nora bezeichnen. Nora versteht unter diesem Begriff Orte im weitesten Sinn, in denen sich Gedächtnis – in Noras Untersuchung das nationale Gedächtnis Frankreichs – „in besonderem Maße kondensiert, verkörpert oder kristallisiert“.¹⁵⁴ *Lieux de mémoire* können folglich so unterschiedliche Orte sein wie Museen, Denkmäler, Archive, Sammlungen, Friedhöfe, aber auch Ereignisse, Jahrestage oder Verträge.¹⁵⁵ Wichtig ist dabei, dass Gedächtnis an diesen Orten immer wieder von Neuem zelebriert und ihnen dadurch symbolischer Gehalt verliehen wird; Nora spricht in diesem Zusammenhang von der Konstruktion von „Ewigkeitsillusionen“.¹⁵⁶ Mit Blick auf Thorvaldsen kann nicht nur – was am offensichtlichsten wäre – sein Museum, das zugleich sein Mausoleum und Archiv sowie dänisches Nationaldenkmal ist, als ein Gedächtnisort oder -medium betrachtet werden, sondern ebenso die auf einem stilisierten Bild des Dänen beruhenden Porträts und die dieses Bild bestärkenden Biografien. Darüber hinaus können auch der 8. März 1797 (Thorvaldsens Ankunft in Rom) und der 17. September 1838 (Thorvaldsens Rückkehr nach Dänemark) als Gedächtnisorte betrachtet werden, da sie immer wieder gefeiert und dadurch im kollektiven Gedächtnis der Dänen verankert wurden; noch 1938 wurden zum hundertjährigen Jubiläum von Thorvaldsens Rückkehr dänische Briefmarken mit seinem Konterfei gedruckt und das Ballettstück *Thorvaldsen* am Königlichen Theater in Kopenhagen uraufgeführt. Darin zeigt sich deutlich die in gewisser Hinsicht symbiotische Beziehung zwischen Gedächtnisorten und *celebrity*-Kultur.¹⁵⁷

Das vorliegende Buch erhebt keinen biografischen Anspruch, gründet jedoch zu einem wesentlichen Teil auf der kritischen Lektüre und Betrachtung der zahlreichen Le-

151 Siehe auch Dönike 2005, 153 – 154.

152 Siehe in ähnlichem Zusammenhang auch Schneemann 1998, 14 – 15.

153 Klein 2009, 82 – 86; Unseld/von Zimmermann 2013, IV.

154 Nora 1998, 7.

155 Ebd., 19. Siehe in ähnlichem Zusammenhang auch Assmann 1999, 15, 20 – 21 und 43, wobei Assmann im Unterschied zu Noras Gedächtnisorten mit dem Begriff der Erinnerungsorte konkrete Orte fasst. Wie der Begriff sagt, fokussiert Assmann auf das Erinnern als einen spontanen, oft unbewussten Vorgang, was für das Gedächtnis in Noras Sinn ebenso wie für die hier zentrale *celebrity*-Kultur nur bedingt zutrifft.

156 Nora 1998, 19 (Zitat), 32 und 37 – 38.

157 Siehe auch Mole 2009, 5.

bensbeschreibungen und Porträts von Thorvaldsen.¹⁵⁸ Der hier gewählte Fokus auf dem dänischen Bildhauer legitimiert sich aus dessen Sonderstellung in der damaligen Kunstwelt: Nicht nur war er spätestens ab 1822 (nach Canovas Tod) der erfolgreichste lebende Bildhauer; es gab auch keinen anderen bildenden Künstler der Zeit, der eine derart strategische Selbstvermarktung betrieb und von Zeitgenossen so häufig bildlich festgehalten wurde wie Thorvaldsen. Aspekte seiner Selbstvermarktung waren die Pflege seines öffentlichen Bildes in Form von Selbstbildnissen und Porträts durch Zeitgenossen, sein stark arbeitsteiliger Werkstattbetrieb und damit verbunden vergleichsweise tiefe Skulpturenpreise, die Bekanntmachung seiner Werke durch Vervielfältigung sowie die zuweilen opportunistische Haltung gegenüber einflussreichen Zeitgenossen. Nicht zuletzt rechtfertigt sich der monografische Fokus dieser Arbeit aber auch dadurch, dass Thorvaldsen bislang nicht im Kontext der *celebrity*-Kultur des frühen 19. Jahrhunderts betrachtet wurde, obgleich er ein bemerkenswerter Exponent derselben war. Folglich muss zuerst eine Basis geschaffen werden, damit Thorvaldsen künftig in vergleichende Studien der noch jungen wissenschaftlichen Untersuchung der frühen *celebrity*-Kultur Eingang finden kann. Dies zu leisten, ist das Ziel der vorliegenden Monografie.

Quellenlage

Da Thorvaldsen aufgrund einer Dyslexie nur ungern las und schrieb, umfasst das schriftliche Quellenmaterial quantitativ weniger seine eigenen Notizen als jene seiner Zeitgenossen.¹⁵⁹ Auch eine selbst niedergeschriebene Autobiografie des Bildhauers sucht man vergeblich. Hingegen diktierte er seinen Lebenslauf zwei Mitmenschen: 1818 dem Historiker Hector Frederik Janson Estrup und 1840/1841 der Baronin Christine Stampe.¹⁶⁰ Im Folgen-

158 Zu den Parallelen zwischen der Funktionsweise und Konstruiertheit von Biografien und Porträts siehe auch McPherson 2017, 8.

159 Von den aktuell 10.219 Dokumenten im Archiv in Thorvaldsens Museum stammen lediglich 766 vom Bildhauer selbst; zu den Zahlen siehe <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/en> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020). Thorvaldsens Briefe und Notizen wurden in der jüngeren Forschung linguistisch analysiert, wodurch heute keine Zweifel mehr bestehen, dass Thorvaldsen an einer Dyslexie litt; siehe dazu ausführlich Lund 2008; Kofoed 2009b. Früher hatte man sich Thorvaldsens Unlust zum Lesen und Schreiben auf unterschiedliche Weise erklärt, von Analphabetismus bis hin zu Bequemlichkeit; siehe bspw. Hector Frederik Janson Estrup, 11. März 1826 (auf der Grundlage eines im Herbst/Winter 1818 erfolgten Diktats durch Thorvaldsen), TMA, Ref. m29 I, nr. 1-2; Thiele 1831–1850, Bd. 1, XXI; Thiele 1852–1856, Bd. 1, 24; Lange, J. 1890; Trier 1903, 17; Bindman 2014, 9–10. Gemäß Schubart soll Thorvaldsen, der auch der kräftezehrenden Arbeit in Marmor abgeneigt war, lieber zwei Figurengruppen in Marmor gehauen haben, als *einen* Brief zu schreiben; Herman Schubart an Carl Frederik Ferdinand Stanley, 30. September 1805, KB, Ref. NKS 1976, 2^o (Transkript im TMA): „[...] jeg veed at han hellere modelerer to Grupper end skriver et Brev.“ In späteren Quellen und der Sekundärliteratur wurden aus den zwei Figurengruppen zwei Büsten; siehe bspw. Thiele 1831–1850, Bd. 1, XXI; Lange, J. 1890, 184.

160 Hector Frederik Janson Estrup, 11. März 1826 (auf der Grundlage eines im Herbst/Winter 1818 erfolgten Diktats durch Thorvaldsen), TMA, Ref. m29 I, nr. 1-2; *Baronesse Stamps Erindringer* 1912, 89–94.

den werden Briefe, Tagebucheinträge, Reiseberichte, Memoiren und literarische Werke beigezogen, die einen Blick auf Thorvaldsens öffentliches Bild und seinen *celebrity*-Status erlauben. Obgleich vereinzelt auch lyrische Texte beachtet und zitiert werden, kann eine genaue Untersuchung der Gedichte über Thorvaldsen aufgrund ihrer enormen Anzahl im Rahmen dieser Monografie nicht geleistet werden. Doch bleibt zu hoffen, dass dieses außerordentlich reichhaltige lyrische Material in nicht allzu ferner Zukunft Interesse von literaturwissenschaftlicher Seite auf sich ziehen wird.

Für die Zeit bis zu Thorvaldsens Antritt seiner Romreise im Sommer 1796 existieren nur wenige Schriftquellen zu seiner Person. In der Tat war über seine Kindheit und Jugend kaum etwas bekannt, weshalb sie eine beliebte Projektionsfläche für verschiedene Mythen darstellten.¹⁶¹ Dazu trug vor allem Thorvaldsens isländische Abstammung väterlicherseits bei, die gerade in der Zeit der Wiederentdeckung der altnordischen Sagenwelt neue Möglichkeiten bot, die Herkunft des berühmten Bildhauers zu mythisieren oder zu nobilitieren. Obwohl schon Thorvaldsens Zeitgenossen wussten, dass er in der Kopenhagener Altstadt geboren worden und aufgewachsen war, hielt sich parallel dazu noch bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein die Legende, wonach der Bildhauer auf einem Schiff zwischen Island und Dänemark zur Welt gekommen sei.¹⁶² Die ärmlichen Umstände von Thorvaldsens frühen Jahren wurden abzuschwächen versucht, indem der Bildhauer genealogisch mit altnordischen Herrschern und verdienstvollen Wikingern assoziiert wurde.¹⁶³ So wurde er etwa mit Erik ‚dem Roten‘ Thorvaldsson in Verbindung gebracht, der in den *Isländersagas* eine zentrale Rolle bei der um das Jahr 1000 erfolgten Entdeckung Amerikas durch die Wikinger spielte.¹⁶⁴ Entsprechend Thorvaldsens isländischen Wurzeln widmeten ferner Magnús Hákonarson und Jónas Hallgrímsson ihrem berühmten ‚Landsmann‘ bereits 1841 eine knapp siebzig Seiten zählende Biografie mit Werkverzeichnis in isländischer Sprache.¹⁶⁵ Obschon sein Vater aus dem isländischen Miklabæ stammte, reiste Thorvaldsen selbst nie nach Island.¹⁶⁶ Zudem gibt es auf jener Insel nur wenige Werke des Bildhauers, darunter eine Marmorversion seines 1805–1807 modellierten Taufsteins, die

161 Zu Thorvaldsens relativ unbekannter Kindheit und Jugend siehe bspw. Thiele 1852–1856, Bd. 1, 6; Helsted 1973, 11.

162 Von Raczyński 1836–1841, Bd. 3, 270; Hagen 1844, 6; Andersen 1845, 10; Thiele 1852–1856, Bd. 1, 4; Wilckens 1875, 57; Rosenberg 1901, 6; Michaelis 1912, 10; Eldjárn 1982, 20; Jørnæs 2011, 11–12; Grandesso 2015, 11. Die genannte Legende wird u. a. von folgenden Autoren wiederholt: Friedrich Nerly, 1833, TMA, Ref. m34, nr. 73 (Kopie des Originals mit unbekanntem Verbleib); de Loménie 1845, 2–3; d’Angers 1856, 4; Otto 1869, 664; Grimm, H. 1897, Sp. 828; Hubbard 1902, 84.

163 Siehe auch Mildenerger 1991, 197.

164 Siehe dazu Kap. II.2.

165 Hákonarson/Hallgrímsson 1841.

166 Eldjárn 1982, 20. Hingegen pflegte Thorvaldsen Kontakt zu einem Kreis von Isländern in Kopenhagen; ebd., 22–24.

sich seit 1839 in der Domkirche von Reykjavik befindet. Besondere Verbreitung fanden in Island jedoch die Relieftondi *Tag* und *Nacht* zur Zier von Grabsteinen.¹⁶⁷

Zusätzlich zu den Mythen begünstigenden Wissenslücken über Thorvaldsens frühe Lebensjahre spielte das Interesse an dessen Kindheit auch im Zusammenhang mit dem romantischen Geniekult eine wichtige Rolle: Erfolgreiche Künstler wurden zum einen retrospektiv als Wunderkinder inszeniert, zum anderen wurde ihnen oft ein kindliches Wesen attestiert.¹⁶⁸ Beide Phänomene finden sich ebenfalls in den Quellen zu Thorvaldsen: So soll dessen Talent bereits in seiner Kindheit entdeckt worden sein, als er seinem Vater, einem Schnitzer von Galionsfiguren, bei der Arbeit half.¹⁶⁹ Zudem wurde in seinen Jugendarbeiten rückblickend die Ankündigung seines späteren Ruhms gesehen.¹⁷⁰ Umgekehrt wurde das Naturell des erwachsenen, längst etablierten Bildhauers mit dem eines Kindes verglichen und seine klaren blauen Augen mit kindlicher Reinheit assoziiert.¹⁷¹ Auch im späteren 19. Jahrhundert blieb die Faszination für Thorvaldsens Kindheit und Jugend bestehen, wie etwa in Erna Juel Hansens 1889 erschienenem Buch *Da de vare unge* (Als sie jung waren) zum Ausdruck kommt. Diese Schrift befasst sich mit dem „Jugendleben berühmter Persönlichkeiten“ (*berømte Personligheders Ungdomsliv*), wobei Thorvaldsens frühe Jahre an erster Stelle behandelt werden, vor jenen Napoleons I. oder Benjamin Franklins.¹⁷² Ferner erschienen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mindestens zwei Thorvaldsen-Biografien speziell für Jugendliche.¹⁷³ Darin manifestiert sich eine traditionelle erzieherische Funktion der Biografie, nämlich die Darstellung des als vorbildhaft bewerteten Lebens der dargestellten Person.¹⁷⁴

Für Thorvaldsens letzte Lebensjahre nach seiner Rückkehr nach Kopenhagen 1838 bilden die Erinnerungen seiner Gönnerin Stampe und seines Kammerdieners Carl Frederik Wilckens die wichtigsten Quellen neben Thieles Biografien. Bei den beiden Memoiren handelt es sich im Wesentlichen um Sammlungen von Anekdoten aus dem Alltagsleben mit Thorvaldsen. Aufgrund von Stampes und Wilckens' Tendenz zur Ausschmückung

167 Eldjarn 1982, 19.

168 Mildenerger 1991, 189–190; mit Bezug auf Raffael siehe Thimann 2015, 17–18.

169 Siehe bspw. Hector Frederik Janson Estrup, 11. März 1826 (auf der Grundlage eines im Herbst/Winter 1818 erfolgten Diktats durch Thorvaldsen), TMA, Ref. m29 I, nr. 1-2; von Raczyński 1836–1841, Bd. 3, 270; Hagen 1844, 6. Zu diesem bis in die Antike zurückreichenden Topos der ‚Entdeckung des Talents‘ siehe auch Kris/Kurz 1995, 52–63.

170 So bspw. Philipp Joseph von Rehfuß mit Blick auf Thorvaldsens *Bacchus und Ariadne* von 1798; von Rehfuß 1806, 163. Siehe auch Wittstock 1975, 334.

171 Siehe bspw. Jacobsen 1820, 98; von Raczyński 1836–1841, Bd. 3, 269; Salomon Ludwig Steinheim, Ende Oktober 1842, TMA, Ref. m30 II, nr. 78a (dieser Text wurde außerdem anonym in der Zeitschrift *Telegraph für Deutschland*, 188, November 1842, 749–752, publiziert); *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 111.

172 Juel Hansen 1889.

173 Rosenstand 1905; Jensen, J. P. 1919.

174 Siehe dazu Klein 2009, 33.

sowie der Rivalität zum einen zwischen diesen beiden Zeitgenossen und zum anderen zwischen Stampe und Thiele ist auch bei diesen Schriften ein kritischer Blick angebracht. Die Erinnerungen der Baronin an Thorvaldsen umfassen die Jahre 1839 bis 1844, wobei der Fokus auf den Perioden liegt, die der Bildhauer auf Stampes Landsitz Nysø beim süd-seeländischen Præstø verbrachte. Niedergeschrieben hat Stampe diese Erinnerungen vermutlich im Sommer 1844, möglicherweise erst 1845.¹⁷⁵ Im Winter 1840/1841 hatte Thorvaldsen der Baronin während seiner Arbeit zudem seine eigene Lebensbeschreibung diktieren, die Eingang in Stampes Memoiren fand.¹⁷⁶ Publiziert wurden diese indessen erst 1912 durch die Enkelin der Baronin, Rigmor Stampe. Doch bereits im Jahr zuvor hatte Albert Repholtz, der Einblick in die Notizen der Baronin hatte, in seinem Buch *Thorvaldsen og Nysø* (Thorvaldsen und Nysø) zum Ärger von Rigmor Stampe weite Teile jener Beschreibungen vorweggenommen.¹⁷⁷

Wilckens' Erinnerungen an seine Jahre mit Thorvaldsen erschienen 1874 in dänischer und 1875 in deutscher Sprache.¹⁷⁸ Wie der ehemalige Kammerdiener im Vorwort schreibt, war es sein „innigster Wunsch, [...] das schöne Bild des weltberühmten Künstlers, das mehre ausgezeichneten [sic] Verfasser in ihren Schriften so klar geschildert haben, noch lebhafter dazustellen.“¹⁷⁹ Die Glaubwürdigkeit von Wilckens' Memoiren wurde verschiedentlich angezweifelt, besonders weil sie erst viele Jahre nach Thorvaldsens Tod verfasst wurden.¹⁸⁰

Als treue Begleiter des betagten Thorvaldsen und große Verehrer des Bildhauers bewahrten sowohl Stampe als auch Wilckens – wie zahlreiche weitere Zeitgenossen – persönliche Gegenstände des Künstlers auf.¹⁸¹ Auch darin manifestieren sich Thorvaldsens *celebrity*-Status und der Kult um ihn. Ein Teil dieser Objekte gelangte schließlich als Thorvaldsen-Memorabilien in das Kopenhagener Museum des Bildhauers. Jene Sammeltätigkeiten hatten die Rivalität zwischen Stampe und Wilckens zusätzlich geschürt.¹⁸² Sympto-

175 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, IX.

176 Repholtz 1911, 61 – 63; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 91.

177 Repholtz 1911, IX. Rigmor Stampe schreibt in ihrem Vorwort, dass Repholtz Einsicht ins Transkript erhalten habe mit der Auflage, dass dieses noch selbstständig publiziert werden könne, woran er sich jedoch nicht gehalten habe; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, IX – XI.

178 Wilckens' Erinnerungen wurden zudem 1973 in einer illustrierten und mit einer ausführlichen Einleitung versehenen Neuauflage herausgegeben; Wilckens 1973.

179 Wilckens 1875, IV.

180 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 301; auch Repholtz 1911, 20. Wie stark Wilckens' Verehrung des Bildhauers war, wird ferner aus dem Namen seines Sohnes deutlich: Bertel Thorvaldsen Wilckens.

181 Wilckens 1875, 16 – 20; Schultz 1938, 90; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 581.

182 Dies veranschaulicht besonders das eigentümliche und schon kurz nach Thorvaldsens Tod auch satirisch verarbeitete Beispiel vom Haar des Bildhauers: Sowohl die Baronin als auch der Kammerdiener entfernten stets die weißen Locken aus Thorvaldsens Bürste und bewahrten sie auf. Nach einem Streit über die Ansprüche beider Seiten konnten sich diese schließlich einigen, dass Wilckens die Bürste reinigen dürfe, wenn sich Thorvaldsen in Kopenhagen aufhielt, und Stampe, wenn er auf Nysø zu Besuch

matisch für deren Machtkämpfe sind ferner die Abweichungen in ihren Nacherzählungen derselben Begebenheiten, wobei sowohl Stampe als auch Wilckens darauf geachtet zu haben scheinen, einander nicht namentlich zu nennen.¹⁸³ Die weitgehende Weglassung von Stampes Namen fällt auch in Thieles Biografien über Thorvaldsen auf.¹⁸⁴ Hingegen stellte der Kunsthistoriker in seinen eigenen Memoiren fest:

Ich bekam eine Rivalin in Frau Baronin *Stampe*, die, als sie erst die Bekanntschaft des großen Künstlers gemacht hatte, ihn in dem Grad eroberte, dass ich innerhalb kurzer Zeit froh sein musste, dass Thorvaldsen, nachdem er spät von ihr heimkam, noch zu uns herein kam, [...] bevor er zur Ruhe ging.¹⁸⁵

Die Rivalität zwischen der Baronin und Thiele kommt besonders auch in Stampes Versuch zum Ausdruck, gewisse Aussagen in Thieles Biografien – und damit Thorvaldsens Bild – zu korrigieren. Gemäß Stampe wollte der Bildhauer ihr seine Lebensbeschreibung diktieren, weil „Thiele hier und da geirrt hatte in seinen Angaben“.¹⁸⁶

Abgesehen von Thieles, Stampes und Wilckens' zwischen 1831 und 1912 veröffentlichten Schriften ist in Thorvaldsens Todesjahr 1844 eine Häufung von Publikationen über ihn erkennbar. In diesem Jahr schrieb etwa Andersen seine Thorvaldsen-Biografie, die ein Jahr später in deutscher Sprache erschien.¹⁸⁷ Das Konzept dieser Schrift nimmt der Dichter nach einem einleitenden Exkurs mittels der Gedächtnismetapher einer Galerie vorweg: „Wir stehen am Eingange zu seiner [Thorvaldsens] Lebensgalerie; Bild schließt sich an Bild in dem glücklichen, siegreichen Triumphzuge.“¹⁸⁸ Das Buch basiert also auf fiktiven Bildern von Szenen aus Thorvaldsens Leben, die der Autor beschreibt und so durch die Biografie des Bildhauers führt. Andersens Erzählung folgt teils fantasievoll ausge-

war; siehe dazu Wilckens 1875, 20–21; Jørnæs 1982b, 64; Bencard 2007. Ferner ist auch für den Bildhauer Ernst Rietschel und den Kopenhagener Beamten Jonas Collin überliefert, dass sie Haare von Thorvaldsen besaßen; siehe dazu *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 124; Schulz/Weigel 1916, 8; Stephan 1994, 36; Bencard 2007. Der Kult um Thorvaldsens Haar wurde in der Satirezeitung *Corsaren*, 187, 12. April 1844, 8–9, verarbeitet. Darin wird die Glatzköpfigkeit vieler Professoren der Kopenhagener Kunstakademie damit erklärt, dass sie selbst für die starke Nachfrage nach Thorvaldsens Haaren aufkommen mussten.

183 Siehe bspw. *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 299–301.

184 Dasselbe hat auch Rigmor Stampe beobachtet; ebd., 298.

185 Thiele 1917, 87: „Jeg fik en Rivalinde i Fru Baronesse *Stampe*, som, da hun først havde gjort den store Kunstners Bekjendtskab, erobrede ham i den Grad, at jeg inden kort Tid maatte være glad ved, at Thorvaldsen, naar han kom sildigt hjem fra hende, endnu kom ind til os, [...] før han gik til Ro.“ (Hervorhebung im Original.) Siehe auch Helsted 1973, 45. Zu einem Streit zwischen Thiele und Stampe über den Besitzanspruch auf Thorvaldsens Goldring in Form einer Schlange nach dem Tod des Bildhauers siehe Thiele 1917, 106–109.

186 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 91: „[...] Thiele havde feilet hist og her i hans Angivelser.“

187 Andersen 1845.

188 Ebd., 10. Zu weiteren, sich im Laufe der Zeit entsprechend den jeweils üblichen Speichersystemen und -medien verändernden Gedächtnismetaphern siehe Assmann 1999, 149–160.

schmückten Anekdoten und schildert Thorvaldsens Leben und Schaffen – entsprechend dem damaligen Grundtenor – als eine reine Erfolgsgeschichte. Der Bildhauer kommt außerdem in Andersens Künstlerroman *Der Improvisator* von 1835 und in der Märchensammlung *Bilderbuch ohne Bilder* von 1847 vor.¹⁸⁹ Umgekehrt gehörte Andersens nur wenige Monate vor Thorvaldsens Tod veröffentlichtes Märchen *Das hässliche Entlein* zu den Lieblingserzählungen des Bildhauers, wobei Parallelen zu dessen eigenem Leben nicht zu übersehen sind.¹⁹⁰ Ferner tritt der Bildhauer in Bettina von Arnims Briefroman *Ilius Pamphilius und die Ambrosia* von 1848 sowie in Wilhelm von Schadows Künstlernovelle *Der moderne Vasari* von 1854 in Erscheinung.¹⁹¹ Thorvaldsens Präsenz in literarischen Werken ist ein klarer Beleg für seine damalige Berühmtheit. Wie nah Biografie und Fiktion zuweilen beisammen liegen, veranschaulichen schließlich die Novellen über Thorvaldsens Leben von Johanna Jacoba Heyse 1870 und Carl Hermann 1871 und 1881.¹⁹²

Der Ton in den Schriftquellen unterscheidet sich generell nach der Nationalität der jeweiligen Autorin oder des jeweiligen Autors: Während dänische und deutsche Publikationen Thorvaldsens Leben und Werk oft als einen einzigen Triumphzug schildern, sind englische durch verhältnismäßig neutrale Formulierungen geprägt und französische eher kritisch gehalten. Letztere sowie italienische Zeitgenossen sprachen sich lange Zeit explizit für Canova und damit zumindest indirekt, oft jedoch auch direkt gegen Thorvaldsen aus.¹⁹³ Diese unterschiedlichen Urteile – man kann gar von konträren Lagern der Thorvaldsen-Rezeption und -Kritik sprechen – verstärkten sich im ausgehenden 19. Jahrhundert unter dem Eindruck des französischen Realismus und Naturalismus und wurden auch von deutscher Seite her zunehmend abweisend gegenüber dem Bildhauer.¹⁹⁴

Forschungsstand

Während Thorvaldsens hundertstes Todesjahr 1944 nochmals eine leichte Häufung von Publikationen zu ihm auslöste, flachten die Veröffentlichungen nach dem Zweiten Weltkrieg drastisch ab, was sicherlich auch mit der vorangegangenen Instrumentalisierung des

189 Andersen 1847; Andersen 2010.

190 Siehe auch Spender 1880, 237; Repholtz 1911, 31; Jørnæs 1989c, 25.

191 Von Schadow 1854, 68–79; von Arnim 1920, 146–217.

192 Johanna 1870; Hermann 1871 und 1881.

193 Zu den verschiedenen ‚Lagern‘ der Thorvaldsen-Kritik siehe bspw. Fanny Caspers, 25. November 1815, zit. bei Wittstock 1975, 271; Bruun, R. E. 1817, 541; Toussaint von Charpentier, 1818, zit. bei Wittstock 1975, 274; von der Hagen 1818–1821, Bd. 2, 314–315; Jacobsen 1820, 97; de Loménie 1845, 1–2; d’Angers 1856, 14; du Seigneur 1865/1866, 22; Dauban 1868, 552–553; Jacquemont 1879, 142; von Urlichs 1887, 12; Delécluze 1942, 109 und 136–137; Hartmann 1956, 82–86; Stein, M. 1965; Hartmann 1971, 28–29; Salling 1972, bes. 40–41; Sutton 1972, 2; Wittstock 1975, 19, 129 und 141; Jørnæs 1982b, 64; Jørnæs 1989b, 45; Dimmick 1991, 169–170; Jørnæs 1991b, 39; Tesan 1991a, 259; Tesan 1991b, 226–227; Jørnæs 2011, 123; Grandesso 2015, 159. Als Ausnahmen unter den französischen Autoren siehe hingegen Plon 1867 und Dognée 1873.

194 Siehe auch Rosenberg 1901, 4; Wittstock 1975, 7–9; Bogh 2006, 288.

Bildhauers durch die Nationalsozialisten zusammenhängt.¹⁹⁵ Mit Ausnahme der in den 1950er und 1960er Jahren publizierten Schriften, besonders von Jørgen Birkedal Hartmann, lässt sich erst seit den 1970er Jahren wieder eine intensivere Beschäftigung mit Thorvaldsen konstatieren. Dies veranschaulichen vor allem größere Ausstellungen in Köln, Reykjavik, Rom und Nürnberg sowie deren Begleitpublikationen.¹⁹⁶ Von grundlegender Bedeutung für die Forschung zum dänischen Bildhauer ist außerdem Jürgen Wittstocks 1975 vorgelegte Untersuchung zur deutschen und skandinavischen Rezeption von Thorvaldsens Werk bis ins Jahr 1819 als dem Endpunkt von dessen erstem Romaufenthalt.¹⁹⁷ 1993 erschien schließlich mit Bjarne Jørnæs' 2011 neu aufgelegtem Buch erstmals seit 1930 wieder eine Biografie über Thorvaldsen.¹⁹⁸

Die bis heute weitgehend traditionalistisch ausgerichtete Forschungsliteratur ist größtenteils dem Leben und Werk des Bildhauers gewidmet, was zu einer gewissen Wiederholungshäufigkeit in der Thorvaldsen-Forschung geführt hat. Die Ursache dafür liegt vor allem darin, dass sie sich bis heute relativ unkritisch auf Thieles Biografien des Bildhauers stützt. Während die zentrale Bedeutung von Thieles Werk für die Thorvaldsen-Forschung nicht bestritten werden kann, setzt sich das vorliegende Buch zum Ziel, solche frühen Quellen und Publikationen differenziert zu behandeln und kritisch zu hinterfragen. Generell überwiegt in den Schriftquellen – und in abgeschwächter Form auch in der Sekundärliteratur – die einer tiefen Verehrung entsprungene Idealisierung des Bildhauers und seines Lebenslaufs. Das gleiche Muster ist selbst noch bei Jørnæs zu erkennen: Obwohl sich der Autor von Thieles verklärender Folie distanzieren möchte, charakterisiert auch er den Bildhauer als „warmen, fröhlichen Menschen“ und reiht sich damit in dieselbe Tradition der Thorvaldsen-Historiografie ein.¹⁹⁹ Die Stärke der jüngsten Thorvaldsen-Monografie von Stefano Grandesso, die insgesamt einer klassischen chronologischen Struktur folgt, besteht nebst herausragenden Fotografien in einem zumindest ansatzweisen Einbezug des größeren historischen, kulturellen und politischen Kontextes, vor allem im Rom des frühen 19. Jahrhunderts, was sich vereinzelt in Werkanalysen niederschlägt.²⁰⁰

Mit Ausnahme von Aufsätzen etwa zum Künstlerkult um Thorvaldsen oder dessen Rezeption in Nordamerika, die für die vorliegende Fragestellung besonders relevant sind, haben sich spezifischere Studien bislang hauptsächlich mit Thorvaldsens Zeit in Rom und der Antikenrezeption in seinen Werken befasst.²⁰¹ Auch die Geschichte, architektonische und dekorative Gestaltung sowie die Sammlungen von Thorvaldsens Museum in Kopen-

195 Zur Instrumentalisierung Thorvaldsens im Nationalsozialismus siehe Diebold 1995, bes. 64.

196 Kat. Köln 1977; Kat. Reykjavik 1982; Kat. Rom 1989; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991.

197 Wittstock 1975. Zu beklagen ist an diesem Werk jedoch die kommentarlose Anpassung zahlreicher Quellentexte an die aktuelle Rechtschreibung.

198 Jørnæs 2011.

199 Ebd., 7 und 251.

200 Grandesso 2015.

201 Hartmann 1979; Hartmann 1985; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991; Kluxen 1991; Tesan 1998.

hagen wurden eingehend untersucht, jedoch nicht als Teile einer *celebrity*-Maschine betrachtet, was sie zweifellos waren.²⁰² Bei den meisten dieser Studien handelt es sich um Rekonstruktionsversuche, während kritische Ansätze weitgehend ausblieben.

Eine stetig wiederkehrende Thematik in Publikationen zum dänischen Bildhauer sind schließlich Vergleiche mit Canova.²⁰³ In der Tat gibt es diverse Entsprechungen im Werdegang und Schaffen der beiden führenden Bildhauer des frühen 19. Jahrhunderts, die punktuell auch hier zur Sprache kommen. Diese Parallelen zwischen Thorvaldsen und Canova umfassen etwa deren bemerkenswerten sozialen Aufstieg, ihre auf Arbeitsteilung aufgebaute Werkstattpraxis sowie eine über den Tod hinausreichende Selbstinszenierung mittels eines wirkmächtigen architektonischen Denkmals. Obwohl das Phänomen Thorvaldsen nicht ohne Canova denkbar wäre, besitzt der dänische Bildhauer insofern einen singulären Stellenwert in der Künstlergeschichte, als er die strategische Selbstvermarktung mit all ihren Facetten sowie die aktive Sicherung seines Nachruhms deutlich weitertrieb, als dies Künstler vor ihm getan hatten.²⁰⁴ Trotz der zentralen Rolle, die gerade Thorvaldsens öffentliches Bild in der Biografie des Dänen spielte, wurde dieser Aspekt in der bisherigen Forschung kaum aufgegriffen. Thorvaldsens Persona – weniger seine persönliche Identität – steht im Zentrum sowohl des Künstlerkults um ihn als auch der Betrachtung des Bildhauers im größeren Kontext der *celebrity*-Kultur.²⁰⁵

Aufbau der Arbeit

Die Grundpfeiler des vorliegenden Buches und ihrer Gliederung bilden drei Meilensteine in Thorvaldsens Künstlerlaufbahn (I), zeitgenössische Porträts des Bildhauers (II), Darstellungen seiner Ateliers in Italien und Dänemark (III) und schließlich sein selbst initiiertes Museum in Kopenhagen (IV). Der erste Teil stellt drei Werke Thorvaldsens vor, die seinen Erfolg als Bildhauer wesentlich prägten und zugleich entscheidend zum Personen- und *celebrity*-Kult um ihn beitrugen. Den Ausgangspunkt bildet dabei sein künstlerischer Durchbruch mit der *Jason*-Statue 1803 (Kap. I.1), während der monumentale Relieffries *Einzug Alexanders des Großen in Babylon* 1812 seinen Ruhm endgültig festigte (Kap. I.2). Am Schluss dieses Teils steht mit Thorvaldsens *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* von 1839 ein hoch programmatisches Spätwerk, das Rückschlüsse auf sein Selbstverständnis als Künstler zulässt (Kap. I.3). Es geht in diesem Teil nicht in erster Linie um die Entstehungsgeschichte oder den künstlerischen Wert der genannten Werke, sondern um

202 Zu Thorvaldsens Museum siehe Bruun, C./Fenger 1892; Moltesen 1926; Millech 1960; Miss 1991; Blatschek/With 1997; Lange, B. 2002; Henderson 2005; Thule Kristensen 2013.

203 Der Vergleich zwischen Thorvaldsen und Canova zieht sich durch fast alle Publikationen zum dänischen Bildhauer. Die jüngste und ausführlichste vergleichende Untersuchung zu Canovas und Thorvaldsens Werk ist Bindman 2014.

204 Siehe auch Bättschmann 1997, bes. 92–93.

205 In ähnlichem Zusammenhang, jedoch mit Blick auf Lord Byron, siehe Jones 2008, 17–18. Die Konstruktion von Byrons Persona nennt die Autorin *Byronism*.

deren Bedeutung für Thorvaldsens öffentliches Ansehen, was sich besonders in der zeitgenössischen Rezeption in visueller und schriftlicher Form materialisierte. In diesem Prozess spielten ferner Künstlertopoi eine wichtige Rolle, indem Thorvaldsen mit Phidias, Praxiteles und Prometheus, aber auch mit den nordisch-mythologischen Gestalten Thor und Vølund assoziiert wurde.

Der zweite Teil untersucht eine Auswahl aus den unzähligen zeitgenössischen Porträts des Bildhauers. Dabei stehen Darstellungen im Vordergrund, die ihn als Teil des illustren, internationalen Kulturlebens in Rom (Kap. II.1) sowie als mögliche Identifikationsfigur für nordamerikanische Künstler inszenieren (Kap. II.2). Dieser Teil der Arbeit schließt mit einem Kapitel über das einzige fotografische Porträt von Thorvaldsen und stellt es den gemalten Bildnissen gegenüber, was deren Idealisierung und Stilisierung besonders deutlich hervortreten lässt (Kap. II.3). Das Ziel dieser Ausführungen besteht nicht in einer möglichst vollständigen Zusammenstellung oder einer Typologie der kaum überblickbaren Fülle von *Thorvaldsen*-Porträts; dies ist von Marie Louise Berner und Annette Kanzenbach ansatzweise geleistet worden.²⁰⁶ Vielmehr liegt der Fokus auf Darstellungen des Bildhauers, die konkret Einblick in die Funktionsweise der *celebrity*-Kultur bieten.

Der dritte Teil widmet sich Thorvaldsens ‚offiziellen‘ Ateliers in Rom und Kopenhagen (Kap. III.1 und III.2) sowie seinen Rückzugsorten in Italien und Dänemark (Kap. III.3). Die Arbeitsweise in Thorvaldsens Werkstätten ist symptomatisch für einen Wendepunkt in der Geschichte des Künstlerateliers in den Jahrzehnten um 1800, als sich im Zuge der Aufklärung mit dem neuen sozialen Status des Künstlers auch die Funktionen von dessen Arbeitsstätten wandelten.²⁰⁷ Das Atelier war nun nicht mehr reine Werkstatt, sondern zunehmend öffentlicher Ausstellungs- und Verkaufsraum sowie gesellschaftlicher Treffpunkt. Als Begleiterscheinung der neuen Repräsentationsfunktion des Ateliers suchte sich Thorvaldsen Rückzugsorte, um ungestört arbeiten zu können. Mit dem jedoch bisweilen geradezu inszenierten Rückzug nährten er und seine Zeitgenossen zugleich den das romantische Künstlerbild durchdringenden Mythos des Genies.

206 Ein Teil der zeitgenössischen *Thorvaldsen*-Porträts ist bei Trier 1903, Wilckens 1973, Kat. Nürnberg/Schleswig 1991 und Kanzenbach 2007 abgebildet. Berner 2005, bes. 91–94, kategorisiert die gemalten *Thorvaldsen*-Bildnisse in fünf Gruppen: die informelle Skizze (inkl. humoristische oder karikierende Darstellungen), das genrehafte Porträt, das intime Porträt (oft eine Nahansicht des Bildhauers), die Darstellung des Bildhauers bei der Arbeit und das offizielle Porträt. Kanzenbach 2007 untersucht in dessen die Geschichte des Bildhauerporträts generell und arbeitet eine Typologie dieses Genres heraus. Für den vorliegenden Kontext ist bezeichnend, dass sie jedes Kapitel mit Bildnissen von Thorvaldsen beginnt, was die außerordentliche Fülle solcher Darstellungen veranschaulicht.

207 Dabei gab es im 19. Jahrhundert deutliche Unterschiede zwischen Bildhauer- und Malerateliers, da erstere in der Regel sowohl auf mehr Arbeitskräfte als auch auf größere finanzielle Mittel angewiesen waren; siehe dazu Pierre-Michel Menger, in: Guillouët u. a. 2014, S. 27.

Der vierte und letzte Teil beleuchtet die triumphale Rückkehr des Bildhauers in seine Heimat Dänemark im Herbst 1838 (Kap. IV.1) und das von ihm selbst initiierte Museum in Kopenhagen (Kap. IV.2), das zugleich sein Mausoleum werden sollte (Kap. IV.3). Thorvaldsens Museum markierte den Höhepunkt seines Status als internationaler Berühmtheit einerseits und der langjährigen Stilisierung des Bildhauers zum ‚lokalen‘, dänischen Künstler andererseits. Anhand der Vorgeschichte sowie der Architektur und dekorativen Gestaltung des Museums arbeitet dieser Teil die Mechanismen heraus, mit denen Thorvaldsens *celebrity* in posthumen Ruhm verwandelt werden sollte. Außerdem handelt es sich bei Thorvaldsens Museum um das älteste von einem Künstler für sein eigenes Werk veranlasste und tatsächlich errichtete Museum. Insofern war Thorvaldsen der erste Künstler, der sein öffentliches Bild nicht nur zu Lebzeiten pflegte, sondern auch seinen Nachruhm in Form eines Museums und Mausoleums ganz bewusst plante.²⁰⁸ Die vorliegende Monografie schließt mit einem Ausblick in die heutige Zeit und einer kurzen Rekapitulation der wichtigsten Erkenntnisse.

208 Siehe auch Bott, G. 1981, 346; Bättschmann 1997, 92 – 93.

I Meilensteine in Thorvaldsens Künstlerbiografie

1 Jason und die Folgen

Am 29. August 1796 bestieg Thorvaldsen in Kopenhagen die Fregatte *Thetis*, die ihn nach Malta brachte. Von dort reiste der Bildhauer nach Rom weiter, wo er sein Stipendium der Kopenhagener Kunstakademie antrat. Am 8. März 1797 erreichte er schließlich Rom und feierte dieses Datum fortan als seinen zweiten Geburtstag.¹ Tags darauf schrieb Lorens Henrich Fisker, der Kapitän der *Thetis*, an seine Frau: „Thorvaldsen ist jetzt in Rom, Gott sei mit ihm! Er ist ein honetter Kerl, aber ein fauler Hund.“² Die angebliche Bequemlichkeit des jungen Thorvaldsen sollte besonders in posthumen Biografien als Kontrast zur späteren Schaffenskraft betont und damit zu einem festen Bestandteil der Meistererzählung seiner Künstlerbiografie gemacht werden.³

In Rom nahm sich der Archäologe Georg Zoëga seines jungen Landsmannes an. Während Fisker den Bildhauer als faul bezeichnet hatte, beklagte Zoëga dessen mangelhafte Bildung. So betrachtete er Thorvaldsen zwar als äußerst begabten Künstler, jedoch sei er „höchst unwissend in allem, was ausserhalb der Kunst liegt“.⁴ Zoëga wunderte sich darüber, dass die Akademie ihre Stipendiaten „so roh“ nach Rom schicke, wo der Künstler „sehr viele Zeit verlieren muß, um Dinge zu lernen, ohne welche er seinen hiesigen Aufenthalt nicht gehörig nützen kann, und welche er leichter und geschwinder vor der Reise hätte lernen können“.⁵ Weiter fragte er sich:

1 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 33–46 (inkl. Thorvaldsens Reisetagebuch). Zu Thorvaldsens ‚römischem Geburtstag‘ siehe ebd., 46; auch Repholtz 1911, 41; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 56.

2 Lorens Henrich Fisker an Charlotte Amalie Fisker, 9. März 1797, zit. nach Thiele 1852–1856, Bd. 1, 38. Bereits in einem Brief vom 29. Dezember 1796 an seine Frau hatte Fisker Thorvaldsens Bequemlichkeit betont; TMA, Ref. Thieles Excerpter, 1796, nr. 1.

3 So bspw. bei Spender 1880, 237.

4 Georg Zoëga an Friedrich Münter, 2. Dezember 1797, zit. nach Welcker 1819, 186. Vermutlich derselbe Brief von Zoëga an Münter wird auch von Thiele 1852–1856, Bd. 1, 48–49, zitiert, jedoch mit einem leicht abweichenden Wortlaut und unter anderem Datum (4. Oktober 1797). Zu Thorvaldsens mangelhafter Bildung siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 579–580.

5 Georg Zoëga an Friedrich Münter, 2. Dezember 1797, zit. nach Welcker 1819, 186.

Ohne ein Italiänisches oder Französisches Wort zu wissen, ohne die geringste Kenntniß von Geschichte und Mythologie, wie ist es möglich, daß ein Künstler hier so studire, wie er es sollte? [...] Besonders ist ein Bildhauer, der sich doch an nichts, als an die Antiken halten kann, sehr verlegen.⁶

Auf den oft beklagten Bildungsmangel Thorvaldsens verweisen auch dessen einfache Urteile über Werke anderer Künstler (gut – nicht gut/schlecht), die er in Malta besichtigt hatte und in seinem Tagebuch von jener Reise erwähnte.⁷ Zwei Jahre nach Thorvaldsens künstlerischem Durchbruch mit der Statue *Jason mit dem goldenen Vlies* schrieb Zoëga 1805 über den Bildhauer:

Er ist jetzt recht in Aufnahme gekommen und erhält eine Bestellung nach der andern; Niemand bezweifelt mehr, daß er und Canova die beiden größten Bildhauer in Rom sind. Es schmeichelt mir ein wenig, das verificirt zu sehen, was ich gesagt und geschrieben habe in Zeiten, wo Niemand es recht glauben wollte.⁸

Diese Briefe von Zoëga an den deutsch-dänischen Bischof Friedrich Münter veranschaulichen exemplarisch den durch Thorvaldsens Erfolg mit der *Jason*-Statue 1803 ausgelösten Wendepunkt in der öffentlichen Wahrnehmung des Bildhauers (Abb. 4). Es war diese Skulptur, die wegbereitend war für Thorvaldsens später als triumphal bezeichnete Künstlerbiografie sowie die Verehrung des Bildhauers, die sich über die Jahrzehnte seines Wirkens hinweg zu einem regelrechten Kult steigern sollte. Aus diesen Gründen steht die *Jason*-Statue hier am Anfang.

Die Entstehung und frühe Rezeption der *Jason*-Statue

Die hindernisreiche Entstehungsgeschichte des *Jason* überliefern sowohl Thiele, Thorvaldsens wichtigster zeitgenössischer Biograf, als auch Briefe von Thorvaldsen selbst an seinen früheren Lehrer Abildgaard und die Kopenhagener Kunstakademie.⁹ Der Bildhauer verkündete Abildgaard bereits am 4. April 1800, dass er nach der Fertigstellung seiner *Raffael*-Büste beabsichtige, „Hand an eine Marmorstatue in lebender Größe zu le-

6 Georg Zoëga an Friedrich Munter, 2. Dezember 1797, zit. nach Welcker 1819, 186.

7 Thorvaldsens Tagebuch von seinen Aufenthalten in Malta, Palermo und Neapel zwischen Mitte Januar und Mitte Februar 1797, das sich in Thorvaldsens Museum befindet, ist bei Thiele 1852–1856, Bd. 1, 39–44, abgedruckt. Siehe auch Plon 1867, 17–20.

8 Georg Zoëga an Friedrich Münter, 27. April 1805, zit. nach Thiele 1852–1856, Bd. 1, 128; teilweise und mit leicht abweichendem Wortlaut auch zit. bei Welcker 1819, 331. Siehe auch Tesan 1991b, 225.

9 Zur Entstehungsgeschichte von Thorvaldsens *Jason*-Statue siehe neben Thiele 1831–1850, Bd. 1, 48–53, und Thiele 1852–1856, Bd. 1, 67–79, ausführlich Kofoed 2009a; außerdem Fernow 1803, 313–315; Brun 1815 und 2006; Fürst 1823, 354; *Danmarks Hæder* 1839, 5; „Jason“ 1855, 64–96; Müller, S. 1893, 43–47; Trier 1903, 59–65; Oppermann 1927, 46; Moltesen 1929, 81–96; Sass 1950, 292–294; von Einem 1974, 3–5; Wittstock 1975, 44–45; Jørnæs 1989c, 25; Pinelli 1991, 23; Grandesso 2015, 22–32.



4__Bertel Thorvaldsen, *Jason mit dem goldenen Vlies*, 1802 – 1803, Gipsmodell, Höhe: 245,5 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A52)

gen“.¹⁰ Damit dürfte seine erste *Jason*-Skulptur gemeint sein, denn am 24. Oktober 1800 präzierte er in einem Schreiben an die Akademie, dass ihn neben der *Raffael*-Büste

eine nackte Figur, in natürlicher Größe [beschäftigt], die Jason vorstellt, im Begriff zum Schiff zurückzukehren, nachdem er das goldene Vlies fortgenommen hat, das er auf dem linken Arm trägt, in der rechten Hand einen Speer haltend.¹¹

Im darauffolgenden Frühjahr war der Entwurf für *Jason* fertig, woraufhin Thorvaldsen am 22. April 1801 an die Akademie berichtete: „Ich habe eine stehende Figur in natürlicher Größe modelliert, Jason mit dem goldenen Vlies darstellend, die das Glück hatte, den Beifall der Künstler zu bekommen.“¹² Weiter schrieb Thorvaldsen allerdings, dass er die 36 Scudi für den Gipsabguss des Modells nicht aufbringen könne. In der Folge scheint er das Tonmodell zerstört zu haben.¹³

Da das Ende von Thorvaldsens insgesamt sechsjährigem Romstipendium der Kopenhagener Kunstakademie nahte, bereitete sich der Bildhauer nach jenem künstlerischen Rückschlag gedanklich auf seine Heimreise vor.¹⁴ Doch das *Jason*-Thema beschäftigte ihn – vermutlich unter dem Eindruck von aktuellen Werken anderer Künstler, darunter des kürzlich verstorbenen Bildhauers Domenico Cardelli und des von Thorvaldsen bewunderten Malers Carstens – weiterhin.¹⁵ Im Herbst 1802 schuf er schließlich ein überlebensgroßes Tonmodell desselben Motivs.¹⁶ In Thieles Formulierung, die der Legende des aus seiner eigenen Asche auferstandenen Phönix verpflichtet ist, klingt die zeitgenössische

- 10 Bertel Thorvaldsen an Nicolai Abildgaard, 4. April 1800, KB, Ref. NKS 2337, 2° (Transkript im TMA): „[...] saa snart denne [*Raffael*-Büste] er færdig agter ieg at lægge Haand paa en Marmorstatue i levende Størrelse, [...]“
- 11 Bertel Thorvaldsen an die Kunstakademie Kopenhagen, 24. Oktober 1800, RA, Kunstakademiets arkiv, Akademiforsamlingen, journalsager, 1800, Ref. II, nr. 17 (Transkript im TMA): „Hvad for nærværende fornemmeligen beskæftiger mig er en nøgen Figur i naturlig Størrelse, som forrestiller Iason i Begreb at vende tilbage til Skibet efter han har borttaget det gyldne Fliis, som han bærer paa den venstre Arm holdende i den høire Haand et Spyd, [...]“ Dieser Brief ist in einer etwas ungenauen Übersetzung auch bei Thiele 1852–1856, Bd. 1, 68–69, abgedruckt; siehe außerdem Miss 2003, 11–12; Kofoed 2009a; Jørnæs 2011, 43.
- 12 Bertel Thorvaldsen an die Kunstakademie Kopenhagen, 22. April 1801, TMA, Ref. m28, nr. 1: „Jeg har modellert en staaende Figur over naturlig Størrelse forestillende Jason med det gyldne Fliis, som har havt den Lykke at finde Konst[n]ernes Bifald.“
- 13 Von Raczyński 1836–1841, Bd. 3, 272; Thiele 1852–1856, Bd. 1, 73; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 92; Miss 2003, 12; Kofoed 2009a; Grandesso 2015, 23.
- 14 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 73.
- 15 Ebd., 67; Rosenberg 1901, 19; Moltesen 1929, 81; von Einem 1974, 22 und 29; Bryld 2003, 28–29; Miss 2003, 11; Grandesso 2015, 22–23.
- 16 Friederike Brun, 27. November 1802, zit. bei Walser-Wilhelm/Walser-Wilhelm 2002, 411; Thiele 1852–1856, Bd. 1, 76; Kofoed 2009a.

Bewunderung für dieses Werk sowie dessen entscheidende Bedeutung für Thorvaldsens Künstlerbiografie an:

Der zerschlagene Jason erhob sich nun wieder in seinen [Thorvaldsens] Gedanken, und ehe man noch eine Ahnung davon hatte, baute er in seinem Studio eine Thonmasse auf, aus welcher dieser Heros in übermenschlicher Größe hervortreten sollte.¹⁷

Die Dichterin Brun gehörte zu den Ersten, die *Jason* in Thorvaldsens Atelier sahen.¹⁸ Neben ihrem Tagebucheintrag vom 27. November 1802 stammt eines der frühesten schriftlichen Zeugnisse jener Statue vom preußischen Gesandten Wilhelm von Humboldt, der die Werkstatt des Bildhauers am 28. Januar 1803 zusammen mit Brun und seiner Ehefrau Caroline besuchte.¹⁹ Am gleichen Tag schrieb Humboldt an Goethe:

Weniger bekannt und besucht als alle diese Bildhauerwerkstätten ist die eines Dänen, Thorvaldsen, der eben jetzt einen Jason gemacht hat. [...] Das Ganze ist eine überaus kräftige und harmonische Gestalt, und die ideale Behandlung des Heros ist, ganz im antiken Sinne, sehr glücklich zwischen der gewöhnlichen Natur und der eigentlichen Göttergestalt in der Mitte gehalten.²⁰

Während das weitere Schicksal des *Jason* zum Zeitpunkt dieses Briefes noch unklar war, konnte Caroline von Humboldt dem Dichter wenige Monate später berichten, dass Thorvaldsen mit der Marmorausführung der Statue begonnen habe. In einem Brief vom 20. April 1803 brachte sie ihre Bewunderung für *Jason* zum Ausdruck:

Ich lege Ihnen eine flüchtige Zeichnung davon bei, damit Sie eine deutlichere Idee haben mögen. Ich möchte sie [die *Jason*-Statue] vor Ihre Augen hinzaubern können, denn sie ist das Schönste, was neuerlich ist gemacht worden.²¹

Schlüsselfiguren: Friederike Brun und Thomas Hope

Brun selbst erinnert sich in mehreren Ausgaben des *Morgenblatts der gebildeten Stände* vom August 1812 an ihren Eindruck der *Jason*-Statue und an die Begeisterung der Zeitgenossen.²² Dabei scheint sie nicht zufällig auf Zoëga und Canova zu verweisen, denn Ersterer war als ein besonders kritischer Kunstkenner bekannt, und bei Letzterem handelt es

17 Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 76.

18 Brun besuchte Thorvaldsens Atelier am 27. November 1802 und am 28. Januar 1803; siehe dazu Friederike Brun, 27. November 1802, zit. bei Walser-Wilhelm/Walser-Wilhelm 2002, 411; Brun 1815, 5; Brun 2006, 120; Wittstock 1991, 203; Kofoed 2009a.

19 Wittstock 1975, 139 und 203; Wittstock 2004, 158.

20 Wilhelm von Humboldt an Johann Wolfgang von Goethe, 28. Januar 1803, zit. nach von Einem 1974, 5. Siehe auch Wittstock 1975, 55 und 309.

21 Caroline von Humboldt an Johann Wolfgang von Goethe, 20. April 1803, zit. nach Wittstock 1975, 296. Siehe auch von Einem 1974, 5, Anm. 11; Wittstock 2004, 158.

22 Brun 1815, 16 – 17; Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 76; Brun 2006, 125.

sich um den damals führenden Bildhauer.²³ So wurde dessen Urteil über *Jason* – „Quest’ opera di quel giovane danese è fatto in uno stilo nuovo e grandioso!“ – fortan in den meisten Thorvaldsen-Biografien zitiert.²⁴ Es war schließlich auch Brun, deren finanzielle Unterstützung es Thorvaldsen ermöglichte, das neue Modell des *Jason* in Gips gießen zu lassen und in seinem Atelier aufzustellen.²⁵ Der geglückte Gipsabguss wurde am 19. März 1803 mit einem ebenfalls von der Dichterin organisierten und rückblickend als „heilig“ bezeichneten Fest gefeiert, anlässlich dessen Thorvaldsen für seine Skulptur mit Lorbeeren gekrönt wurde – eine Ehre, die sich im Laufe seines weiteren Lebens zahlreich wiederholen sollte.²⁶ Daran, dass das Tonmodell des *Jason* ohne Bestellung einer Marmorversion in Gips gegossen und im Atelier präsentiert wurde, zeigen sich bereits charakteristische Züge von Thorvaldsens Werkstattpraxis, auf die im Kapitel III.1 zurückgekommen wird.

Die Aufstellung des Originalmodells des *Jason* in Thorvaldsens öffentlich zugänglichem Atelier machte sogleich den britisch-holländischen Bankier Thomas Hope auf die Statue aufmerksam, mit deren Marmorausführung dieser den Bildhauer beauftragte.²⁷ Hopes Bestellung erlaubte es Thorvaldsen, sich „bekannt zu machen“, wie er es in seiner von der Baronin Stampe überlieferten Lebensbeschreibung ausgedrückt hat.²⁸ Darüber hinaus legte dieser Auftrag den finanziellen Grundstein für Thorvaldsens Verbleib in Rom, wo er während der nächsten 35 Jahre wirken sollte.²⁹ Auf die Marmorversion des *Jason* musste sich Hope allerdings trotz mehrerer Mahnungen ein Vierteljahrhundert gedulden.³⁰ Nach ihrer Fertigstellung verblieb sie während knapp hundert Jahren im Besitz der Familie Hope auf deren Landsitz Deepdene im britischen Surrey. Bei Nachlassversteigerungen im Juli und September 1917 erwarb Mario Krohn, der damalige Direktor von Thorvaldsens Museum in Kopenhagen, die *Jason*-Statue neben sechs weiteren Werken des

23 Zu Zoëga siehe bspw. Brun 1815, 12; Melander 1991, 295; Brun 2006, 123–124.

24 Zit. nach Thiele 1852–1856, Bd. 1, 76.

25 Ebd., 77; Kofoed 2009a; Jørnæs 2011, 46; Grandesso 2015, 24.

26 Zum Fest für Thorvaldsen siehe Brun 1833, Bd. 2, 100–102 (Zitat: 102). Siehe auch Miss 2003, 11–13; Kofoed 2009a; Jørnæs 2011, 46.

27 Siehe bspw. Kofoed 2009a; Jørnæs 2011, 47; Grandesso 2015, 24. Hope besuchte Thorvaldsens Atelier zwischen dem 19. und dem 21. März 1803.

28 Zit. nach *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 93: „[...] og bestilte den i Marmor, hvorved der gaves mig Leilighed at giøre mig bekiendt [...].“

29 Entgegen den meisten Überlieferungen ermöglichte es Thorvaldsen nicht Hopes Bestellung allein, definitiv in Rom zu bleiben. Zwar war die Bestellung in finanzieller Hinsicht von existenzieller Bedeutung für den Bildhauer. Doch geriet er zugleich in eine Zwangslage mit der Kopenhagener Kunstakademie, deren Stiftungsurkunde den Romstipendiaten untersagte, andere Aufträge als solche des dänischen Königs oder Staates anzunehmen. Thorvaldsens Verbleib in Rom ging daher eine bis ins Frühjahr 1804 dauernde Korrespondenz zwischen ihm und seinen Unterstützern einerseits und der Akademie andererseits voraus; siehe dazu ausführlich Bencard 2009.

30 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 191–194; Kofoed 2009a; Jørnæs 2011, 47.

Bildhauers.³¹ Nachdem die Skulptur ab den frühen 1920er Jahren während knapp zwei Jahrzehnten in der großen Vorhalle des Museums aufgestellt war, steht sie heute in einem der kleinen Ausstellungsräume im dortigen Erdgeschoss.³²

Die Begegnung zwischen Thorvaldsen und Hope wird sowohl in den Quellen als auch in der späteren Literatur oft idealisiert. In der Tat besuchte Hope Thorvaldsens Atelier in denselben Tagen, in denen sich der Bildhauer auf seine Rückkehr nach Dänemark vorbereitete, da sich sein Romstipendium dem Ende zuneigte. Dennoch scheinen das Timing und die Umstände in den Überlieferungen noch zugespitzt worden zu sein, wonach Thorvaldsen ohne eine Nachlässigkeit seines Reisegefährten Friedrich Hagemann den Besuch des Bankiers verpasst hätte.³³ Gemäß den Überlieferungen hätte Thorvaldsen nämlich just an dem Tag abreisen sollen, an dem Hope sein Atelier besuchte. Doch da Hagemanns Pass nicht bereit war, habe sich die Abreise um einen Tag verschoben. Folglich wurde Hagemanns Achtlosigkeit später als schicksalhaft für Thorvaldsens gesamte Künstlerbiografie dargestellt und damit sein Weg zur Berühmtheit dramatisiert.³⁴ Dementsprechend nannte Thiele Hopes Besuch den „entscheidenden Augenblick“ in Thorvaldsens Leben und dessen „Wiedergeburt in der Kunst“.³⁵ Ein Jahrzehnt darauf bezeichnete Andersen den Besuch des Briten in seiner „biographischen Skizze“ über den Bildhauer als „Lebens-Moment in Thorvaldsens und also auch in der Kunstgeschichte“.³⁶ Neben dieser Gleichsetzung von Thorvaldsens Biografie mit der Geschichte der Kunst ging Andersen gar so weit, die Förderung des Bildhauers über den Wiederaufbau Kopenhagens nach der englischen Bombardierung von 1807 zu stellen:

Der Briten Bomben hatten Kopenhagens Thürme gestürzt, die Briten haben uns Dänen unsere Flotte geraubt, aber in unserm gerechten Schmerz und Bitterkeit hierüber wollen wir gedenken, daß es ein Engländer war, der für uns und unseres Landes Größe, Dich Bertel Thorvaldsen rettete! Ein Engländer war es, der für uns nach Gottes Willen mehr aufrichtete, als wenn alle Thürme aufgebaut worden wären, der den Ruf des Namens der Nation mehr beflügelte, als alle Schiffe des Landes durch Flaggen und Kartauen ausdonnern konnten, es war der Engländer Thomas Hope.³⁷

31 Sass 1950, 294; Ravn 1964, 1–3; Bjarne Jørnæs, in: Helsted 1973, 18; Floryan 2003, 43; Kofoed 2009a. Die durch Krohn ersteigerten Werke Thorvaldsens waren neben *Jason* die Porträtbüsten des Ehepaars Thomas und Louisa Hope und ihren Söhnen Henry Thomas und Adrian John (Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.-Nr. A823–A826) sowie die Reliefs *Cupido wird von Anacreon empfangen*, *Winter* und *A Genio Lumen* (Inv.-Nr. A827 und A828). Außerdem erwarb Krohn die Porträtbüste von Henry Philip Hope des Bildhauers John Flaxman (Inv.-Nr. G271).

32 Siehe auch Moltesen 1929, 96; Sass 1950, 294; Floryan 2003, 43.

33 Kofoed 2009a.

34 Siehe bspw. Thiele 1852–1856, Bd. 1, 78.

35 Thiele 1831–1850, Bd. 1, 50: „Dette Öieblik var det afgjørende i hans Liv, hans Gjenfødelse i Kunsten.“

36 Andersen 1845, 31.

37 Ebd.

Thorvaldsen und Canova

Während Brun und Humboldt bereits über das Tonmodell des *Jason* berichteten, zog die Skulptur kurz nach ihrer Abformung in Gips umso mehr das Interesse und die Bewunderung der Zeitgenossen auf sich. Schenkt man einer oft zitierten Anekdote Glauben, eilte der Ruhm der *Jason*-Statue jenem des Bildhauers voraus: So berichtet Brun, dass

Thorwaldson einst bey einem Mittags-Mahl, zu welchem er sich gewöhnlich mit 30 bis 40 Künstlern zusammenfand, gefragt wurde: ‚ob er denn nicht den jungen dänischen Künstler kenne, der eine so herrliche Statue gemacht habe?‘ So im Schoße bescheidener Stille hatte dieser große Genius seine Schwingen entfaltet.³⁸

Wie sowohl aus dieser Anekdote als auch aus den Briefen des Ehepaars von Humboldt an Goethe deutlich wird, war Thorvaldsen in der Zeit um 1803 ein relativ unbekannter Künstler.³⁹ In den Quellen wird er für gewöhnlich als ‚ein dänischer Bildhauer‘ eingeführt. Unspezifische Formulierungen dieser Art bedurften einer Präzisierung mit Thorvaldsens Namen, damit die Leserschaft wusste, von wem die Rede ist. Dies sollte sich nun schlagartig ändern.

Schon früh wurde Thorvaldsens Talent in Verbindung zu jenem von Canova gesetzt, der damals als Referenzpunkt zur Beurteilung plastischer Werke galt. So schrieb der Bildhauer Johann Gottfried Schadow in seinem am 2. Juni 1803 in der Zeitschrift *Der Freimütige* publizierten Bericht über die *Jason*-Statue, dem frühesten Zeugnis für deren publizistische Rezeption in Deutschland, dass einige „ein so großes Aufheben davon [machen], daß sie sogar Canova zu verstehen geben wollen, er solle darnach studieren“.⁴⁰ Während die meisten Zeitgenossen nach wie vor Canova als den besten lebenden Bildhauer würdigten oder einen direkten Vergleich der beiden Künstler vermieden, räumten das Ehepaar von Humboldt und ihr illustrierter Bekanntenkreis in Rom bald Thorvaldsen den ersten Rang in der neueren Skulptur ein.⁴¹ Dadurch konnte ein Nordeuropäer, also gewissermaßen einer der ihren, über die reiche italienische Kunst gestellt werden.

Zu diesem Kreis gehörte auch der Kunsttheoretiker und Canova-Kenner Fernow. In einem Brief vom 1. Juli 1803 schrieb er an den Altertumswissenschaftler Karl August Böttiger, dass Thorvaldsen infolge Hopes Bestellung des *Jason* die „Aussicht“ habe, „unter begünstigenden Umständen vielleicht dereinst Glück und Ruhm mit dem vergötterten

38 Brun 2006, 120; auch Brun 1815, 5.

39 Siehe auch die Kommentare von Carl Ludwig Fernow (Fernow 1803, 313; Brief an Karl August Böttiger, 1. Juli 1803, zit. bei Wittstock 1975, 279–280), Johann Gottfried Schadow (Schadow 1803), Friederike Brun (Brun 1804, 287), Philipp Joseph von Rehfues (von Rehfues 1806, 163).

40 Schadow 1803, 346. Zur deutschen Rezeptionsgeschichte von Thorvaldsens *Jason*-Statue siehe auch Wittstock 1975, 203.

41 Wittstock 1975, 57–58.

Canova zu teilen“.⁴² Im November desselben Jahres veröffentlichte Brun im *Neuen Teutschen Merkur* ein zweistrophiges Gedicht über die *Jason*-Statue. Den Titel „Thorwaldsons Jason“ ergänzte sie mit einem erklärenden Asterisk als Hinweis auf den

jungen dänischen [Künstler], welcher die größten Hoffnungen nicht bloß erweckt, sondern bereits so sehr erfüllt hat, dass bewährte Kenner anstehen, ob nicht, in Absicht auf hohen reinen Geschmack, selbst Canova ihm weichen müsste.⁴³

Über die Statue selbst dichtete sie in der ersten Strophe:

Trau ich dem staunenden Blick, ist's Wahrheit was mir erscheint?
Ist gefüllt zwischen mir und der Antike die Kluft?
Hat der Heroen Geschlecht der Jahrtausende Gräber gesprengt;
Wandelt es hehr und voll Kraft wieder auf Erden umher?⁴⁴

Drei Jahre später ging Fernow in seinem Aufsatz „Über den Bildhauer Canova und dessen Werke“ noch einen Schritt weiter, indem er *Jason* der *Perseus*-Statue Canovas von 1797 „in jedem Betracht weit“ vorzog (Abb. 5).⁴⁵ Interessanterweise hat Fernow diesen Aufsatz über Canova ausgerechnet Brun gewidmet, der Thorwaldsen seinen künstlerischen Durchbruch zu verdanken hatte. Dementsprechend schrieb Fernow in der Dedikation:

Sie haben, durch eine im entscheidenden Moment geleistete Hülfe, der Kunst selbst in Rom einen ihrer würdigsten Zöglinge erhalten, dessen erstes Werk schon ein rühmlicher Wetkampf mit dem Künstler war, den seit zwanzig Jahren sein Zeitalter einstimmig als den ersten anerkennt.⁴⁶

Die mit dem Erfolg der *Jason*-Stau einsetzenden Vergleiche und Gegenüberstellungen von Thorwaldsen und Canova ziehen sich durch den Großteil der Quellen und Sekundärliteratur zum dänischen Bildhauer. Sowohl Schadows Bericht als auch Bruns Epigramm und Fernows Kritik wurden kurz nach ihrem erstmaligen Erscheinen in Deutschland auf Dänisch übersetzt und in dänischen Medien veröffentlicht.⁴⁷ Damit setzte die publizistische Rezeption des *Jason* leicht verzögert auch in der Heimat des Bildhauers ein.

42 Carl Ludwig Fernow an Karl August Böttiger, 1. Juli 1803, zit. nach Wittstock 1975, 280. Dieser Brief wurde auch in der August-Ausgabe des *Neuen Teutschen Merkur* abgedruckt; Fernow 1803, 315. Siehe auch Grandesso 2015, 31–32. Zu Fernow im Kontext seiner Zeit siehe ausführlich Tausch 2000.

43 Brun 1804, 287.

44 Ebd.

45 Fernow 1806, 199, Anm.

46 Ebd., 7. Siehe dazu auch Jørnæs 2011, 46.

47 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 83; Wittstock 1975, 46. Schadows Kolportage wurde noch 1803 vom Dichter Knud Lyne Rahbek in der Zeitschrift *Minerva* (2, 337–338) veröffentlicht, während die Zeitung *Nyeste Skilderie af Kjøbenhavn* am 9. Januar 1804 Bruns Epigramm und am 4. Juni desselben Jahres Fernows Kritik, alles in dänischer Übersetzung, abdruckte.



5__Antonio Canova, *Perseus*, 1797 – 1801, Marmor, Höhe: 235 cm, Rom, Vatikanische Museen, Museo Pio-Clementino, Cortile Ottagono (Inv.-Nr. 969)

Wie erwähnt, hoben die dänischen und ein großer Teil der deutschen Zeitgenossen Thorvaldsen schon früh über dessen italienischen Gegenspieler. Sie betrachteten Canovas Statuen als zu bewegt und geziert, als noch zu stark der Kunst des Rokoko verhaftet.⁴⁸ Demgegenüber habe Thorvaldsen die Skulptur zu Ruhe und Harmonie zurückgeführt; bisweilen wurde seine strenge Formensprache aber auch als zu kühl kritisiert.⁴⁹ Das zwischenmenschliche Verhältnis zwischen Thorvaldsen und Canova scheint von rein professioneller Natur gewesen zu sein, obschon in den Quellen und der frühen Sekundärliteratur von Freundschaft bis Feindschaft alles zu lesen ist. Einzig ein etwas ungleicher Umgangston der beiden Bildhauer miteinander lässt sich feststellen: Während der generell als äußerst höflicher Mann bekannte Canova die Schöpfungen seines jüngeren Zeitgenossen in den höchsten Tönen lobte sowie seinen eigenen Schülern zu Besuchen in Thorvaldsens Ateliers riet, kritisierte dieser die in Entstehung begriffenen Werke des Ita-

48 Siehe bspw. Adam Oehlenschläger an Christiane Heger, im April 1809, zit. bei Paludan/Preis/Borup 1945–1950, 260; Ignaz Heinrich von Wessenberg, 1817, zit. bei Wittstock 1975, 367; von der Hagen 1818–1821, Bd. 4, 285; Matthews, H. 1820, 124; „ART. IX“ 1832, 213; Oehlenschläger 1850, Bd. 4, 146; Eggers 1867, 41; Plon 1867, 216–217; *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler* 1922, 129.

49 Siehe bspw. Oehlenschläger 1850, Bd. 4, 146; d’Angers 1856, 6; Eggers 1867, 41; Delaborde 1868, 590.

lieners und beanstandete zudem, dass Canova seine Anregungen nicht umsetzen würde.⁵⁰ Nach Canovas Tod 1822 bestand schließlich kein Zweifel mehr darüber, dass Thorvaldsen der beste Künstler der Zeit sei.⁵¹

Im oben zitierten Auszug aus Fernows Aufsatz über Canova hebt der Autor den Erfolg des dänischen Bildhauers mit *Jason* speziell hervor, indem er nicht nur Thorvaldsens *aemulatio*, das Wettstreiten mit dem damals führenden Bildhauer, anspricht, sondern die Statue darüber hinaus als Thorvaldsens „erstes Werk“ bezeichnet.⁵² Damit sollte zweifellos sein Genie unterstrichen werden, indem dem Bildhauer schon mit seiner ersten Schöpfung der künstlerische Durchbruch gelungen sei. Entgegen dieser Aussage war Thorvaldsen allerdings bereits seit den späten 1780er Jahren bildhauerisch tätig. Sein Frühwerk umfasst neben Reliefs und kleineren Statuen vor allem Porträtmedaillons und -büsten, worunter sich auch Auftragsarbeiten für Mitglieder der Kopenhagener Kunstakademie und bekannte Persönlichkeiten aus Nordeuropa befinden.⁵³

Die wiedergeborene Antike und die *aemulatio* mit Vorbildern

Wie aus den zitierten Versen von Brun beispielhaft hervorgeht, lobten Thorvaldsens Zeitgenossen die *Jason*-Statue in künstlerischer Hinsicht vor allem für deren Nähe zum antiken Formideal.⁵⁴ Konkret wurden *Jasons* Kontrapost, der ideale Körperbau des Jünglings, die zur Seite gewandte Kopfhaltung, der bestimmte Gesichtsausdruck sowie die „gefällige Ansicht [...] von allen Seiten“ bewundert.⁵⁵ Bereits in einem Tagebucheintrag vom 28. Januar 1803 bezeichnet Brun das Werk als die „zuletzt fertig gewordene Antike“.⁵⁶ Und auch in ihrer Kurzbiografie „Etwas über Albert Thorwaldson“, die knapp zehn Jahre später erschien, betont sie die Nähe des *Jason* zur Antike und nennt die Skulptur eine „Erscheinung [...], welche mehr den schönsten Zeiten hellenischer Kunst, als den unsrigen anzu gehören“ schein und „den Tiefen des Alterthums“ entstieg sei.⁵⁷

In dem bereits genannten Brief an Böttiger schreibt auch Fernow, dass man „in neueren Zeiten kein Werk in so großem reinen Styl gesehen“ habe.⁵⁸ Thiele berichtet indessen

50 Thiele 1852–1856, Bd. 2, 95–96; Abrahams 1876, 326–327. Siehe auch Rosenberg 1901, 35; Hartmann 1956, 81; Salling 1972, 41–45; Jørnæs 1989c, 28; Jørnæs 2011, 124–125 und 148–149. Canova riet bspw. Gibson, so oft wie möglich Thorvaldsens Ateliers zu besuchen; Matthews, T. 1911, 49.

51 Siehe bspw. Thiele 1852–1856, Bd. 2, 95.

52 Fernow 1806, 7. Auch Neergaard 1814, 571, bezeichnet die *Jason*-Statue fälschlicherweise als Thorvaldsens erstes Werk in Marmor.

53 Siehe auch Skjøthaug 2015a, 268–270.

54 Siehe auch Miss 2003, 15.

55 Fernow 1806, 198–199, Anm. (Zitat ebd.); Brun 1815, 15; Brun 2006, 125.

56 Brun 2006, 125. Siehe auch Brun 1815, 15; Wittstock 1975, 55.

57 Brun 2006, 120 und 124. Siehe auch Brun 1815, 5 und 14.

58 Carl Ludwig Fernow an Karl August Böttiger, 1. Juli 1803, zit. nach Schopenhauer 1810, 303. Siehe auch Wittstock 1975, 279. Eine ähnliche Formulierung findet sich außerdem bei Fernow 1803, 314.

von Thorvaldsens wiederkehrender Melancholie und seinen Geldsorgen in der „Zeit, wo das Gerücht von seinem Jason siegreich von Rom aus in die Welt drang, und viele Kunstkenner schon in ihm den Schöpfer der verlorenen antiken Kunst begrüßten“.⁵⁹ Noch 1814 vertritt Sickler die Ansicht, dass Thorvaldsens *Jason*

in der gesamten neueren Sculptur nicht bloß den ersten Platz ein[nimmt], sondern [...] sich auch unmittelbar an das Vorzüglichere an[schließt], was, unter den Antiken, von der erhabenen Kunst der alten griechischen Meister bis auf unsere Zeiten gekommen ist.⁶⁰

Im Zusammenhang mit diesen frühen Betrachtungen von Thorvaldsens *Jason* als einem Beispiel für die wiedergeborene Kunst des Altertums ist Christian Gorm Tortzens Hinweis interessant, dass in den antiken Schriftquellen keine Vorbilder für den von Thorvaldsen gewählten narrativen Moment vorkommen.⁶¹ Dargestellt ist nämlich die Szene aus der Argonautensage, als Jason das zuvor von feuerspeienden Stieren und einem Drachen bewachte, mithilfe von magischen Kräften der Königstochter Medea errungene goldene Vlies zum Schiff *Argo* bringt.⁶² Daraus wird deutlich, dass Jason für sich genommen keine Heldenfigur ist; vielmehr ist Medea stets wichtiger, wenn nicht gar tragender Teil der Geschichte.⁶³ Es mag daher verwundern, dass Thorvaldsen die mythologische Figur des Jason für seine erste Heroendarstellung wählte. Tortzen erklärt sich Thorvaldsens künstlerische Behandlung des Argonautenführers damit, dass der Bildhauer wenig belesen war und folglich kaum die antiken Quellen beizog.⁶⁴ Stattdessen dürfte er sich an Karl Philipp Moritz' *Götterlehre* von 1791 sowie insbesondere an Carstens' Zeichnung von *Jasons Rückkehr mit dem goldenen Vlies* aus der insgesamt 24 Blätter umfassenden Argonautenserie von 1797 orientiert haben.⁶⁵ Carstens' Zeichnungen waren um die Jahrhundertwende – also während der Entstehung der *Jason*-Statue – in Thorvaldsens Besitz, bis er sie 1804 dem Grafen Adam Gottlob Detlef Moltke weitergab.⁶⁶

59 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 83.

60 Sickler 1814, 7.

61 Tortzen 2003, 19. Für weitere Ausführungen zu *Jason*-Darstellungen in bildender Kunst und Literatur seit der Antike siehe von Einem 1974, 8–26.

62 Galschiöt 1895, 71.

63 Siehe auch Tortzen 2003, 23; Grandesso 2015, 23.

64 Tortzen 2003, 19.

65 Asmus Jacob Carstens, *Jasons Rückkehr mit dem goldenen Vlies*, 1797, Zeichnung, 281 x 422 mm, Kupferstich von Joseph Anton Koch 1799, London, British Museum (Inv.-Nr. 1984,0225.3.1-24). Siehe dazu von Einem 1974, 7, 26–27 und 31; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 389–390; Pinelli 1991, 23; Tortzen 2003, 23.

66 Carstens' Argonautenserie war erst im Besitz Fernows, der sie jedoch nach Carstens' Tod 1798 Joseph Anton Koch vermachte. Dieser wiederum ergänzte sie 1799 mit Landschaftsszenen und veröffentlichte sie als Radierungen. Von Koch, der im selben Haus wohnte wie Thorvaldsen, gelangten sie in den Besitz des dänischen Bildhauers, bevor sie an den Grafen Moltke übergingen. Siehe dazu von Einem 1974, 7; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 390.

Was die Formensprache des *Jason* betrifft, so bediente sich Thorvaldsen einer ganzen Reihe von Vorbildern aus der antiken und zeitgenössischen Kunst.⁶⁷ Die wichtigsten Orientierungspunkte waren zweifellos Polyklets *Doryphoros*, der *Apollo von Belvedere* und Canovas *Perseus*.⁶⁸ Mit dem *Doryphoros* ist Thorvaldsens *Jason* besonders durch das Innehalten in der Bewegung und die geschlossene Kontur verwandt, die ihn umgekehrt vom *Apollo von Belvedere* und von Canovas *Perseus* unterscheiden.⁶⁹ Thorvaldsens offenkundige Orientierung an diesen drei berühmten Werken war zugleich ein Wettstreit mit ihnen.⁷⁰ Außerdem zeigt sie, dass der Bildhauer seine Ideale entsprechend Johann Joachim Winckelmanns Lehre nicht in der Natur, sondern in der klassischen Kunst fand.⁷¹ Auch Canovas *Perseus* ist am *Apollo von Belvedere* angelehnt und nahm in den vatikanischen Museen sogar dessen Platz ein, nachdem die antike Statue 1798 unter Napoleon I. von Rom nach Paris gebracht worden war.⁷²

Dass Thorvaldsens *aemulatio* eine sehr bewusste war, zeigt sich darin, dass er mit seinem *Jason* die genannten Skulpturen nach dem Geschmack seiner Zeit gleichsam korrigierte.⁷³ So verlieh er seiner Statue zusätzliche Körperspannung, indem er in seiner Umsetzung des Kontraposts vom *Doryphoros* abwich und den Kontrast zwischen gestreckten und gebeugten Gliedern unterstrich.⁷⁴ Das schlaff über Jasons linken Arm hängende Widderfell hebt die Spannung im Körper des jungen Argonautenführers zusätzlich hervor. Besonders interessant sind jedoch Thorvaldsens Abweichungen vom *Perseus*, denn es scheint sich dabei um eine konsequente Vermeidung der durch Fernow an Canovas Statue bemängelten Elemente gehandelt zu haben.⁷⁵ So hatte Fernow die Linkslastigkeit des *Per-*

67 Hartmann 1956, 76, von Einem 1974, 28, und Pinelli 1991, 23–24, nennen unter den Antiken zudem die *Dioskuren* vor dem Quirinalspalast, den *Ares Borghese*, den *Pompeius* im Palazzo Spada und den *Mars* von der Villa Albani sowie unter den zeitgenössischen Werken Johann Tobias Sergels *Diomedes*-Statue von 1774, Johann Heinrich Danneckers *Hektor*-Statue von 1795 und Carstens' Zeichnung *Ödipus bei Theseus* von 1797.

68 Von Einem 1974, 28; Hartmann 1979, 48–51; Pinelli 1991, 23–24; Bogh 1997, 17; Jørnæs 2011, 48; auch Jacquemont 1879, 161–162; Galschiøt 1895, 70–71; Grandesso 2015, 22; Kanz 2017, 170. Der *Doryphoros* wurde erst 1863 Polyklet zugeschrieben, war jedoch vorher durch römische Kopien im Palazzo degli Studi in Neapel, dem Braccio Nuovo in den vatikanischen Museen und den Florentiner Uffizien bekannt; siehe dazu von Einem 1974, 32.

69 Von Einem 1974, 31–33.

70 Siehe auch Wittstock 1975, 46–48; Bogh 2006, 284.

71 Siehe auch Jørnæs 1991a, 70.

72 Kephialides 1818, 157; von Einem 1974, 30–31; Wittstock 1975, 47; Pinelli 1991, 26–29; Wittstock 2004, 158.

73 Siehe auch Wittstock 1975, 48; Wittstock 2004, 158; Grandesso 2015, 22. Zu Thorvaldsens *aemulatio* mit Canova allg. siehe auch Eggers 1867, 42; Oppermann 1927, 108; Jørnæs 1989c, 28. Zur künstlerischen *aemulatio* und *imitatio* generell siehe bspw. Krieger 2007, 19–20.

74 Von Einem 1974, 33.

75 Wittstock 1975, 48–49. Bei *Jason* handelt es sich nur um eines von mehreren Beispielen, mit denen Thorvaldsen auf Canovas Schaffen reagierte bzw. dieses ‚korrigierte‘. Weitere Beispiele sind *Briseis* und

seus und dessen weiche, tänzerische Erscheinung kritisiert, in der noch die Kunst des Rokoko nachwirkte.⁷⁶ Beides durchbrach Thorvaldsen, indem er bei der Beinstellung seines *Jason* dem *Apollo von Belvedere* folgte sowie seiner Statue insgesamt weniger Bewegung und stattdessen eine ruhigere und strengere Erscheinung verlieh. Damit kam er nicht nur dem damals neuen Verständnis der griechischen Kunst entgegen, sondern auch Fernows Idee einer Heldenfigur.⁷⁷ Denn der wohl grundlegendste Mangel des *Perseus* war nach Fernow, „daß er göttlich ist: er sollte nur Held sein“.⁷⁸ Thorvaldsens *Jason* bezeichnete er hingegen als eine „im ächten Heroencharakter der Antike gebildete Figur“.⁷⁹ Dieser Vergleich von Thorvaldsens *Jason* mit Canovas *Perseus* lässt vermuten, dass Fernows Kritik an Letzterem in den römischen Künstlerkreisen schon mehrere Jahre vor ihrer Publikation in den *Römischen Studien* 1806 Thema gewesen war. Dass Thorvaldsen seine *Jason*-Statue vor dem Hintergrund von Fernows Kritik an Canovas *Perseus* gleichsam auf einen Erfolg hin kalkulierte, erscheint in Anbetracht seiner verzweiferten Lage kurz vor Ablauf seines Stipendiums durchaus naheliegend.⁸⁰ Hinter der Statue dürfte folglich ein gezieltes Streben nach Ruhm gestanden haben.

Die weitere *Jason*-Rezeption: *Innovatio* oder *imitatio*?

Die *Jason*-Statue veranschaulicht, dass sich Thorvaldsen in seinem Schaffen an Bildwerken der Antike ebenso wie der Gegenwart orientierte – sei es in An- oder Ablehnung.⁸¹ Wohl um Thorvaldsens Eigenleistung zu akzentuieren, wurde diese intensive Auseinandersetzung mit Vorbildern in den Quellen jedoch teilweise negiert, zumindest aber abgeschwächt. In Bruns Augen etwa war der *Jason* „ganz er selbst; nur dem Apoll verwandt, doch um nichts mehr als Geschlechtsähnlichkeit“.⁸² Noch 1814 schrieb der Kunstsammler Tønnes Christian Bruun de Neergaard über die *Jason*-Statue:

Geleitet von dem griechischen Kunstgenius, hat er [Thorvaldsen], ohne griechischen Meisterstücken [sic] nachzuahmen, ein eigenes vollkommenes Werk hervorgebracht, das in unserem und den folgenden Zeitaltern neben jene gestellt werden wird.⁸³

Achilles (1803), *Hebe* (1806/1816), *Mars und Amor* (1810), *Venus* (1813–1816) und die *Drei Grazien* (1820–1823); siehe dazu auch Hartmann 1956, 81; Hubert 1964, 194; Salling 1972, 42–43; Tesan 1998, 18–19; Wittstock 2004, 158–161. Zudem gibt es Motive in den Werken beider Bildhauer, bei denen die Rezeptionsrichtung unklar bleibt bzw. auf antiken Vorbildern fußt. Ein Beispiel dafür sind die trauernden Genien mit der zu Boden gerichteten Fackel; siehe dazu Hartmann 1955, 225.

76 Fernow 1806, 200–201; auch von Einem 1974, 6; Wittstock 1975, 48; Wittstock 2004, 158.

77 Wittstock 1975, 48; Wittstock 2004, 158.

78 Fernow 1806, 197. Siehe auch Bindman 2014, 39–40.

79 Fernow 1806, 198, Anm.

80 Wittstock 1975, 49.

81 Ebd., 46–47.

82 Brun 2006, 125. Siehe auch Brun 1815, 15.

83 Neergaard 1814, 571.

Im Kontrast zu den Stimmen, die in Thorvaldsens *Jason* etwas vollkommen Neues und nur im Geist der Antike Verpflichtetes sahen, konstatierte Schadow bereits im Sommer 1803, dass diese Statue „gerade wie ein Abguß“ von antiken Kolossen aussehe, was in seinen Augen jedoch „ein Verdienst“ war.⁸⁴ Die von Schadow beobachtete – und im Sinn des traditionellen *imitatio*-Primats als Lob formulierte – beinahe zu starke Orientierung der *Jason*-Statue an antiken Vorbildern wurde von zumindest einem zeitgenössischen Kritiker bemängelt: Der Schriftsteller Philipp Joseph von Rehfues fand 1806, dass Thorvaldsens Skulptur zwar „die erste [war], welche in dem reinen, hohen Stil der Antiken gedacht und ausgeführt war“.⁸⁵ Allerdings sei sie „vielleicht nur zu antik [gewesen], sprach mehr das Altertum, als den Künstler selbst aus“.⁸⁶ Für Stig Miss könnte es sich dabei um eine Ansicht handeln, die auch der Bildhauer selbst teilte.⁸⁷ Denn gemäß verschiedenen Quellen war Thorvaldsen in seinen späteren Lebensjahren nicht mehr überzeugt von seinem *Jason*.⁸⁸ Seine Ablehnung dieser Statue soll er gegenüber dem Bronzegießer Jørgen Balthasar Dalhoff mit folgenden Worten begründet haben:

Weißt Du, warum Jason nie fertig wurde, obwohl ich das Geld für ihn erhalten hatte? [...] ich hasste die Statue, denn sie war aus Tabak gemacht. [...] Ich wollte mich zeigen, bevor ich Rom verließ. Ich lief täglich zum Vatikan und schluckte, was ich konnte von den Antiken, und sah mich auf dem Rückweg nicht um. Nun legte ich los und schnupfte den ganzen Tag [Tabak], um die Nerven zu reizen. Da war nicht das Geringste von meinen eigenen Gedanken an der ganzen Statue, [...].⁸⁹

In Quellen und Sekundärliteratur wird als Grund für Thorvaldsens wachsende Abneigung gegen den *Jason* zudem sein Kontakt mit der Baronin Jacqueline Schubart vorgebracht, die ihn vom Tabak weg- und zum christlichen Glauben hingeführt haben soll.⁹⁰ Wie nachhaltig diese Beschäftigung mit dem Christentum für den Bildhauer war, ist allerdings höchst fraglich, denn er hielt sich auch danach mit Äußerungen zu seiner religiösen Über-

84 Schadow 1803, 346. Siehe auch Wittstock 1975, 338.

85 Von Rehfues 1806, 163.

86 Ebd. Siehe zu Rehfues' Kritik an Thorvaldsens *Jason*-Statue auch Wittstock 1975, 59 und 334. Auch für Rosenberg 1901, 27, war der *Jason* zu nah an seinem antiken Vorbild, dem *Apollo von Belvedere*.

87 Miss 2003, 15.

88 Siehe bspw. Thiele 1831–1850, Bd. 1, 52; Thiele 1852–1856, Bd. 2, 109–110; auch Wittstock 1975, 49; Kofoed 2009a; Jørnæs 2011, 47–48. Siehe auch das entsprechende Zitat aus Thiele in der Einleitung des vorliegenden Buches.

89 Zit. nach Dalhoff 1915–1916, 222–223: „Veed Du, hvorfor Jason aldrig blev færdig, skønt jeg havde modtaget Penge for ham? [...] jeg hadede den Statue, for han var lavet af Tobak. [...] Jeg vilde vise mig, førend jeg forlod Rom. Jeg løb daglig til Vatikanet og slugte, hvad jeg kunde af Antikerne, og saa mig ikke om paa Tilbagevejen. Nu kilede jeg paa og snusede den hele Dag for at pirre Nerverne. Der var ikke det mindste af mine egne Tanker paa hele Statuen, [...]“. Siehe auch Kofoed 2009a; Jørnæs 2011, 48.

90 Siehe bspw. Dalhoff 1915–1916, 223; Hartmann 1958, 277–278; von Einem 1974, 38–39; Wittstock 1975, 51; Jørnæs 2011, 50; Grandesso 2015, 36.

zeugung zurück und befasste sich in seiner Kunst weiterhin hauptsächlich mit Themen aus der antiken Mythologie.⁹¹

Es steht jedoch außer Frage, dass sich Thorvaldsen über die Jahre hinweg von seiner *Jason*-Statue distanzierte, obschon die Gründe dafür vermutlich nicht in jenen plakativen, sondern vor allem in materialästhetischen Vorbehalten lagen. So schrieb er nach der Fertigstellung des *Jason* an den Käufer Hope, dass er während der Herstellung der Marmorversion immer mehr Fehler an diesem Werk erkannt habe, die ihn an der Arbeit gehindert hätten.⁹² Weitere Faktoren, die zur langen Herstellungsdauer beitrugen, waren eine Phase der Krankheit, Wechsel bei den Mitarbeitern sowie der Eingang neuer Bestellungen, die Thorvaldsen jener von Hope vorzog.⁹³ In den 1830er Jahren überarbeitete Thorvaldsen das Originalmodell des *Jason* erneut, nach dem 1862 posthum eine Marmorversion durch Brynjulf Larsen Bergslien unter der Aufsicht von Thorvaldsens ehemaligem Schüler Herman Wilhelm Bissen entstand.⁹⁴

Auch im weiteren 19. Jahrhundert gingen die Meinungen über den *Jason* auseinander, was Thorvaldsens Eigenleistung betrifft. Während die Statue für Atkinson „wenig mehr als eine Zusammenstellung des alten Apollo“ ist, sieht Heinrich Pfundheller darin etwas Neues.⁹⁵ Laut Letzterem fand Thorvaldsen seine Vorbilder „im fünften Jahrhundert vor Christo, an den Werken eines Phidias, Polyklet und anderer Meister des hohen erhabenen Stils“.⁹⁶ Das Innovative dieses Werks sei die Rückkehr „zur vollen Einfachheit griechischer Kunst“ und die Abkehr von der Theatralik, die noch Canovas Werke durchdrungen habe.⁹⁷ Gleichzeitig räumt Pfundheller ein, dass „die Arbeit noch sehr das Schwanken und Suchen des Künstlers“ zeige, und nennt sie einen „Compromiß [...] zwischen den verschiedenen Einflüssen, welche bisher auf Thorvaldsen eingewirkt hatten“.⁹⁸ Dabei ist bezeichnend, dass Pfundheller unter den Vorbildern für die *Jason*-Statue gerade Canovas *Perseus* nicht erwähnte, ebenso wenig wie den Protagonisten auf Carstens' bereits angeführter Darstellung von *Jasons Rückkehr mit dem goldenen Vlies*. Hingegen nannte er als Thorvaldsens wichtigste Vorlagen die Figuren des Jason und des Theseus auf Carstens' Zeichnungen *Die Argonauten beim Kentauren Chiron* von 1792 beziehungsweise *Ödipus bei Theseus* von 1797 sowie den *Apollo von Belvedere* und – wie schon Eugène Plon – Pol-

91 Siehe dazu auch Kap. III.3.

92 Bertel Thorvaldsen an Thomas Hope, vermutlich im August 1828, TMA, Ref. m28, nr. 129.

93 Kofoed 2009a.

94 Ebd.

95 Atkinson 1873, 55: „And yet the new ‚Jason‘ was little more than a compilation from the old Apollo.“ Pfundheller 1886, 233. Hubbard 1902, 96, betrachtet Thorvaldsens künstlerische Innovationskraft generell als gering.

96 Pfundheller 1886, 232.

97 Ebd., 233.

98 Ebd.

lux vom Dioskurenbrunnen vor dem Quirinalspalast.⁹⁹ Dass Pfundhellers durchaus idealisierender Einschätzung des *Jason* mit Vorsicht zu begegnen ist, zeigt ferner seine Aussage, dass die Statue in Dänemark das populärste Werk des Bildhauers geblieben sei.¹⁰⁰ Dieser Stellenwert kam in Wirklichkeit jedoch den Reliefpendants *Tag* und *Nacht* von 1815 sowie der *Christus*-Statue von 1821 zu, die in verschiedenen Größen, Preiskategorien und Medien fast massenhaft reproduziert wurden (Abb. 1–3).¹⁰¹ Tatsächlich geriet *Jason* trotz seiner größtenteils enthusiastischen Rezeption durch die Zeitgenossen beim breiteren Publikum wenig später in Vergessenheit.¹⁰²

Die Widersprüchlichkeit, mit der Thorvaldsens *Jason* seit jeher betrachtet wurde, reflektiert dessen Entstehung in einer Zeit des Umbruchs in der europäischen Bildhauerei, als man sich um die Jahrhundertwende von der römischen auf die griechische Kunst zurückbesann.¹⁰³ Während dieser generellen Neuorientierung in der westlichen Kunst geschaffen, wurde *Jason* sowohl als eines der letzten Werke des Klassizismus wie auch als die erste Skulptur eines neuen Zeitalters der Kunst, der Romantik, betrachtet.¹⁰⁴ Nicht ohne Grund wird Thorvaldsens Stil gelegentlich als „romantischer Klassizismus“ bezeichnet.¹⁰⁵ Konkret ist die *Jason*-Statue thematisch und konzeptionell noch den Heldenfiguren des 18. Jahrhunderts verpflichtet, während ihre ruhige, in sich gekehrte Erscheinung bereits in die Romantik weist.¹⁰⁶ Gemäß Wittstock war mit Thorvaldsens *Jason* „der Heros des nachrevolutionären Europas geschaffen“, das nach den Unruhen der Französischen Revolution einen neuen, ruhigeren Darstellungstypus von Heldenfiguren begrüßt habe.¹⁰⁷

Thorvaldsen, Prometheus

Es war die *Jason*-Statue, die nicht nur Thorvaldsens Künstlerlaufbahn entscheidend prägte, sondern auch in einem der ältesten repräsentativen Porträts des dänischen Bildhauers

99 Pfundheller 1886, 233; Rosenberg 1901, 28. Konturstiche nach Carstens' Zeichnungen sind in Hermann Riegels Stichwerk *Carstens' Werke in ausgewählten Umriss-Stichen von Wilhelm Müller* (Leipzig: Dürr, 1869) enthalten. Plon 1867, 178, nennt ebenfalls Pollux vom Dioskurenbrunnen als eines der Vorbilder für Thorvaldsens *Jason*. Bis heute scheint nicht endgültig geklärt, welche der Figuren Pollux und welche Castor darstellt. Generell ist hier anzuführen, dass auch Castor und Pollux zu den Argonauten gezählt werden; siehe bspw. von Einem 1974, 23.

100 Pfundheller 1886, 232.

101 Siehe dazu bspw. Hagen 1844, 16; Jørnæs 2011, 86 und 153; Miss 2016, 40; zu den genannten Reliefpendants auch von Raczyński 1836–1841, Bd. 3, 288–289.

102 Kluxen 1991, 279.

103 Wittstock 1975, 50.

104 Ebd., 15 und 50; siehe auch Sass 1950, 302; Kluxen 1991, 279.

105 Siehe bspw. Wittstock 1984, 112; Kluxen 1991, 279; Tesan 1998, 33; Wittstock 2004; Jørnæs 2011, 203; Kaczmarczyk 2013. Zur Schwierigkeit von Stilbezeichnungen und spezifisch von der Benennung des Romantischen in der Skulptur ausführlich Tesan 1998, 17–55.

106 Wittstock 1975, 50–51 und 134; Jørnæs 2011, 203; siehe auch Tesan 1998, 19.

107 Wittstock 1975, 51.



6__Jacob Edvard Munch, *Bertel Thorvaldsen*, 1811, Öl auf Leinwand, 140 × 110 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design (Inv.-Nr. NG.M.03258)

vorkommt: In Jacob Edvard Munchs Gemälde von 1811 steht Thorvaldsen in einem Arbeitszimmer in Rom, ist in eine Fantasietracht gekleidet und mit dem Dannebrog-Orden geschmückt, der ihm am 28. Januar 1810 verliehen worden war (Abb. 6).¹⁰⁸ Sein ernster Blick ist zur Seite gerichtet, sein linker Arm ruht auf einem Tisch, während er in der Hand ein zusammengerolltes Schriftstück hält. Auf seinen Beruf verweisen die Tonmodelle des *Jason* und des 1807–1808 modellierten Relieftondos *Minerva und Prometheus* sowie die Arbeitsgeräte auf dem Kavalett (Abb. 7). Die Wand hinter dem Bildhauer ist mit einer roten Draperie behangen, die über dem Fenster so weit gehoben ist, dass das Kolosseum und der Konstantinsbogen zum Vorschein kommen. Die offensichtliche Nobilitierung des Bildhauers mittels Kostüm und Draperie, der Ausblick auf römische Bauwerke als Hinweis auf Thorvaldsens Wirkungsort und künstlerische Orientierung an der Antike sowie die beiden dargestellten Plastiken machen Munchs Gemälde zu einem programmatischen Porträt des Dänen.¹⁰⁹

108 Eine verkleinerte und leicht veränderte Replik von Munchs *Thorvaldsen*-Porträt befindet sich im dänischen Nationalhistorischen Museum auf Schloss Frederiksborg in Hillerød und eine Grisaille im Roskilde Museum. Annette Kanzenbach folgt der inzwischen widerlegten Deutung des Kostüms als Tracht der römischen Accademia di San Luca; Kanzenbach 2007, 232. Ferner ist bei Kanzenbach fälschlicherweise die Replik im Roskilde Museum abgebildet, bei der die Darstellung der *Jason*-Statue fehlt; ebd., 419, Abb. 123.

109 Zur möglichen Bedeutung des Ausblicks auf das Kolosseum siehe auch Kanzenbach 2007, 232.



7__ Bertel Thorvaldsen,
Minerva und Prometheus,
 1807 – 1808, Gipsmodell,
 Durchmesser: 147 cm,
 Kopenhagen, Thorvaldsens
 Museum (Inv.-Nr. A319)

Vom genannten Relieftondo sind nur Minerva und eine durch sie beseelte Statue klar erkennbar, während deren Erschaffer Prometheus fast vollständig von der Gestalt Thorvaldsens verdeckt wird. Diese Anordnung von Thorvaldsen vor Prometheus impliziert einen seit der Renaissance verbreiteten Künstlertopos: Der zeitgenössische Bildhauer wird in direkter Nachfolge des archetypischen Schöpfergottes, Feuerbringers und Kulturstifters verstanden und inszeniert.¹¹⁰ Auch in schriftlichen Quellen wurde Thorvaldsen mit Prometheus verglichen. So notierte der Dichter Franz von Elsholtz nach einem Besuch in Thorvaldsens Atelier am 23. Oktober 1823 über den Bildhauer:

Und Du fürchtest den Zorn, Du zweiter, größerer Prometheus,
 Nicht Minervens, – durch Dich ihres Amtes beraubt?
 Wird dem Sterblichen wohl die Göttin solches verzeihen?¹¹¹

Damit deutete Elsholtz die Fähigkeit des dänischen Bildhauers an, nicht nur menschliche Figuren aus Ton zu formen, sondern diesen gleichsam Leben einzuhauchen. Außer Elsholtz ging kein Zeitgenosse so weit, Thorvaldsen als „größere[n] Prometheus“ zu bezeich-

110 Zu Prometheus im Kontext des Geniekults siehe Schmidt 1985, 254 – 261; auch Kanzenbach 2007, 233.

111 Franz von Elsholtz, „In der Werkstatt des Ritters Thorwaldson“, 23. Oktober 1823, TMA, Ref. m32, nr. 29. Der Bericht von Elsholtz' Besuch in Thorvaldsens Atelier wurde später in dessen Reiseerinnerungen publiziert; Franz von Elsholtz, *Ansichten und Umriss aus den Reise-Mappen zweier Freunde*, Bd. 1, Berlin und Stettin: Nicolai, 1831, 251 – 253.

nen und ihn dadurch über den mythologischen Schöpfergott zu erheben. Die Gleichsetzung des dänischen Bildhauers mit Prometheus ist hingegen in zahlreichen Quellen überliefert und als solche Teil des romantischen Kults um das Künstlergenie. Beispielsweise schrieb der Opernkomponist Gaetano Donizetti eigens zu Thorvaldsens ‚römischen Geburtstag‘ vom 8. März 1836 ein Lied, das von einem Text des Dichters Scipione Barberi begleitet wurde.¹¹² Bei Donizettis Komposition handelt es sich um nur eines von unzähligen Liedern, die über die Jahrzehnte zu Ehren des dänischen Bildhauers gedichtet wurden. Die meisten dieser Lieder wurden zu bereits existierenden Melodien geschrieben; in vereinzelt Fällen – darunter Donizetti – ist jedoch bekannt, dass nicht nur die Texte, sondern auch die Melodien in Verehrung für Thorvaldsen komponiert wurden.¹¹³ In Donizettis und Barberis Lied wird der dänische Bildhauer in allen fünf Strophen als *Prometeo Dannese* bezeichnet und für seine Fähigkeiten des Formens und Belebens menschlicher Figuren aus Ton gepriesen.¹¹⁴ Ein weiterer Topos der Thorvaldsen-Panegyrik, die in diesem Lied aufgenommen wird, ist die Gegenüberstellung von Nord- und Südeuropa als Thorvaldsens Herkunfts- beziehungsweise Wirkungsort.¹¹⁵ Dementsprechend wurde der Bildhauer auch in der dänischen Tageszeitung *Dagen* vom 27. Juli 1837 als der „nordisch-hellenische Prometheus“ bezeichnet.¹¹⁶

Die zeitgenössischen Äußerungen zu Thorvaldsens prometheischer Schaffenskraft verdeutlichen den topischen Zusammenhang zwischen dem mythologischen Schöpfer, der Menschen aus Lehm formte und durch Minerva beleben ließ, und dem Bildhauer, dessen Ideal eine scheinbare Verlebendigung des künstlerischen Materials darstellte. Folglich ist das Relief *Minerva und Prometheus* in Munchs Gemälde als Allegorie der Bildhauerei generell zu verstehen. Demgegenüber verweist die Wiedergabe des *Jason* auf Thorvaldsens individuelle Künstlerbiografie: Diese Statue bedeutete den künstlerischen Durchbruch des Bildhauers und legte das Fundament seines in den folgenden vier Jahr-

112 Jørnæs 1989a, 161.

113 Ebd., 160.

114 Scipione Barberi, 8. März 1836, TMA Ref. m33, nr. 78: „Con la Grazia, è con la Musa / Venga Apollo a noi cortese / Il *Prometeo Dannese* / Con l'alloro a coronar. // Con la creta, con li sassi / Forma umani a fare imprese / Il *Prometeo Dannese* / E col dito la animò. // Numi, Eroi, persone Illustri / Alla vita, al tatto ei rese / Il *Prometeo Dannese* / Che l[']h]a fatti palpitar. // Se dal Nord tanto fuoco / A noi venne o qui s'accese / Dal *Prometeo Dannese* / Or l'Italia che farà. // Lo terrà per mille lustri / A dar gloria al suo paese / E al *Prometeo Dannese* / Mille allori porgerà.“ (Hervorhebungen durch T. S.). Weitere Vergleiche von Thorvaldsen mit Prometheus enthalten bspw. Hans Vilhelm Kaalund, „Til Thorvaldsen“, 23. September 1838, TMA, Ref. m33, nr. 7 (dieses Gedicht wurde auf der ersten Seite der Zeitung *Søndagen*, 36. September 1838, publiziert); Wilhelm Gerhard, „An Albert Thorvaldsen“, 22. Juni 1841, TMA, Ref. m32, nr. 94; Hagen 1844, 24. Gerhards Gedicht wurde zu Ehren des Bildhauers während dessen Besuchs in Leipzig an dem von Felix Mendelssohn Bartholdy organisierten Musikfest im Hôtel de Saxe vorgelesen. Es wurde später in Schulz/Weigel 1916, 15, publiziert.

115 Siehe dazu auch Kap. 1.3.

116 „Thorvaldsen“, *Dagen*, 177, 27. Juli 1837, 3.

zehnten stetig wachsenden Ruhms und des damit einhergehenden Kults um ihn. Der Stellenwert der *Jason*-Statue für seine Künstlerlaufbahn wurde nicht nur in der eingangs zitierten Aussage des Dichters Andersen als Beginn von Thorvaldsens Berühmtheit bezeichnet; auch der Philologe Friedrich Heinrich von der Hagen hielt am 20. Mai 1816 fest: „Dieser Jason ist sein erstes großes Werk, es begründete seinen Ruhm, und Thorwaldson hat in ihm selber das goldene Vließ errungen.“¹¹⁷ Der Autor Friedrich Johann Jacobsen schwärmte derweil in seinen 1820 veröffentlichten *Briefen an eine deutsche Edelfrau* von jener Skulptur, die seit ihrer Entstehung „die Welt mit dem Ruhm seines [Thorvaldsens] Namens erfüllte, und Könige und Fürsten in seine Werkstatt rief“.¹¹⁸ Und nach Thorvaldsens Schüler Ponciano Ponzano y Gascón hatte es die *Jason*-Statue ihrem Erschaffer ermöglicht, „unsterblichen Ruhm“ zu erlangen.¹¹⁹ Schließlich scheint der Erfolg der *Jason*-Statue auch andere Künstler wie Christian Daniel Rauch oder Manuel Vilar zur Behandlung des Argonautenthemas angeregt zu haben.¹²⁰

Jason und die celebrity-Kultur des frühen 19. Jahrhunderts

Die rege publizistische und künstlerische Rezeption von Thorvaldsens *Jason*-Statue wurde durch frühe Nachzeichnungen sowie druckgrafische Vervielfältigungen begünstigt.¹²¹ Gerade Letztere trugen entscheidend zur Erweiterung des Publikums und damit zur Bekanntheit von Kunstwerken und deren Erschaffern bei. Im selben Jahr wie Munchs Gemälde entstand das Stichwerk der ebenfalls in Rom lebenden Künstlerbrüder Riepenhausen und des Kupferstechers Mori nach Thorvaldsens Skulpturen.¹²² Den Auftakt dieser Sammlung von insgesamt 32 Konturstichen bildet der aus zwei verschiedenen Blickwinkeln wiedergegebene *Jason* (Abb. 8 und 9). Die doppelte Abbildung dieser Statue untermalt in erster Linie deren epochale Bedeutung für Thorvaldsens Künstlerbiografie. Darüber hinaus reflektiert sich darin ein bereits nach der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzendes neues Verständnis der Kunstbetrachtung, wonach nicht mehr nur die Hauptansicht von plastischen Werken im Zentrum der Aufmerksamkeit stand, sondern die

117 Von der Hagen 1818 – 1821, Bd. 2, 335.

118 Jacobsen 1820, 97.

119 Zit. nach Hartmann 1971, 38: „[...] Giasone che diede a Thorwaldsen la possibilità di acquisire fama immortale [...].“

120 Grandesso 2015, 32.

121 Es wurde bereits erwähnt, dass Caroline von Humboldt ihrem Brief vom 20. April 1803 an Johann Wolfgang von Goethe eine eigene Nachzeichnung der *Jason*-Statue beigelegt hatte. Außerdem ist bekannt, dass die in Rom lernenden Schüler des schwedischen Bildhauers Johan Tobias Sergel für diesen Nachzeichnungen von Thorvaldsens Skulpturen anfertigten und ihn so über das Schaffen des Dänen informierten; Wittstock 1975, 79.

122 Riepenhausen/Riepenhausen/Mori 1811a, 2–3. Siehe auch Neergaard 1814, 569; Wittstock 1975, 79–80; Jørnæs 1991a, 69; Springer, P. 1991, 217; Jørnæs 2011, 70.



8__Ferdinando Mori, *Jason mit dem goldenen Vlies*, zwischen 1803 und 1811, Bleistift auf Papier, 260 × 210 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D159)



9__Ferdinando Mori, *Jason mit dem goldenen Vlies*, zwischen 1803 und 1811, Bleistift auf Papier, 264 × 208 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D160)

Skulptur als Ganze.¹²³ In diesem Zusammenhang ist beispielsweise auch Fernows oben zitiertes Lob der Mehransichtigkeit des *Jason*, dessen „gefällige Ansicht [...] von allen Seiten“, zu verstehen.¹²⁴

Gemäß Thiele hatte der Maler und Kupferstecher Koch bereits im Sommer 1809 gegenüber Thorvaldsen die Idee geäußert, dessen neuste Entwurfszeichnungen als Radierungen in einem Heft zu veröffentlichen.¹²⁵ Wenige Monate später war von einer druckgrafischen Vervielfältigung der Skulpturen des Dänen anstelle der Entwurfszeichnungen die Rede.¹²⁶ Beide Pläne wurden schließlich nicht von Koch verwirklicht, sondern 1811 – laut Thiele auf den Wunsch und mittels eigener Finanzierung des Bildhauers – von den

123 Siehe in ähnlichem Zusammenhang auch Kanz 2017, bes. 165 – 167.

124 Fernow 1806, 198 – 199, Anm.

125 Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 186; auch Marini Clarelli 1989, 308.

126 Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 189, gemäß dem Brief von Herman Schubart an Bertel Thorvaldsen, 1. Januar 1810, TMA, Ref. m2 1810, nr. 1.

Riepenhausen und Mori.¹²⁷ Eine spätere Ausgabe, die vermutlich 1817 oder 1818 erschien, wurde mit Umrissstichen nach den jüngsten Arbeiten des Bildhauers ergänzt.¹²⁸ Das erste Heft dieser Konturstiche brachte der Baron Schubart bereits Ende 1811 mit sich nach Kopenhagen und soll es seinen Landsleuten bei allen möglichen Gelegenheiten vorgezeigt haben.¹²⁹ Darin spiegelt sich die Bedeutung wider, die Umrissstichen für die systematische Bekanntmachung und Ruhmessteigerung von Thorvaldsen und seinem Schaffen in dessen Heimat zukam.

Der Bildhauer selbst war schon früh mit der Gattung des Konturstichs vertraut, wie sein Besitz der von John Flaxman 1792/1793 gezeichneten und von Tommaso Piroli gestochenen Illustrationen zu Dichtungen von Homer und Aischylos belegt.¹³⁰ Ferner ist bekannt, dass er Pausen nach diesen Stichen anfertigte und sich so Flaxmans äußerst linearen Zeichenstil aneignete, was sich in seinen klar konturierten Skulpturen und Reliefs niederschlug.¹³¹ Neben Flaxmans Illustrationen zu Homer und Aischylos besaß Thorvaldsen auch die 1804 publizierten Umrissstiche nach antiken Vasen aus der Sammlung des britischen Diplomaten in Neapel, Sir William Hamilton.¹³²

Dass sich Thorvaldsen der zentralen Bedeutung von Konturstichen für die großflächige Verbreitung seiner Arbeiten sehr bewusst war, zeigt beispielsweise seine Mitsprache bei entstehenden Stichwerken.¹³³ Es kann darüber hinaus angenommen werden, dass er die Herstellung von Umrissstichen aktiv vorantrieb, denn sie scheinen so gefragt gewesen zu sein, dass der Bildhauer gemäß einer Tagebuchnotiz seines Landsmannes Peder Brønnum Scavenius 1819 in Rom eine eigene Werkstatt mit Kupferstechern betrieb.¹³⁴ Interessant ist in diesem Zusammenhang ferner Thieles Aussage, dass Thorvaldsens bildhauerische Produktivität den Zweck der druckgrafischen Vervielfältigung seiner Werke ab einem bestimmten Zeitpunkt erübrigt habe – in anderen Worten: Thorvaldsen habe selbst mehr produziert, als mit industrieller Vervielfältigung möglich war.¹³⁵ Damit spricht Thie-

127 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 190; auch Marini Clarelli 1989, 308.

128 Riepenhausen/Riepenhausen/Mori 1811b (obwohl auch bei dieser Ausgabe 1811 als Publikationsjahr vermerkt ist, muss man aufgrund der darin abgebildeten Werke davon ausgehen, dass sie frühestens 1817 erschienen ist). Siehe auch Wittstock 1975, 80.

129 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 214; auch Wittstock 1975, 79.

130 Jørnæs 1991a, 68–69; Jørnæs 2011, 35.

131 Jørnæs 1991a, 69 und 72. Eine weitere Verbindung von Thorvaldsen zu Flaxman war seine Übernahme von Flaxmans Atelier nach seiner Ankunft in Rom 1797. Die beiden Bildhauer begegneten sich jedoch nie persönlich.

132 Jørnæs 1991a, 69. Die erwähnten Umrissstiche nach Hamiltons Vasen: *Outlines from the Figures and Compositions upon the Greek, Roman, and Etruscan Vases of the Late Sir William Hamilton. With Engraved Borders Drawn and Engraved by the late Mr. Kirk*, London: William Miller, 1804.

133 Siehe dazu die entsprechenden Ausführungen in der Einleitung.

134 Peder Brønnum Scavenius, 31. März 1819, RA, Peder Brønnum Scavenius' privatarkiv (Digitalisat im TMA); auch Wittstock 1975, 121; Springer, P. 1991, 217.

135 Thiele 1852–1856, Bd. 2, 141–142.

le zum einen die fabrikähnliche Werkstattorganisation des Dänen an, die im Kapitel III.1 betrachtet wird, und nährte zum anderen das öffentliche Bild von Thorvaldsen, dessen Fleiß und Schnelligkeit im Modellieren zuweilen mit Zauberei assoziiert wurden.¹³⁶

Obschon man die Vervielfältigung von Thorvaldsens Werken in Form von Konturstichen nicht nur begrüßt, sondern auch gewünscht hatte, wurde rasch Kritik an deren künstlerischer Qualität laut. Besonders deutlich hatte sich Neergaard 1814 über das Heft der Riepenhausen und Mori ausgesprochen: Demnach entbehrten Moris Werke der für Umrisstiche besonders wichtigen korrekten Wiedergabe von Proportionen, Licht und Schatten, wohingegen Neergaard die Arbeit der Brüder Riepenhausen für gut befand.¹³⁷ Ein weiterer Kritikpunkt war das Fehlen von Jugendarbeiten Thorvaldsens, da man „den ausgezeichneten Künstler auch als Jüngling kennen zu lernen“ wünschte.¹³⁸ Daraus geht erneut die zentrale Rolle hervor, die Konturstiche für die Bekanntmachung von Künstlern, in diesem Fall von Thorvaldsen in Dänemark, spielten. Schließlich hatte der Kritiker auf detailliertere Informationen zu den einzelnen Werken gehofft, besonders was die Käuferschaft betraf.¹³⁹ Die Mängel wogen nach Neergaard gerade deshalb so schwer, da Konturstiche „die ganze Welt [durchwandern], und nach ihnen [...] der Maler und Bildhauer allenthalben beurtheilt [wird]; nur nach ihnen werden ihre Vorzüge und Fehler ermes- sen“.¹⁴⁰ Aus diesem Zitat wird ebenfalls die damals kaum überschätzbare Bedeutung der druckgrafischen Vervielfältigung von Kunstwerken für die Sichtbarkeit von Künstlern deutlich, wenn auch Neergaards Gewichtung der Stiche als alleiniger Basis zur Beurteilung von Kunstwerken allzu stark erscheint.

Die von Neergaard angesprochene Mobilität von Stichwerken machte die druckgrafische Vervielfältigung zu einem wichtigen Bestandteil der frühen *celebrity*-Kultur, wie auch in der Einleitung ausgeführt wurde. In Stichen konnten sowohl künstlerische Schöpfungen als auch Porträts ihres Erschaffers reproduziert und großflächig in Umlauf gebracht werden, weshalb sie ein zentrales Instrument zur Stilisierung und Verbreitung der Künstlerpersona waren und damit wesentlich zum Kult um diese beitrugen. Zweifellos gilt dies auch für die druckgrafische Vervielfältigung von Thorvaldsens *Jason*-Statue, die das Werk und dessen fulminanten Erfolg weit über die römischen Grenzen hinaus bekannt machte und dadurch seine Rezeption wesentlich steigerte, was sich wiederum auf Thorvaldsens frisch errungenen Ruhm auswirkte und den Grundstein für dessen internationale Berühmtheit legte.

136 Siehe dazu auch die Kap. I.3, II.1 und III.3.

137 Neergaard 1814, 569 – 571.

138 Ebd., 569 – 570.

139 Ebd., 570.

140 Ebd., 574.

2 Der *Alexanderzug* des „nordischen Phidias“

Kurze Zeit nach Munchs Bildnis von Thorvaldsen entstand 1815 mit jenem des Malers Carl Christian Vogel (von Vogelstein) ein weiteres Porträt, das den Bildhauer zusammen mit dem Modell seiner epochalen *Jason*-Statue wiedergibt (Taf. I). Thorvaldsen erscheint hier auf einem roten Stuhl sitzend, in die Tracht der römischen Accademia di San Luca gekleidet und wie bei Munch mit dem Kreuz des Dannebrog-Ordens geschmückt.¹⁴¹ Die Beine und Arme sind gekreuzt, und an der linken Hand des Bildhauers ist dessen oft getragener antiker Goldring in Schlangenform erkennbar.¹⁴² Mit seinen klaren Augen blickt Thorvaldsen in die Ferne, während sein feines, gewelltes Haar einen Kontrast zu den markanten Gesichtszügen schafft und diese dadurch hervorhebt. Bei dieser Darstellungsweise handelt es sich um das typische Bild des Dänen, das sich durch den Großteil sowohl der gemalten Porträts als auch der Schriftquellen zieht.

In Vogels Porträt steht links hinter dem Bildhauer das Tonmodell des *Jason*, dessen Oberkörper vom einfallenden Tageslicht erhellt wird. An die Wand ist das Schlüsselstück von Thorvaldsens 1812 modelliertem, monumentalem Relieffries *Einzug Alexanders des Großen in Babylon* gelehnt (kurz: *Alexanderzug*; Abb. 10). Der Erschaffer der beiden dargestellten Werke erscheint im Zentrum des Blicks von Jason einerseits und Alexander dem Großen andererseits. Vogel hat Thorvaldsen hier mit seinen bis dahin wichtigsten Schöpfungen porträtiert und damit ein nicht weniger programmatisches Bildnis als Munch geschaffen: Während Thorvaldsen mit der *Jason*-Statue der künstlerische Durchbruch gelungen war, brachte ihm der *Alexanderzug* den Übernamen *patriarca del bassorilievo* ein und erhob ihn – zumindest in der Gattung des Reliefs – unbestritten über den bis dahin kaum erreichten Canova.¹⁴³ Das vorliegende Kapitel beleuchtet die Entstehung und Rezeption dieses Relieffrieses sowie dessen Bedeutung für Thorvaldsens Künstlerbiografie, Selbstdarstellung und den Personen- und *celebrity*-Kult um den Bildhauer.

141 Siehe auch Müller, S. 1893, 118; Sass 1963–1965, Bd. 1, 258; Bjarne Jørnæs, in: Helsted 1973, 10; Kanzenbach 2007, 306; Salling 2012, 166. Thorvaldsen war am 6. März 1808 zum Mitglied und Professor der Accademia di San Luca und am 28. Januar 1810 zum Ritter des Dannebrog-Ordens ernannt worden; siehe dazu TMA, Ref. m29 II, nr. 3 und Ref. m29 II, nr. 5.

142 Zu Thorvaldsens Schlangenring siehe Melander 2008.

143 Siehe bspw. Friedrich von Raumer an Louise von Raumer, 12. Dezember 1816, zit. bei Wittstock 1975, 331; Kephallides 1818, 158; Kruseman 1826, 86; Thiele 1852–1856, Bd. 1, 225; d'Angers 1856, 7; Plon 1867, 34; Lücke 1883, 56; Pfundheller 1886, 237; von Thürheim 1914, 91; *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler* 1922, 129; Hartmann 1965, 6; Wittstock 1975, 92–93; Jørnæs 1989b, 45; Tesan 1991b, 225; Jørnæs 2011, 76; Grandesso 2015, 108. Hans West hatte Thorvaldsens Fähigkeiten in der Reliefbildhauerei bereits 1810 über jene von Canova erhoben; siehe dazu Wittstock 1975, 94.



10__ Bertel Thorvaldsen, *Einzug Alexanders des Großen in Babylon (Alexanderzug)*, 1812, Gipsmodell, 1,06 × 34,46 m, Detail, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A503)

Der Alexanderzug für den Quirinalspalast

Thorvaldsens *Einzug Alexanders des Großen in Babylon* war eine Auftragsarbeit für die Neudekoration diverser Räume im Quirinalspalast. Diese Umgestaltung erfolgte im Hinblick auf den für 1812 geplanten Besuch Napoleons I. zu dessen zweiter Kaiserkrönung im Petersdom in Rom. Der Russlandfeldzug, der in Napoleons Niederlage enden sollte, verhinderte jedoch den Besuch in der Ewigen Stadt.¹⁴⁴ Mit dem Umbau des Quirinalspalastes war indessen bereits 1811 unter der Leitung des Architekten Raffaele Stern begonnen worden.¹⁴⁵ Zwischen März und Juni 1812 modellierte Thorvaldsen seinen *Alexanderzug*, der im November desselben Jahres im sogenannten *Salone d'Onore, dedicato alla Virtù* (heute *Sala delle Dame*) angebracht wurde.¹⁴⁶

Die Erzählung des *Alexanderzuges* basiert größtenteils auf Quintus Curtius Rufus' *Geschichte Alexanders des Großen*, von der sich eine Kopie in Thorvaldsens Bibliothek befand.¹⁴⁷ Eine Quelle für die Darstellung der Babylonier war vermutlich *Carsten Niebuhrs*

144 Wittstock 1975, 102. Bereits 1814 bestellte Napoleon eine Kopie des *Alexanderzuges* für den geplanten Temple de la Gloire in Paris, heute Kirche La Madeleine, die jedoch trotz erfolgter Anzahlung nicht mehr ausgeführt wurde; siehe dazu Calmeyer 1990, 98; Jørnæs 2011, 76; Grandesso 2015, 117.

145 Hartmann 1965, 3; Wittstock 1975, 102; Jørnæs 1991b, 35; Jørnæs 2011, 74; Grandesso 2015, 109.

146 Gohr 1977a, 83; Calmeyer 1990, 97; Jørnæs 1991b, 36–37; Grandesso 2015, 109.

147 Bertel Thorvaldsen an Raffaele Stern, nach dem 23. Dezember 1813, Kopie im TMA, Ref. m28A I, nr. 37. Thorvaldsens *Alexanderzug* basiert im Wesentlichen auf folgender Textstelle bei Curtius 1954, 5, 3, 215–217: „Als Alexander nun nach Babylon vorrückte, zog ihm Mazäus, der aus der Schlacht sich in diese Stadt geflüchtet hatte, mit seinen halberwachsenen Kindern entgegen und ergab sich ihm mitsamt der Stadt auf Gnade oder Ungnade. Daß er ihm so entgegenkam, war Alexander willkommen, denn eine Belagerung der so stark befestigten Stadt hätte viel Mühe gekostet. [...] Daher nahm er ihn zwar mitsamt seinen Kindern gnädig auf; alsdann aber ließ er das Heer schlagbereit sich in Bewegung setzen, als ginge es in die Schlacht; er selbst ritt als Führer voran. / Ein Großteil der Babylonier stand auf den Mauern, voll Neugier, den neuen König kennenzulernen; mehr noch zogen ihm entgegen. Unter diesen



11_Bertel Thorvaldsen,
*Einzug Alexanders des Großen
 in Babylon (Alexanderzug)*,
 1812, Gipsmodell,
 1,06 × 34,46 m, Detail, Rom,
 Palazzo del Quirinale

Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern von 1778; außerdem stand Thorvaldsen mit dem schwedischen Archäologen Johan David Akerblad ein bereiteter Berater zur Seite.¹⁴⁸ Das Zentrum von Thorvaldsens Fries bestimmt – zumindest in thematischer Hinsicht – der durch die Friedensgöttin empfangene Alexander der Große auf dem von Viktoria gelenkten Triumphwagen (Abb. 11). Direkt hinter der Friedensgöttin geht der sich ergebende babylonische Feldherr Mazäus mit seinen Kindern dem Makedonierkönig entgegen. Auf diese Gruppe folgt das babylonische Volk, das mitsamt Pferden, Löwen und Schafen herbeigeströmt ist, um Zeuge von Alexanders Einzug zu sein und den Herrscher mit Gaben zu empfangen. Auf dieser Seite des Frieses, die die meisten Relieffelder einnimmt, verweisen verschiedene Elemente auf Babylon als Schauplatz des Ge-

war auch Bagophones, der Hüter der Burg und der königlichen Schatzkammer; um sich an Beflissenheit von Mazäus nicht ausstechen zu lassen, hatte er den ganzen Weg mit Blumen und Kränzen bestreuen und rechts und links vom Wege silberne Altäre aufstellen lassen, die mit Weihrauch und dazu Essenzen aller Art überladen waren. Als Geschenkgaben folgten ihm Herden von Vieh und Pferden, und sogar Löwen und Panther trug man in Käfigen herbei.“ Siehe auch Hagen 1844, 14; Wittstock 1975, 86; Gohr 1977a, 81; Jörnæs 1989b, 46; Jörnæs 1991b, 37; Noll 2005, 45; Jörnæs 2011, 74.

148 Hartmann 1979, 94; Calmeyer 1990, 114 – 115; Jörnæs 1991b, 37; Jörnæs 2011, 74.

schehens, wie die berühmte Stadtmauer, der für den Euphrat stehende Fluss und der legendäre Turm. Die etwas kürzere rechte Seite des Frieses hinter Alexander auf dem Triumphwagen wird von zahlreichen Kriegern zu Pferd und zu Fuß bestimmt, denen ein mit Spolien beladener Elefant folgt. An diesen schließen zwei weitere Krieger sowie ein Selbstbildnis von Thorvaldsen an, worauf später eingegangen wird (Abb. 12). Beide Enden des Frieses sind von Palmen geziert, die zum einen als Abschluss dienen und zum anderen die Möglichkeit einer räumlichen Verbindung bieten.¹⁴⁹

Der knapp 35 Meter lange Relieffries ist in vier Abschnitte gegliedert, die den vier Wänden der *Sala delle Dame* entsprechen, wobei die Figurengruppe um Alexander den Großen das Zentrum der den Fenstern gegenüberliegenden Wand bestimmt.¹⁵⁰ Der *Alexanderzug* war Teil eines umfassenderen ikonografischen Programms des ehemaligen *Salone d'Onore, dedicato alla Virtù*: So stand nicht nur Alexander der Große für Herrschertugenden, sondern vor allem auch Felice Gianis Deckenfresken mit Darstellungen der *Fortitudo, Justitia, Prudentia* und *Magnanimitas* verwiesen auf das Motto des Saales.¹⁵¹ Außerdem schmückte Paul Duqueylars Gemälde *Trajan verteilt die Zepter Asiens* die Decke des *Salone d'Onore*.¹⁵² Indem Duqueylar dem antiken Herrscher die Gesichtszüge Napoleons verlieh, brachte er die beiden Potentaten in eine direkte Verbindung miteinander. Ferner bestand eine Parallele zwischen Duqueylars Gemälde und Thorvaldsens Relieffries, da sowohl Trajan als auch Alexander der Große – und ebenso Napoleon – auf bedeutende Feldzüge in Asien zurückblicken konnten.¹⁵³

149 Die früheste Beschreibung des Alexanderzuges stammt von Thorvaldsen selbst; Bertel Thorvaldsen an Raffaele Stern, nach dem 23. Dezember 1813, Kopie im TMA, Ref. m28A I, nr. 37: „Alessandro sul Cocchio guidato della Vittoria, appresso di Lui due Scudieri, e poi il Suo Cavallo Bucefalo, ed appresso li Generali. Seguito di Cavalleria e Fanteria; un Elefante sopra di cui sono messi le spoglie accanto un Prigioniere, e seguito dell'Armata che viene fra gl'alberi delle palmi. – Il fiume Tigri [sollte Euphrat sein] che divide L'Armata della Citta sulla riva un Pescatore, una Barca di Trasporto per la Citta. Il fiume Tigri sedendo col remo in mano dell'altro mano spighi di grano a canto un Tigre dietro di Lui un indizio della Torre di Babele; un Pastore che manda le Pecore in dono ad Alessandro, gente che s'affaccia sul muro di Babilonia, per vedere entrare il nuovo sovrano, ed altri, che aspettano fuori delle mura. Un ara di profumi prossimo alla porta; Li Caldei, che sortono della Citta di Babilonia per andare incontro ad Alessandro vicino porte leoni Pantere, e Cavalli che si portano in Dono ad Alessandro, ci Suonatori con e lori instrumenti, Bagofano Tesorieri di Dario fa mettere su gl'altare d'argento con di profumo. le Donne ghirlande che spargono de fiore per dova ha da passare Alessandro. Mazio che va incontro con i Figliuoli per rendere la Citta di Babilonia ad Alessandro – La Pace, che trattiene il Cocchio di Alessandro.“ Siehe auch Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 226.

150 Siehe auch Gohr 1977a, 82.

151 Hartmann 1965, 4; Calmeyer 1990, 97 und 116; Jørnæs 1991b, 37; Jørnæs 2011, 74.

152 Jørnæs 1991b, 37. Duqueylars Gemälde befindet sich heute in einem anderen Saal des Quirinalspalastes.

153 Gohr 1977a, 83; Calmeyer 1990, 97; Jørnæs 1991b, 37 – 38.



12_Bertel Thorvaldsen, *Einzug Alexanders des Großen in Babylon (Alexanderzug)*, 1822, Marmor, 0,55 × 22,94 m, Detail, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A508)

Eine Kritik an Napoleon I.?

Der *Alexanderzug* gibt exemplarisch Einblick in Thorvaldsens Umgang mit Aufträgen aus verschiedenen politischen und religiösen Lagern: Da seine Haltung gegenüber dem französischen Kaiser zwiespältig gewesen zu sein scheint, können ideologische Widersprüche nicht ausgeschlossen werden. Tatsächlich wird angenommen, dass er die gegen Napoleon opponierende Gruppierung um Germaine de Staël unterstützte.¹⁵⁴ Weiter ist bekannt, dass er im Jahr 1809 Aufträge für Napoleons Schwester Elisa Bonaparte – gemäß Schubart aus „politischem Vorurteil“ – abgelehnt hatte.¹⁵⁵ Umgekehrt führte er um 1830 für den Politiker und Kunstsammler Alexander Murray eine Büste aus, die Napoleons Apotheose

154 Wittstock 1975, 103–104.

155 Herman Schubart, 20. Mai 1809, zit. nach Hartmann 1958, 281: „par ce préjugé politique“. Siehe auch Wittstock 1975, 103.

zeigt.¹⁵⁶ Ferner schuf er in den späten 1820er Jahren das Grabmal für Napoleons Adoptivsohn Eugène de Beauharnais in der St.-Michaels-Kirche in München (Abb. 83).¹⁵⁷ Eindeutige Äußerungen zum politischen Geschehen – ebenso wie zu seiner religiösen Überzeugung – sind von Thorvaldsen selbst kaum überliefert.¹⁵⁸ Vor einem ähnlichen Hintergrund sind Thorvaldsens Aufträge sowohl für die katholische als auch für die protestantische Kirche zu sehen. In diesem Zusammenhang erscheinen Hubbards Bemerkungen, Thorvaldsen sei den „Weg des geringsten Widerstandes“ gegangen und wäre mit etwas mehr Willen ein ausgezeichneter Diplomat gewesen, in seinem zuweilen recht reißerischen Aufsatz über den Bildhauer doch nicht ganz unzutreffend.¹⁵⁹ Thorvaldsens Zurückhaltung seiner persönlichen Meinung und seine opportunistischen Tendenzen sind als ein Aspekt seiner Selbstvermarktung zu verstehen und trugen im Endeffekt wesentlich zur breiten Sichtbarkeit des Bildhauers bei, was sich wiederum auf seinen *celebrity*-Status auswirkte.

Im Kontext des bei den Zeitgenossen offenbar bekannten Widerspruchs zwischen Thorvaldsens eigener Überzeugung einerseits und dessen künstlerischer Unterstützung napoleonischer Propaganda andererseits ist auch die folgende Aussage von der Hagen vom 14. Dezember 1816 zu verstehen:

[...] und trefflich ist die *unfreiwillige Freude* Babylons dargestellt (einige Freiheitsliebende entrudern schnell über den Tigris): nur Alexander selber auf seinem Triumphswagen [sic] möchte nicht genügen, weil er eigentlich doch die Krone sein sollte.¹⁶⁰

In der – nicht nur durch von der Hagen kritisierten – übermäßig theatralischen, fast karikierenden Darstellung des für Napoleon stehenden Alexander sieht Wittstock eine mögliche Distanzierung des Künstlers von der napoleonischen Politik, sofern es sich denn um eine bewusste Übertreibung durch Thorvaldsen handelte.¹⁶¹ Letzterer Vorbehalt ist berechtigt, denn die Alexanderfigur ist keine gänzlich originale Schöpfung, sondern an die Gestalt des Hektor in Thorvaldsens Relief *Hektor mit Paris und Helena* von 1809 angelehnt (Abb. 13). Trotzdem lässt sich nicht verneinen, dass die Änderungen für die Alexanderfigur – etwa die stärkere Drehung von Körper und Kopf sowie die ausladende Gestik –

156 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A909 und A867). Siehe auch Grandesso 2015, 117.

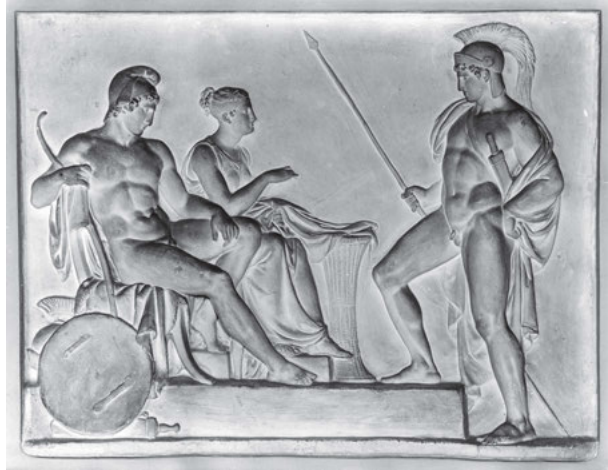
157 Siehe dazu Kap. III.2.

158 Siehe auch Calmeyer 1990, 107; Jørnæs 2011, 76 und 187. Laut Wittstock 1975, 104, war Thorvaldsen überzeugter Republikaner und Atheist, wofür es jedoch keine eindeutigen Belege gibt.

159 Hubbard 1902, 96: „He moved in the line of least resistance-made friends of Protestant and Catholics alike; [...]. He kept clear of all factions, and with a modicum more of will, might have been a very prince of diplomats.“

160 Von der Hagen 1818–1821, Bd. 2, 335 (Hervorhebung durch T.S.); der Fluss wird fälschlicherweise als Tigris statt als Euphrat bezeichnet. Mit einer sehr ähnlichen Formulierung äußerte sich kurz darauf auch Per Daniel Amadeus Atterbom über den *Alexanderzug*; siehe dazu Calmeyer 1990, 107.

161 Wittstock 1975, 107.



13__Bertel Thorvaldsen, *Hektor mit Paris und Helena*, 1809, Gipsmodell, 69,7 × 93 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A499)

deren Theatralik deutlich steigern. Es ist denn auch diese Gestalt, die der Bildhauer in den späteren Marmorversionen des *Alexanderzuges* für die am Comer See gelegene Villa Carlotta des Grafen, Kunstsammlers und Thorvaldsen-Verehrers Giovanni Battista Sommariva und für Schloss Christiansborg in Kopenhagen überarbeitete und von ihrer pathetischen Erscheinung befreite.¹⁶² Während Alexander auf der ersten Fassung im Quirinalspalast breitbeinig auf dem Triumphwagen steht, die linke Hand in die Hüfte gestützt und den Blick zum Himmel gerichtet, verändern sich seine Kopfhaltung und die Stellung seiner Beine und Arme in den nachfolgenden Versionen, wodurch die Drehung in Alexanders Körper stetig abgeschwächt wurde.¹⁶³

Nicht nur in der übermäßigen Theatralik der Gestalt Alexanders des Großen und in der „unfreiwilligen Freude“ der Babylonier sehen manche Autoren eine versteckte Kritik am französischen Kaiser. Nach Wittstock könnte man das Zusammentreffen von Alexander dem Großen und der Friedensgöttin in der Hauptszene als Missbilligung des Krieges und als Aufruf zum Frieden interpretieren.¹⁶⁴ Ferner dürfte der mit Kriegsbeute beladene Elefant jede Betrachterin und jeden Betrachter an die napoleonischen Raubzüge in Rom in den späten 1790er Jahren erinnern haben.¹⁶⁵ Aufgrund dieser Beobachtungen lässt sich

162 Siehe auch Wittstock 1975, 108; Gohr 1977a, 82; Jørnæs 1991b, 39.

163 Jørnæs 1991b, 40.

164 Wittstock 1975, 107; auch Noll 2005, 45. Eine ähnliche Aussage sieht Wittstock auch darin, dass Thorvaldsen seine *Friedensgöttin* (1799/1800, Standort unbekannt) und den *Friedenbringenden Mars* (1808, später Teil der Gruppe *Mars und Amor*, 1810, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.-Nr. A7) ohne Auftrag schuf.

165 Siehe bspw. Calmeyer 1990, 111.

dennoch nicht entscheiden, ob Thorvaldsen die ursprüngliche Alexanderfigur bewusst in jener überspitzten Weise darstellte und in den späteren Fassungen abschwächte oder ob er lediglich die in der Hektik der Gipsausführung für den Quirinalspalast unterlaufenen Fehler korrigierte.¹⁶⁶ Dass es sich hingegen klar um eine Korrektur handelte, dafür spricht die Tatsache, dass sich der Bildhauer in Porträts stets mit einem Ausschnitt aus den späteren Versionen des *Alexanderzuges* abbilden ließ (Taf. I und III, Abb. 25 und 29). Insgesamt erscheint eine Lektüre des *Alexanderzuges* als subtile Kritik am französischen Kaiser fraglich. Dies weniger, weil sich Thorvaldsen kaum zur politischen Situation äußerte, als vielmehr weil sich der Bildhauer dadurch selbst kritisieren würde: Denn indem sich Thorvaldsen mit seinem eigenen Bildnis im Fries verewigt hat und sich mehrfach zusammen mit diesem Werk porträtieren ließ – auf beides wird zurückgekommen –, verglich und nobilitierte er sich mit Alexander dem Großen, der wiederum für Napoleon steht.¹⁶⁷

Dies zeigt sich auch in Thorvaldsens eigenem Urteil über seinen Relieffries, der seine „liebste Arbeit“ gewesen sei und „wahrscheinlich auch das Beste, was ich gemacht habe“.¹⁶⁸ In einer sehr ähnlichen Formulierung wie diesen von Thiele überlieferten Worten versuchte der Bildhauer mit Brief vom 16. Oktober 1813 den bayerischen Kronprinzen Ludwig, ab Oktober 1825 König Ludwig I., für seinen Relieffries zu gewinnen:

Es ist nicht allein eine meiner Lieblingsarbeiten, sondern auch gewiß eine der besten, welche ich jemals gefertigt habe. Weder Eigennutz, noch irgend eine Nebenabsicht brachten mich auf diesen Gedanken, diese Arbeit für Eure königliche Hoheit zu machen. Bloß die Liebe zu meiner Kunst hatt [sic] auf eine solche Art diesen Wunsch in mir erregt, daß ich meine Arbeit selbst unentgeltlich machen will, und bloß die Kosten des Marmor und den Taglohn meiner Arbeiter Eurer königlichen Hoheit berechnen will.

Mit Gewißheit kann ich behaupten, daß seit der Zeit der Griechen und Römer keine Arbeit in Relief von dieser Ausdehnung in Marmor gefertigt worden. Den Gedanken, daß diese Arbeit in den Händen [sic] eines Fürsten komme, der Talent und Verdienst zu schätzen weiß, ist die Triebfeder meines Vorschlags, und ich darf mich schmeicheln, daß Höchstdieselben ihn genehmigen werden. [...] Mein sehnlischer Wunsch ist es, daß diese Arbeit, die bis jezt nur in den [sic] so leicht zerstörten Gips existirt, in ein dauerhaftes Material, als ein feststehendes Denkmahl meines geringen Talents übertragen werden möchte.¹⁶⁹

Der eher bescheidene Anfangston wird durch diesen letzten Satz aufgehoben und veranschaulicht Thorvaldsens Selbstbewusstsein als Künstler. Wohl wegen des napoleonisch-

166 Siehe auch Wittstock 1975, 108; Gohr 1977a, 82; Calmeyer 1990, 104. Ein klarer Fehler in der Originalfassung unterlief Thorvaldsen mit der Darstellung des Flusses Tigris anstelle des Euphrat.

167 In diesem Zusammenhang sei auf Claudia Hattendorffs Untersuchung zur Napoleon-Ikonografie verwiesen, in der die Autorin feststellt, dass sich kritische Darstellungen des französischen Kaisers auf dem europäischen Festland, im Gegensatz zu England, erst nach 1812 merklich häuften; Hattendorff 2012, 9.

168 Zit. nach Thiele 1852–1856, Bd. 1, 245.

169 Bertel Thorvaldsen an Ludwig von Bayern (später Ludwig I.), 16. Oktober 1813, München, Geheimes Hausarchiv München, Nachlass König Ludwig I., Ref. I A 40 IV (Transkript im TMA).

propagandistischen Entstehungs- und Verwendungskontextes des *Alexanderzuges* hatte Ludwig von Bayern kein Interesse an einer Marmorversion dieses Werks.¹⁷⁰ Hingegen dürfte seine Bestellung eines rund 86 Meter langen Monumentalfrieses bei Johann Martin von Wagner für die in Planung befindliche Walhalla bei Regensburg direkt auf Thorvaldsens Relief zurückgehen.¹⁷¹ Auch in Wagners Anpreisung seines eigenen Werks diente der *Alexanderzug* als Referenzpunkt:

Meines Wissens ist dieses [der Walhallafries] der größte und bedeutendste Fries, welcher seit der alten Griechen und Römer Zeit bis jetzt in Marmor ist ausgeführt worden. – Der Triumphzug Alexanders von Thorwaldsen hat kaum ein Viertheil der Länge. Noch ist zu bemerken, daß ich diesen 400 Palm langen Frieß durchaus eigenhändig modelliert, ohne mir von irgend jemand auch nur im Geringsten daran arbeiten oder helfen zu lassen, so wie Thorwaldsen und Hr. Schwanthaler zu thun pflegen.¹⁷²

Dass Wagner sein eigenes Werk stark idealisierte, zeigt seine Herabstufung der Dimensionen von Thorvaldsens *Alexanderzug*. Entgegen Wagners Ausführungen darf zudem davon ausgegangen werden, dass die Arbeit am Walhallafries ebenfalls arbeitsteilig organisiert war: Gemäß Günter Lorenz zeichnete Wagner die Entwürfe, nach denen er die Bozzetti und originalgroßen Gipsmodelle formte.¹⁷³ Die Ausführung der Platten in Marmor übernahmen indessen Gehilfen, die Wagner bezeichnenderweise aus Thorvaldsens Ateliers anwarb.

Mythen um die Entstehung des *Alexanderzuges*

Obwohl die Arbeitsteilung in Thorvaldsens Werkstätten weithin bekannt war, wurden die Entstehungsumstände des *Alexanderzuges* stark mythisiert. So war Thorvaldsen laut Thiele „noch durch Fieber geschwächt“, als er den Auftrag erhielt.¹⁷⁴ Dennoch habe er „die Arbeit mit einer solchen Kraft und Begeisterung“ angepackt, „daß dieses Kunstwerk, welches den Triumph Alexander's vorstellte, und auf den Napoleon's anspielen sollte, in der Wirklichkeit sein eigener wurde.“¹⁷⁵ Thieles Dramatisierung erinnert an seine Erwähnung von Thorvaldsens finanziellen Nöten und melancholischen Phasen während der Schaffung der *Jason*-Statue, mit der ihm sozusagen aus dem Nichts der künstlerische Durch-

170 Wünsche 1991, 316.

171 Lorenz 1991, 249–250. Zur Entstehungsgeschichte von Wagners Relieffries siehe Lorenz 1991, 250–256.

172 Johann Martin von Wagner an Ludwig I. von Bayern, 2. April 1836, München, Geheimes Hausarchiv, Ref. Fasz. II A Nr. 30, zit. nach Lorenz 1991, 253.

173 Lorenz 1991, 254.

174 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 219.

175 Ebd., 219–220. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass sich Napoleon offenbar gerne in der Nachfolge Alexanders des Großen sah: Zwischen 1800 und 1815 war die wohl bekannteste gemalte Darstellung des Makedonierkönigs, die 1529 von Albrecht Altdorfer geschaffene *Alexanderschlacht*, im Besitz des französischen Kaisers; siehe bspw. Noll 2005, 45. Altdorfers Gemälde befindet sich heute wieder in der Alten Pinakothek in München (Inv.-Nr. 688).

bruch gelungen war.¹⁷⁶ Gerade Thorvaldsens Hang zu Melancholie und Launenhaftigkeit spielt neben der von Thiele genannten körperlichen Schwächephase auch in den idealisierenden Berichten über die Entstehungsgeschichte des *Alexanderzuges* eine Rolle. Wie beispielsweise Wilhelm von Schadow in seiner autobiografischen Novelle *Der moderne Vasari* von 1854 mit Bezug auf jenen Relieffries erzählt, war Thorvaldsen bis zu diesem Auftrag

[g]leizig und freigiebig, faul und ungeheuer tätig, wie die Umstände es erforderten oder die Laune es ihm eingab [...]. Es war, als ob ein hungriger Löwe nach langem Schläfe erwacht und auf seine Beute stürzt; nie habe ich einen ähnlichen Grad von Aufschwung gesehen; auch gehörte seine isländische Natur dazu, um dies auszuhalten.¹⁷⁷

Weiter verweist Schadow auf die kurze Dauer, die dem Bildhauer für die Ausführung des *Alexanderzuges* zur Verfügung stand. Thorvaldsens Arbeitsweise beschreibt der Autor in folgenden Worten:

Er hatte das Modell in unglaublich kurzer Zeit gemacht und die Composition zwar sehr geistreich, aber ganz flüchtig und klein mit Bleistift gezeichnet. Auf seiner sehr großen Schieferplatte entwarf er mit dem Griffel ganz roh zwei, drei Figuren, etwa zwei Drittel Lebensgröße, warf dann die Ballen Thon an die Tafel und war regelmäßig jeden Abend mit einer solchen Gruppe fertig. Ohne weitere vorbereitende Studien, vollendete er ganz ununterbrochen das kolossale Werk. Die Gipsformer gossen bei Nacht, was er am Tage modellirt hatte und nur zwei solcher Schiefertafeln waren in Gebrauch. Solche Klarheit der Vorstellung, solche Kenntnisse, solche vollendete Meisterschaft und zugleich solche Körperkraft setzten Männer von Fach in Erstaunen, und man wird dabei unwillkürlich an Michel Angelo erinnert, welcher die Decke der Sixtina in zweiundzwanzig Monaten gemalt haben soll.¹⁷⁸

In der Tat hatte Thorvaldsen für die Ausführung des Relieffrieses nur drei Monate Zeit, was für eine solch monumentale Schöpfung sehr wenig ist und seine Arbeit allein schon deswegen zu einer außerordentlichen Leistung macht. Die Monumentalität des *Alexanderzuges* wird in Ditlev Martens' 1828–1829 entstandenem Gemälde von Thorvaldsens größtem römischem Atelier inszeniert, das im dritten Teil ausführlich besprochen wird (Taf. II). Die Dimensionen und räumliche Wirkung dieses ehemaligen barberinischen Stallgebäudes wurden von Zeitgenossen mit einem Tempel und einer Kirche verglichen.¹⁷⁹ Doch gemäß Martens' Gemälde reichte auch die gesamte Länge dieses Raumes für die Aufstellung von Thorvaldsens Relieffries nicht aus, sodass ein Teilstück noch rechts im Bild platziert werden musste.

176 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 83. Siehe auch Kap. I.1.

177 Von Schadow 1854, 71–72. Thorvaldsens unbeständige Arbeitsweise kommt auch in Briefen von Christian Gottlieb Schick an Caroline von Humboldt (5. Juli 1811) und von Caroline von Humboldt an Friederike Brun (12. Oktober 1818) zur Sprache; zit. bei Wittstock 1975, 342, bzw. Foerst-Crato 1975, 173.

178 Von Schadow 1854, 72.

179 Siehe dazu Kap. III.2.

Durch die Erwähnung von Thorvaldsens kränklicher Verfassung, der kurzen Ausführungszeit des Relieffrieses und der angeblichen Arbeitsweise ohne Vorstudien wird die herausragende Leistung des Bildhauers in den Quellen ins fast Übermenschliche erhoben.¹⁸⁰ Dies gilt umso mehr, wenn die ohnehin sehr knappe Entstehungsdauer des *Alexanderzuges* in manchen Überlieferungen noch verkürzt wurde, wie es in den Berichten von der Hagens sowie des Mediziners Ludwig Hermann Friedländer geschah. Letzterer schrieb in seinen 1819 – 1820 publizierten Reiseerinnerungen:

[...] sein Siegereinzug Alexanders in Babylon, dieses ungeheure, binnen acht Wochen, ohne vorherigen Entwurf einer Zeichnung, fertig modellirte Werk, ist allein eines ewigen Lorbeers würdig. Wenn von allen Kunstdenkmalen neuerer Zeit bloß dieses erhalten würde, so müßte die späte Nachwelt unsern Tagen denselben Zoll der Bewunderung darbringen, wie dem Zeitalter eines Phidias und Polyclet.¹⁸¹

Während Friedländer die Entstehungszeit des *Alexanderzuges* von den tatsächlichen drei auf zwei Monate verkürzt hat, sind es bei von der Hagen noch wenige Tage:

Seine [Thorvaldsens] erhobenen Bildwerke sind gerade seine trefflichsten, und sein Einzug Alexanders in Babylon ist wol sein größtes und bedeutendstes Werk. In wenig Tagen war es entworfen und ausgeführt.¹⁸²

Kopien oder verschiedene Originale?

Das früheste Zeugnis zu Thorvaldsens *Alexanderzug* stammt vom Architekten Malling, der bereits am 20. März 1812 noch während der Entstehung des Werks an den dänischen Kronprinzen Christian Frederik, ab Dezember 1839 König Christian VIII., schrieb:

Eine wichtige Arbeit, die ihm von der französischen Regierung übertragen wurde, und die mit Recht ein klassisches Werk genannt werden kann, das Thorw. Ruhm vermehren wird, ihm einen noch höheren Rang als Künstler geben und sozusagen die goldene Epoche der Griechen ins gegenwärtige Zeitalter zurückrufen wird, ist ein Basrelief für das Throngemach im früheren päpstlichen, jetzt kaiserlichen Palast auf dem Monte Cavallo, [...]. Als Sujet hat Th. Alexanders triumphalen Einzug in Babylon gewählt. Th. Wert ist hinreichend bekannt und seine vortreffliche Anordnung von Basreliefs vollständig als die voll-

180 Siehe auch Wittstock 1975, 83 – 84.

181 Friedländer 1820, 306. In einer Rede kurz nach Thorvaldsens Tod im März 1844 ließ Thiele schließlich sämtlichen Werken des Bildhauers die Ehre von unsterblichen Schöpfungen zukommen; Just Mathias Thiele, Rede am Stiftungstag der Kopenhagener Kunstakademie, 31. März 1844, zit. nach Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, 185: „Ein halbes Jahrhundert genügte, um Hunderte von Werken hervorzubringen, von welchen jedes einzelne wiederum genügt haben würde, einen Künstler berühmt zu machen.“ Eine sehr ähnliche Formulierung findet sich auch bei Otto 1869, 665. Entgegen den hier zitierten, enthusiastischen Urteilen über den *Alexanderzug* verlief die Rezeption dieses Werks zunächst stockend, was sich mit den politischen Umständen um 1812 und dem damit einhergehenden Fehlen eines größeren internationalen Publikums erklären lässt; siehe dazu Wittstock 1975, 81 – 82 und 206 – 207; Springer, P. 1991, 215.

182 Von der Hagen 1818 – 1821, Bd. 2, 334.

kommenste ihrer Art erkannt; wieviel mehr müssen seine Landsleute beklagen, falls der französische Kaiser sich alleine mit diesem chef d'oeuvre brüsten, alleine im Besitz des einzigen Exemplars sein sollte.¹⁸³

Mit dem letzten Satz spielte Malling wohl auf den Umstand an, dass Dänemark erst kleinere Werke von Thorvaldsen besaß und damit anderen europäischen Ländern nachstand. Dies wurde noch 1817 vom Arzt Rasmus Emil Bruun beanstandet, wonach Dänemark „in seinen Werken [...] danach streben sollte, ihn [Thorvaldsen] zu besitzen“.¹⁸⁴

Malling führte den oben zitierten Brief an den dänischen Kronprinzen mit der Anregung einer Bestellung des *Alexanderzuges* für die königliche Residenz auf Schloss Christiansborg fort. Dabei versuchte er Christian Frederik mit dem Argument der tiefen Kosten einer Kopie zu überzeugen: „[D]a die französische Regierung die Komposition bezahlt“, wären nur noch die Kosten für Material, Arbeit und Transport zu übernehmen.¹⁸⁵ Bevor jedoch das dänische Königshaus die Bestellung einer Marmorversion des *Alexanderzuges* aufgeben konnte, erhielt Thorvaldsen am 31. Dezember 1817 einen entsprechenden Auftrag des Grafen Sommariva.¹⁸⁶ Dadurch fühlten sich die Dänen noch stärker unter Druck, da nun nicht mehr nur eine Gipsversion im Quirinalspalast, sondern auch eine Marmorfassung in einer italienischen Privatresidenz existieren würde. Dementsprechend bat der Autor Lauritz Kruse, der die Verhandlungen zwischen Christian Frederik und Thorvaldsen führte, den Bildhauer am 4. April 1818, dem Kronprinzen

begreiflich zu machen, [...] daß Sie die Bearbeitung des Frieses für Dänemark als das eigentliche Original, und die für Sommariva als die Copie desselben angesehen haben (weil nun doch eins diesen Namen haben soll), und daß Sie aus dem Grunde ihm denselben für einen so billigen Preis [16.000 Scudi] überlassen konnten.¹⁸⁷

183 Peder Malling an Christian Frederik von Dänemark (später Christian VIII.), 20. März 1812, zit. nach Linvald/Fabritius 1965, 91–92: „Et vigtigt Arbeide, som er ham overdraget af den franske Regiering, og som med Rette kan kaldes et klassisk Værk, der vil forøge Thorw. Hæder, vil give ham en endnu høiere Rang som Kunstner og saa at sige kalde Grækernes gyldne Periode tilbage i den nærværende Tidsalder, er et Basrelief til Throngemakket i det forhen pavelige, nu keiserlige Palais paa Monte-Cavallo, [...]. Til Sujet har Th. valgt Alexanders Triumphindtog i Babylon. Th. Værd er noksom bekiendt og hans fortrefelige Anordning af Basreliefs tilfulde erkjendt for det fuldkomneste i sin Art; hvormeget mere maatte hans Landsmænd beklage, dersom de Franskes Keiser alene skulde bryste sig af dette chef d'oeuvre, alene være i Besiddelse af det eneste Exemplar.“

184 Bruun, R. E. 1817, 538 und 543 (Zitat): „I hans Værker skulde hans Fædreland stræbe at besidde ham; [...]“

185 Peder Malling an Christian Frederik von Dänemark (später Christian VIII.), 20. März 1812, zit. nach Linvald/Fabritius 1965, 92: „Det 2det Exemplar er naturligviis mindre bekosteligt end det første, da den franske Regiering betaler Compositionen.“

186 Giovanni Battista Sommariva an Giovanni Raimondo Torlonia, 31. Dezember 1817, KB, Ref. NKS 1557, folio (Transkript im TMA); auch Thiele 1852–1856, Bd. 1, 306.

187 Lauritz Kruse an Bertel Thorvaldsen, 4. April 1818, TMA, Ref. m5 1818, nr. 19: „[...] saa stræb at gjøre ham begribeligt, [...] at De bestandig har anseet Forarbeidelsen [det] af Frisen til Dannemark, som den

Wenige Tage später äußerte Christian Frederik selbst in einem Brief an Thorvaldsen nicht nur den Wunsch nach einem Original, sondern forderte den Bildhauer auf, „einen neuen Fries in derselben Größe zu komponieren und in Marmor auszuführen, in dessen Besitz dann Dänemark alleine kommt“.¹⁸⁸ Schließlich ließ sich der Kronprinz von Thorvaldsen und dessen Gönner Schubart doch von einer Betrachtung des *Alexanderzuges* für Schloss Christiansborg als Original überzeugen und beauftragte den Bildhauer mit der Marmorausführung des Relieffrieses, die von 1822 bis 1838 dauern sollte.¹⁸⁹ Der Fries, der das Vorzimmer des Empfangssaales von Christiansborg schmückte, wurde beim Brand des Schlosses 1884 fast vollständig zerstört.¹⁹⁰ Die erhalten gebliebenen Stücke des Reliefs wurden schließlich in Thorvaldsens Museum überführt, wo sie sich bis heute befinden.¹⁹¹

Zusätzlich zum Quirinalspalast, Schloss Christiansborg und der Villa Carlotta wurde der *Alexanderzug* – in jeweils den Räumen angepasster Größe und zugunsten der Originalität teils leicht verändert – in Gips für das Palais Leuchtenberg in München (zerstört), die Frankfurter Familie Bethmann-Hollweg, die Villa Torlonia in Rom und den Palazzo Reale in Neapel sowie in Terrakotta für die ehemals im englischen Warwickshire gelegene Hams Hall ausgeführt.¹⁹² Darüber hinaus arbeitete Thorvaldsens langjähriger Mitarbeiter

egentlige Original, og den som Sommariva skal have, som Copien deraf. Siden dog den eene skal hedde saadan. og at De kun paa den Grund har overladt ham den for en saa billig Pris.“ Deutsche Übersetzung nach Thiele 1852–1856, Bd. 1, 309.

188 Christian Frederik von Dänemark (später Christian VIII.) an Bertel Thorvaldsen, 7. April 1818, TMA, Ref. m5 1818, nr. 21: „[...] at componere og udføre en nye Frise af samme Størrelse i Marmor, hvilken Danmark da ene kom til at besidde.“ Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 1, 310.

189 Bertel Thorvaldsen bzw. Herman Schubart an Christian Frederik von Dänemark (später Christian VIII.), beide 9. Mai 1818, beide RA, Kongehusarkivet (Transkripte im TMA). Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 1, 311; Springer, P. 1991, 216; Grandesso 2015, 119. Im Jahr 1831, also während der Ausführung des *Alexanderzuges* für Schloss Christiansborg, erwarb die dänische Königsfamilie ferner Martens’ oben erwähntes Gemälde, das den monumentalen Relieffries in Thorvaldsens größtem römischem Atelier zeigt; siehe auch Thimann 2018, 79, sowie Website des Statens Museum for Kunst in Kopenhagen (<https://collection.smk.dk/#/detail/KMS196>; zuletzt aufgerufen am 8. April 2020).

190 Jørnæs 1991b, 39; Grandesso 2015, 119.

191 Inv.-Nr. A831–A850.

192 Siehe bspw. Jørnæs 1989b, 46; Tesan 1998, 71; Jørnæs 2011, 76; Grandesso 2015, 119; spezifisch zu der 1920 abgerissenen Hams Hall siehe Kofoed 2015b. Der Auftraggeber des 1835/1836 ausgeführten *Alexanderzuges* für die Villa Torlonia war Alessandro Torlonia. Thorvaldsens Relieffries war auch hier Teil eines umfassenderen Bildprogramms im ovalen Alexandersaal, das dem Namen entsprechend ausschließlich Szenen aus dem Leben des Makedonierkönigs gewidmet war. Aufgrund der Namensgleichheit von Auftraggeber und historischer Figur diente Thorvaldsens Relieffries hier zur Gegenüberstellung der beiden Männer, wobei der römische Bankier durch seine Wohltätigkeit als der edlere der beiden erschien; zum *Alexanderzug* in der Villa Torlonia siehe Noll 2005, 46; auch Grandesso 2015, 119. In der Tat war der Makedonierkönig seit jeher eine zwiespältige Figur und wurde bald als Tugendbeispiel, bald als gewaltsamer Herrscher rezipiert; siehe dazu Noll 2005, 8.

Pietro Galli ab 1822 an einer verkleinerten Marmorfassung des *Alexanderzuges*, die heute in Thorvaldsens Museum zu sehen ist (Taf. XIII und Abb. 12).¹⁹³ Für das in Carrara gelegene Geburtshaus von Luigi Bienaimé, einem weiteren engen Mitarbeiter Thorvaldsens, entstand eine ebenfalls verkleinerte Terrakotta-Version des Relieffrieses.¹⁹⁴ Ferner scheint ein Steinschneider namens Pistrini eine kleine Replik des *Alexanderzuges* in *Pietre dure* hergestellt zu haben, die ihrerseits als Vorlage für Kopien in Stuckmarmor gedient haben soll.¹⁹⁵ Schließlich zierte der *Alexanderzug* bald nach seiner Entstehung auch diverse Objekte aus Kunsthandwerk und Populärkultur.¹⁹⁶

Neben diesen Ausführungen von Thorvaldsens Relieffries in verschiedenen Dimensionen und Materialien wurde das Werk auch in Umrissstichen vervielfältigt. Dies geschah nebst den einleitend genannten *Ceuvreverzeichnissen* von Riepenhausen und Mori, Lahde, Carnevalini und Missirini auch durch einen Anonymus (um 1825) sowie durch Francesco Garzoli (1829), Samuel Amsler (1835) und schließlich Pietro Antonio Leone Bettelini und Domenico Marchetti (1838) als Teil von umfassenderen Stichwerken nach Thorvaldsens Schöpfungen.¹⁹⁷ Am Beispiel der plastischen und druckgrafischen Kopien, Repliken und Reproduktionen des *Alexanderzuges* zeigt sich nicht nur die zentrale Rolle der großflächigen Verbreitung von Thorvaldsens Werk für seine Sichtbarkeit und den stetig wachsenden Kult um ihn, sondern auch das veränderte Verhältnis zwischen Künstler und Publikum und die damit aufs Engste verknüpfte Loslösung des Kunstwerks von seiner Ortsgebundenheit.¹⁹⁸

„der Antike ebenbürtig“

Gerade Letzteres kommt auch in Mallings obigem Brief an den dänischen Kronprinzen deutlich zum Ausdruck, wonach Teile des *Alexanderzuges* zur Dekoration „verschiedener

193 Siehe auch Springer, P. 1991, 217; Tesan 1998, 71; Grandesso 2015, 119.

194 Grandesso 2015, 119.

195 Springer, P. 1991, 217.

196 Eggers 1867, 45.

197 *Thorwaldson's Basrelief im Quirinal. Alexanders des Großen Einzug in Babylon*, Frankfurt a. M.: Wenner, um 1825 (Allegorische Darstellungen und Grabmäler von A. Thorwaldson); *Il trionfo di Alessandro. Inciso a semplici contorni da Francesco Garzoli, inventato e scolpito dal celebre artista cav. Alberto Thorwaldsen, colle illustrazioni del chiarissimo abate Misserini*, Roma: Tipografia Aurelj, 1829; *Alexander des Grossen Einzug in Babylon. Marmorfries im Königlich Dänischen Schloss Christiansburg. Nach Zeichnungen von Friedrich Overbeck, in Kupfer gestochen von Samuel Amsler, nebst Erläuterungen von Ludwig Schorn*, München: Verlag der literarisch-artistischen Anstalt, 1835; *Basreliefs von Albert Thorwaldson: 1. Alexanders des Großen Einzug in Babylon, in 18 Blättern. 2. Allegorische Darstellungen und Grabmäler, in 6 Blättern. Nebst beigefügter Erläuterung. Nach Zeichnungen von Friedrich Overbeck in Rom, in Kupfer gestochen von Pietro Bettelini und Domenico Marchetti*, Frankfurt am Main: Karl Jügel, 1838.

198 Siehe auch Tesan 1998, 53.



14__Ditlev Martens, *Der Antikensaal in der Kunstakademie Kopenhagen*, 1824, Öl auf Leinwand, 92,8 × 74,5 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B259)

anderer Orte“ geeignet seien, „sogar als Studium der Schüler der Akademie“.199 Mit diesem Vorschlag appellierte der Architekt an Christian Frederiks Funktion innerhalb der Kopenhagener Kunstakademie, deren Präsident der Kronprinz von 1808 bis zu seiner Thronbesteigung 1839 war.²⁰⁰ Mallings Idee sollte mehr als ein Jahrzehnt später in Martens' *Antikensaal in der Kunstakademie Kopenhagen* malerisch umgesetzt werden: Wie der Bildtitel sagt, zeigt das Gemälde den großen Saal auf Schloss Charlottenborg, das seit 1754 Sitz der Königlichen Dänischen Kunstakademie ist (Abb. 14). Die stimmungsvolle Lichtführung unterstreicht die Materialität der teilweise patinierten Gipsabgüsse ebenso wie die Erhabenheit des Raumes. Zu sehen sind zuvorderst rechts im Bild etwa der tanzende *Satyr* aus den Florentiner Uffizien, prominent im unteren Regal die kolossale *Juno Ludovisi* und daneben die *Metrodoros*-Büste aus den Kapitolinischen Museen in Rom sowie im Bildmittelgrund rechts der freistehende *Borghesische Fechter* und links an der Wand die *Ildefonso*-Gruppe aus dem Madrider Prado. Schließlich befindet sich auf dem oberen Re-

199 Peder Malling an Christian Frederik von Dänemark (später Christian VIII.), 20. März 1812, zit. nach Linvald/Fabritius 1965, 92: „[...] som Decoration paa andre forskiellige Steder, selv som Studium for Academiets Elever.“

200 Zu Christian Frederiks Funktion innerhalb der Kopenhagener Kunstakademie siehe bspw. <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/people/kunstakademiet> (zuletzt aufgerufen am 4. Dezember 2019).

galbrett die *Anatomiefigur* des Dänen Andreas Weidenhaupt aus dem Jahr 1772. Der Decke entlang läuft – als fiktives Element – Thorvaldsens *Alexanderzug*.²⁰¹

Der Antikensaal auf Schloss Charlottenborg diente in erster Linie den jungen Künstlern zum Studium.²⁰² Mit der Integrierung des *Alexanderzuges* in diesen bedeutsamen Raum an der Kopenhagener Kunstakademie zeichnete Martens das Werk als der antiken Plastik ebenbürtig aus – wenn nicht gar dieser überlegen, betrachtet man die Anbringung des Relieffrieses über allen anderen Exponaten erhöht an der Decke.²⁰³ Darüber hinaus wies der Maler den *Alexanderzug*, gleich der genannten *Anatomiefigur*, als wichtige zeitgenössische Vorlage für das Kunststudium aus. Während die Akademie in Wirklichkeit keine Version des *Alexanderzuges* besaß, beherbergte sie seit den 1820er Jahren eine sich kontinuierlich vergrößernde Sammlung von Gipsabgüssen nach Thorvaldsens Werken: Sie wurden nicht nur auf den jährlichen Ausstellungen gezeigt, sondern dienten den Schülern als Studienobjekte.²⁰⁴

1828 wurde der Antikensaal umgebaut, um den ab diesem Jahr in Kopenhagen eintreffenden Gipsabgüssen nach Thorvaldsens Werken neben den Antiken einen hellen und zeitgemäßen Ausstellungskontext zu bieten. Zudem wurden ab 1833 ein Raum und der vom Antikensaal dorthin führende Korridor einzig Thorvaldsens Werken gewidmet und den Schülern der Akademie als Studienräume zur Verfügung gestellt.²⁰⁵ In diesen Umbauten kommt der stetig wachsende Kult um den Bildhauer deutlich zum Ausdruck. Darüber hinaus nahm bereits diese frühe Präsentation von Thorvaldsens Werken den musealen Kontext vorweg, der sich ab den späten 1830er Jahren im Bau eines eigenen Museums für den Bildhauer verwirklichen sollte. Zur Modernisierung der Skulpturgalerien auf Schloss Charlottenborg gehörte auch die Einführung von drehbaren Podien, wie sie etwa in den Gemälden von Peter Herman Rasmussen 1837 und Julius Exner 1843 zu sehen sind (Abb. 15 und 16).²⁰⁶ In der von Rasmussen und Exner festgehaltenen Präsentation einiger Statuen auf Drehgestellen spiegelt sich das neue, im vorangegangenen Kapitel angesprochene Verständnis der Kunstbetrachtung wider, bei dem das Interesse des Publi-

201 Zur Identifikation der dargestellten Werke siehe auch Kat. Kopenhagen 1974, 29; Kat. Köln 1977, 341; Mildenerger 1991, 195. Weidenhaupts *Anatomiefigur* befindet sich nach wie vor in der Kopenhagener Kunstakademie (Inv.-Nr. KS 453).

202 Kat. Kopenhagen 1974, 29; Mildenerger 1991, 195.

203 Siehe zu dieser Deutung auch Mildenerger 1991, 195.

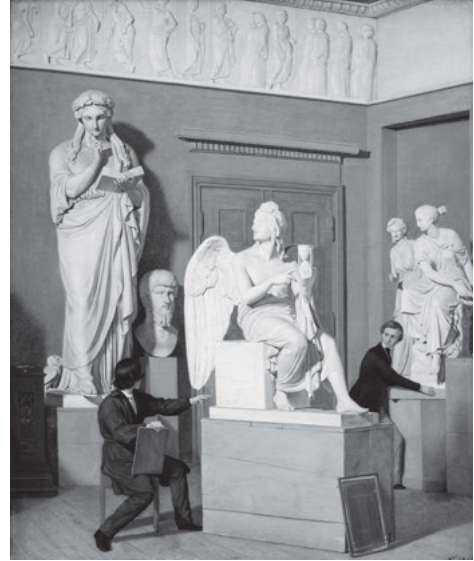
204 Johansson 2001, 142–150; Miss 2008, 34; Kronberg Frederiksen 2014c. Visualisierungen des Studiums nach Thorvaldsens Werken existieren bspw. von Martinus Rørbye (1825 und 1826), Joachim Ferdinand Richardt (1839), Carl Anton Schmidt (um 1842–1844) sowie von einem anonymen Maler (um 1829).

205 Kronberg Frederiksen 2014c; Kronberg Frederiksen 2017.

206 Kronberg Frederiksen 2014c. Eine ähnliche Ansicht hielt auch Peter Henrik Gemzøe 1835 in einer Zeichnung fest, deren Verbleib jedoch unbekannt ist (eine Fotografie davon befindet sich im Bildarchiv von Thorvaldsens Museum).



15__Peter Herman Rasmussen, *Antikensaal auf Charlottenborg nach dem Umbau von 1828, 1837*, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Dänemark, Privatbesitz



16__Julius Exner, *Im Skulpturensaal der Kunstakademie*, 1843, Öl auf Leinwand, 74,4 × 63,8 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv.-Nr. KMS3110)

kums der Skulptur in ihrer Gesamtheit galt.²⁰⁷ Rasmussens und Exners Darstellungen zeigen zudem nicht nur die helle Ausmalung des umgebauten Raumes, sondern auch die Integration von Werken Thorvaldsens in den Antikensaal. 1846, zwei Jahre vor der Eröffnung von Thorvaldsens Museum, wurde dessen Galerie auf Charlottenborg für das Publikum geschlossen und diente fortan als Werkstatt der Bildhauer, die nach Thorvaldsens Tod vereinzelte seiner Werke für sein Museum in Marmor ausführten. Der Antikensaal wurde in den Jahren 1880 bis 1883 schließlich in einen Festsaal umgewandelt.²⁰⁸

Wie Martens' Gemälde des Antikensaals auf Schloss Charlottenborg bildhaft veranschaulicht, wurde Thorvaldsens *Alexanderzug* bereits kurz nach seiner Entstehung als der antiken Kunst gleichwertig gepriesen. Am 15. Dezember 1812 schrieb Malling erneut an den dänischen Kronprinzen:

Überall wird dieses Basrelief bewundert als das einzige seiner Art, das seit den im Minervatempel in Athen abgebildeten Olympischen Spielen der Griechen hervorgebracht wurde, wovon Paris heute einen

207 Siehe dazu auch Kap. I.1. In ähnlichem Zusammenhang auch Kanz 2017, bes. 165–167.

208 Kronberg Frederiksen 2017.

Gipsabguss nach den antiken originalen Fragmenten besitzt [= Parthenonfries]. Thorw's scheint sogar eine lebendigere Bewegung in den abwechslungsreichsten Stellungen auszudrücken. Überall ist die Anordnung des ganzen Sujets so ausgezeichnet meisterhaft, dass sie sich fühlen lässt, aber nicht beschreiben. [...] Der Gedanke ist schön, dass Dänemark einen Th. hervorbrachte, der Griechenlands Phidias und Praxiteles den Rang streitig machte und die Palme von seinem gleichzeitigen, vergötterten Canova erringt.²⁰⁹

Mallings Urteil über den *Alexanderzug* war nur der Beginn einer Flut von ähnlichen Lobpreisungen dieses Relieffrieses. So bezeichnete der Bildhauer Rauch, ein Protegé und Weggefährte Thorvaldsens, das Werk in einem Brief vom 29. September 1813 an den Archäologen Friedrich Gottlieb Welcker als „das Beste, was in neuerer Zeit in dieser Kunst hervorgebracht ist“.²¹⁰ Die sich von 1818 bis 1823 in Rom aufhaltende Malerin Louise Seidler nannte den *Alexanderzug* „der Antike ebenbürtig“.²¹¹ Und Wilhelm von Schadow betrachtete das Relief als Thorvaldsens bestes Werk, das dank den Marmorausführungen „seinen Ruhm für alle Zeiten bewahren“ werde, und dies, „obgleich er selbst wenig daran gemeißelt“.²¹² Mit dieser Bemerkung verwies Schadow – wie bereits Wagner im obigen Zitat – auf die arbeitsteilige Organisation in Thorvaldsens Werkstätten und zeigte damit Sinn für eine Realität, die in vielen Kommentaren zu Thorvaldsens Schaffen ausgeblendet ist. Besonders enthusiastisch reagierten ferner die Schriftsteller Franz Grillparzer und Atterbom auf den *Alexanderzug*: So war dieses Werk für Grillparzer „ein Basrelief, dergleichen ich kaum unter den Antiken gesehen habe. [...] was helfen die Worte, wo man kaum dem Sehen traut“.²¹³ Laut Atterbom übertraf Thorvaldsen mit seinen Reliefs schließlich nicht nur Canova, sondern die griechische Kunst selbst.²¹⁴ Gerade solche Stimmen, wonach der *Alexanderzug* die antike Kunst übertreffe, entfalteten eine neue Dimension in

209 Peder Malling an Christian Frederik von Dänemark (später Christian VIII.), 15. Dezember 1812, zit. nach Linvald/Fabritius 1965, 99: „Overalt beundres dette Basrelief som det eneste i sin Art, der er frembragt siden Grækernes olympiske Lege afbildet i Minervatemplet i Athen, hvoraf Paris paa nærværende Tid besidder Gipsafstøbning efter de antique originale Fragmenter. Thorw's synes endog at udtrykke en mere levende Bevægelse i de meest afvxlende Stillinger. Overalt er Anordningen af det hele Sujet saa udmærket mesterlig, at det lader sig føle, men ikke beskrive. [...] Tanken er skøn, at Danmark frembragte en Th., der gjorde Grækenslands Phidias og Praxiteles Rangen stridig og tager Palmene fra sin samtidige forgudede Canova.“ Siehe auch Wittstock 1975, 318 – 319. Eine ähnliche Formulierung findet sich bei Rasmus Emil Bruun, laut dem jedoch Thorvaldsen schon seit seinem Durchbruch mit der *Jason*-Statue über allen anderen zeitgenössischen Künstlern stand; Bruun, R. E. 1817, 535 – 536.

210 Christian Daniel Rauch an Friedrich Gottlieb Welcker, 29. September 1813, zit. nach Haufe 1965, 196. Eine sehr ähnliche Formulierung benutzte vier Jahre später auch Caroline von Humboldt in einem Brief an Wilhelm von Humboldt, 3. Juni 1817, zit. bei Wittstock 1975, 300.

211 *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler* 1922, 123.

212 Von Schadow 1854, 72. Zur Arbeitsteilung in Thorvaldsens Werkstätten siehe Kap. III.1.

213 Grillparzer 1893, 218. Siehe auch Wittstock 1975, 286.

214 Atterbom 1968, 207. Eine ähnliche Einschätzung findet sich bei Petersen 1893, o. S., der Thorvaldsens Leistung über jene von Phidias auf der Grundlage der für heutige Begriffe etwas gesuchten Ansicht er-

der damals schon nicht mehr aktiv diskutierten, aber spürbar nachwirkenden *Querelle des Anciens et des Modernes*.²¹⁵ Im späten Klassizismus scheint die Antike zwar als ästhetisches Vorbild allen künstlerischen Schaffens anerkannt worden zu sein, das aber idealerweise übertroffen werden sollte. Indem Thorvaldsen nun mit seinem *Alexanderzug* die antiken Vorbilder nicht nur erreicht, sondern überboten habe, handelt es sich bei diesem monumentalen Werk gleichsam um einen doppelten Triumph des Bildhauers.²¹⁶

Nebst unzähligen Lobeshymnen gab es auch vereinzelte kritische Stimmen zu Thorvaldsens *Alexanderzug*. Während die hohe künstlerische Qualität dem Relieffries insgesamt nicht abgesprochen wurde, betraf die Kritik vor allem einzelne Elemente in der Darstellung. Bemängelt wurde beispielsweise die geringe Variation in den Gruppen von Reitern, die den Maler Ludwig Emil Grimm „von jeher mit Langeweile erfüllt [hat], wie denn überhaupt der bis über die Wolken erhobene Thorvaldsen mein Lieblingsbildhauer nicht ist“.²¹⁷ Ein grundsätzlicher Mangel an Variation wurde auch von der Autorin Charlotte A. Eaton kritisiert.²¹⁸ Für den Autor Stendhal, der zu den kritischsten Zeitgenossen zählte, war Thorvaldsens *Alexanderzug* indessen zu grob und zu wenig erhaben.²¹⁹ D'Angers betrachtete zwar seinen dänischen Kollegen ebenfalls als einen der vorzüglichsten Reliefplastiker seit den Griechen, bemängelte jedoch zugleich die fehlende Lebendigkeit und Bewegung im *Alexanderzug* und setzte diese Schwächen den Qualitäten des Parthenonfrieses gegenüber.²²⁰ In Stendhals und d'Angers Vorbehalten spiegelt sich die einleitend erwähnte kritischere Haltung der französischen als speziell der skandinavischen und deutschen Zeitgenossen gegenüber Thorvaldsens Kunst wider.

Thorvaldsen als neuer Phidias

Der Autor Gustav Gardthausen fasste die Wirkung des *Alexanderzuges* 1844 folgendermaßen zusammen: „Das Parthenon[,] es wird zu Rom bewundert.“²²¹ Damit verglich auch er Thorvaldsens Relieffries mit dem damals Phidias zugeschriebenen Parthenonfries. Dieses monumentale Werk war zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Lord Elgins Auftrag zusammen mit weiteren Fragmenten der Baudekoration des Parthenons von Athen nach London überführt und 1816 ans British Museum verkauft worden.²²² Die erste Präsentati-

hebt, dass sich der Ruhm des Letzteren über mehrere Jahrhunderte aufgebaut habe, während sich Thorvaldsen die Anerkennung seiner Zeitgenossen innerhalb weniger Jahrzehnte sichern konnte.

215 Die *Querelle des Anciens et des Modernes*, die sich bis zu Petrarca zurückverfolgen lässt, hatte ihren diskursiven Höhepunkt im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts erreicht; Fumaroli 2001, 7.

216 Für das Gespräch hierüber danke ich Stefan Rebenich.

217 Grimm, L. E. 1911, 240 – 241.

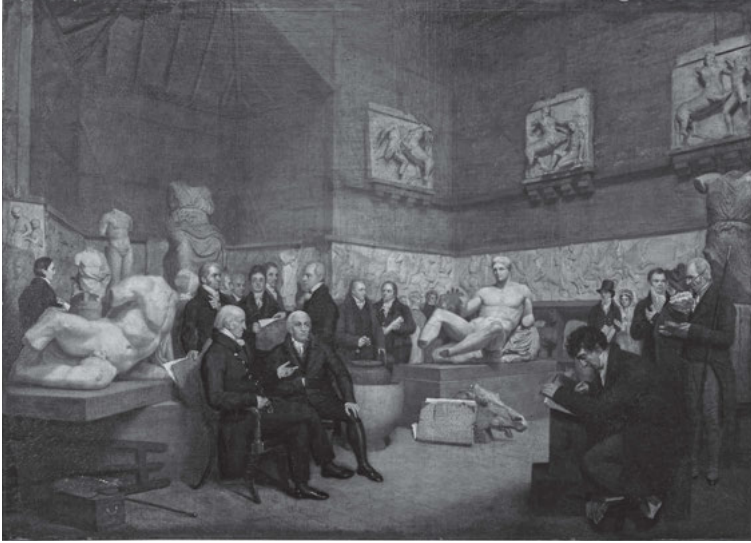
218 Eaton 1852, 302 – 305.

219 Stendhal 1932, 109. Siehe auch Hartmann 1965, 5.

220 D'Angers 1856, 7 und 13 – 14.

221 Gardthausen 1844, 11.

222 Siehe bspw. Melcher 1999, 272 – 273.



17__Archibald Archer, *Der provisorische Elgin-Saal*, 1819, Öl auf Leinwand, 94 × 132,7 cm, London, British Museum (Inv.-Nr. Painting.30)

onsweise des Parthenonfrieses ist in einem 1819 ausgeführten Gemälde von Archibald Archer gezeigt, das mit dem allen Wänden des Saals entlang laufenden Fries durchaus Ähnlichkeit hat mit Martens' Darstellung des *Alexanderzuges* in Thorvaldsens großem Atelier in Rom von 1828 – 1829 (Taf. II und Abb. 17).²²³ Die Überführung der *Elgin Marbles* machte nicht nur das europäische Publikum mit der Kunst der griechischen Klassik bekannt, sondern festigte die generelle Verschiebung des ästhetischen Interesses im späten Klassizismus von der hellenistischen hin zum strengeren Stil der klassischen Antike.²²⁴

Thorvaldsen kannte den Parthenonfries vermutlich aus Gipsabgüssen und Kupferstichen.²²⁵ Spezifisch für die Hauptszene um Alexander den Großen dürfte er sich zudem an der 1766 von Domenico Cunego gestochenen Reproduktion nach Gavin Hamiltons Gemälde *Achilles schleift den toten Hektor hinter seinem Wagen her* aus dessen sechsteiliger Serie zum Trojanischen Krieg orientiert haben.²²⁶ Doch gemäß dem Grafen Conrad Rant-

223 Im Kontext dieses Topos sei ferner Lawrence Alma-Tademas Gemälde *Phidias zeigt seinen Freunden den Parthenonfries* von 1868 im Birmingham Museum erwähnt; siehe dazu bspw. Prettejohn 2009.

224 Von Einem 1974, 24; Wittstock 1975, 51. Zum Klassizismus in Dänemark siehe bspw. Eckart 1868, 16 – 17; Pfundheller 1886, 218 – 221; Jørnæs 1991a, 67 – 69; Bukdahl 2006, 62 – 63; Jørnæs 2011, 18 – 19; Friborg 2014.

225 Lücke 1883, 58; Pfundheller 1886, 237; Hartmann 1979, 94; Jørnæs 1991b, 37; Grandesso 2015, 108 – 109.

226 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 591-96.

zau war der *Alexanderzug* nicht etwa aus intensivem Studium und viel Fleiß erwachsen: „Thorvaldsen hat mir oft gesagt, er wüsste selbst nicht, wie es entstanden sei, und erst da Overbeck die Zeichnungen der Figuren machte, erkannte er die Vollkommenheit seines eigenen Werkes.“²²⁷ In diesem Zitat klingt erneut die schon von Neergaard konstatierte zentrale Bedeutung von Nachzeichnungen und Umrissstichen zur Beurteilung von Kunstwerken an.²²⁸ Indem Pfundheller schließlich die Mangelhaftigkeit solcher Reproduktionen betont, die auch Thorvaldsen als Vorlagen dienten, mythisiert er dessen herausragende Leistung noch im späten 19. Jahrhundert: „Sein künstlerisches Gefühl leitete ihn allein und ließ ihn das Richtige finden.“²²⁹ Was auf den ersten Blick als reines Lob für den Dänen erscheint, kann direkt mit Phidias in Verbindung gebracht werden, der in antiken Quellen für seine *phantasia* gepriesen wird. Demnach habe seine Kunst nicht nur aus Nachahmung (*mimesis*, *imitatio*) bestanden; vielmehr habe er mit der Darstellung von Dingen und Erscheinungen überzeugt, die er nicht selbst gesehen habe.²³⁰ In diesem Zusammenhang erhält auch Atterboms eingangs zitierte Bezeichnung von Thorvaldsen als einem „echte[n] Sohn der Phantasie“ eine zusätzliche Bedeutungsebene, die ihn ebenfalls mit Phidias verbindet.²³¹

Der Rückbezug auf die griechische Kunst und namentlich auf den Parthenonfries sowie dessen vermeintlichen Schöpfer Phidias zieht sich wie ein roter Faden durch die – lobende wie kritische – Rezeptionsgeschichte von Thorvaldsens *Alexanderzug*.²³² Dabei ist Phidias’ Rolle bei der Schaffung der Parthenonskulpturen bis heute nicht endgültig geklärt. Einzig Plutarch nennt in seinem *Perikles* (13,4) Phidias als Aufseher des gesamten skulpturalen Programms am Parthenon.²³³ Hier liest man zudem, dass die Arbeiten von zahlreichen Steinmetzen ausgeführt worden seien, was Phidias’ genaue Rolle im Unklaren lässt. Obwohl der Ruhm des griechischen Bildhauers auf freistehenden Kolossalstatuen wie dem *Zeus* in Olympia oder der *Athena Parthenos* basierte, scheint Phidias im frühen 19. Jahrhundert den Künstlern und deren Publikum gleichsam als Verkörperung der Hochklassik und als Referenzfigur für jegliche plastische Schöpfung gedient zu haben.²³⁴ Dieser Rückgriff auf herausragende Künstler längst vergangener Epochen zur Würdigung

227 Conrad Rantzau, 14. Juli 1819, zit. nach Wittstock 1975, 329. Siehe in ähnlichem Zusammenhang auch Wittstock 1975, 85.

228 Neergaard 1814, 574. Siehe auch Kap. I.1.

229 Pfundheller 1886, 237.

230 Zur antiken Phidias-Rezeption unter dem Aspekt der *phantasia* siehe Männlein-Robert 2003.

231 Atterbom 1820, 185: „fantasiens omedelbara son“. Deutsche Übersetzung nach Mildnerberger 1991, 191, der Atterboms Brief jedoch aus einer anderen Quelle zitiert und fälschlicherweise mit dem Jahr 1811 versieht. Siehe auch Jørnæs 2011, 100, sowie die Einleitung des vorliegenden Buches.

232 Siehe auch Lücke 1883, 58; Pfundheller 1886, 237–239; Oppermann 1927, 88; Gohr 1977a, 82; Jørnæs 1991b, 37; Melcher 1999, 272; Kanzenbach 2007, 306; Grandesso 2015, 108–109.

233 Prettejohn 2009, 106.

234 Siehe bspw. ebd.; Schmälzle 2012, 105.

zeitgenössischen Schaffens – Phidias ist dafür nur ein Beispiel – ist im größeren Kontext des romantischen Geniekults zu sehen, indem er lebende Künstler als Fortführung einer glorreichen Vergangenheit inszenierte.²³⁵

Thorvaldsen war schon seit dem Erfolg seiner *Jason*-Statue mit Praxiteles und Phidias verglichen worden: So nannte die Gräfin Charlotte Schimmelmann ihn bereits am 15. Dezember 1803 in einem Brief an ihren Bruder, den Baron Schubart, „unsern Praxiteles“.²³⁶ Schubart wiederum bezeichnete Thorvaldsen ab dem folgenden Jahr regelmäßig als „unseren Phidias“ (*vor Phidias*) oder „unseren dänischen Phidias“ (*vor Danske Phidias, nostro Fidia Danese*) sowie „unsern Praxiteles“ (*vor Praxiteles*) oder „unseren dänischen Praxiteles“ (*vor Danske Praxiteles*).²³⁷ Und wenn Thieles Zuschreibung eines Briefes vom 10. Januar 1804 korrekt ist, sah auch die Baronin Schubart in Thorvaldsen den „Praxiteles seines Jahrhunderts“.²³⁸ Die Stilisierung Thorvaldsens zum ‚neuen Phidias‘ scheint somit wesentlich von Schubarts Kreis ausgegangen und in der Folge von verschiedenen Zeitgenossen übernommen und weitergeführt worden zu sein.²³⁹ Besonders die enthusiastische Rezeption von Thorvaldsens *Alexanderzug* festigte schließlich die Benennung des Bildhauers als ‚dänischer Phidias‘, wohingegen sich der Vergleich mit Praxiteles allmählich verlor.

Jenes Lob wies indessen wenig individuelle Prägung auf, sondern war vielmehr ein Gemeinplatz: So hatte schon Winckelmann, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Kunst der griechischen Klassik als ästhetische Norm durchgesetzt hatte, Michelangelo als ‚Phidias neuerer Zeiten‘ bezeichnet.²⁴⁰ Zu Thorvaldsens Lebzeiten galten ferner auch dessen Lehrer Johannes Wiedewelt als ‚dänischer Phidias‘, Canova als ‚neuer Phidias‘ und

235 Siehe auch Graepler 2008, 33.

236 Charlotte Schimmelmann an Herman Schubart, 15. Dezember 1803, zit. nach Thiele 1852–1856, Bd. 1, 96.

237 Siehe bspw. Herman Schubart an Bertel Thorvaldsen, 2. Juli 1804, TMA, Ref. m1 1804, nr. 13; Herman Schubart an Bertel Thorvaldsen, 26. November 1804, TMA, Ref. m1 1804, nr. 22; Herman Schubart an Bertel Thorvaldsen, 28. Dezember 1804, TMA, Ref. m1 1804, nr. 24; Herman Schubart an Bertel Thorvaldsen, 1. Juli 1805, TMA, Ref. C482v; Herman Schubart an Carl Frederik Ferdinand Stanley, 30. September 1805, KB, Ref. NKS 1976, 2° (Transkript im TMA); Herman Schubart an Carl Frederik Ferdinand Stanley, 11. November 1805, KB, Ref. NKS 1976, 2° (Transkript im TMA); Herman Schubart an Bertel Thorvaldsen, 18. Januar 1808, TMA, Ref. m2 1808, nr. 1; Herman Schubart an Bertel Thorvaldsen, 8. April 1811, TMA, Ref. m3 1811, nr. 11; Herman Schubart an Bertel Thorvaldsen, 27. September 1812, TMA, Ref. m26 I, nr. 93. Ähnliche Bezeichnungen sind schon früh auch vom dänischen Architekten Stanley überliefert: Carl Frederik Ferdinand Stanley an Herman Schubart, 9. Oktober 1804, KB, Ref. NKS 1976, 2° (Transkript im TMA); Carl Frederik Ferdinand Stanley an Bertel Thorvaldsen, 20. November 1804, TMA, Ref. m1 1803, nr. 18.

238 Zit. nach Thiele 1852–1856, Bd. 1, 90: „[...] il deviendra le Praxiteles de son siècle [...].“

239 So bspw. von Bernhard Severin Ingemann, 18. Februar 1819, zit. bei Wittstock 1975, 311; Jerdan 1820, 93.

240 Winckelmann 2007, 29.

Johan Tobias Sergel als ‚schwedischer Phidias‘.²⁴¹ Es ließen sich zweifellos noch zahlreiche weitere Beispiele anführen, die die Topik des Phidias-Vergleichs bestätigen würden. Dieser Vergleich hatte zwar bereits seit der im 15. Jahrhundert erfolgten Neubewertung von Phidias als dem größten antiken Bildhauer existiert, entwickelte sich aber erst im Zusammenhang mit den Winckelmann'schen Idealen zu jener Erscheinungsform, womit die genannten Bildhauer in den Jahrzehnten um 1800 nobilitiert wurden.²⁴² Vor diesem Hintergrund kann festgehalten werden, dass es in den Quellen zu Thorvaldsen kaum um stilistische Vergleiche zwischen seinem *Alexanderzug* und dem Parthenonfries geht, obwohl sich durchaus Parallelen in der Reliefbehandlung und einzelnen Bildelementen finden lassen.²⁴³ Anders jedoch als im Parthenonfries, dessen Einzelszenen größtenteils nahtlos ineinander übergehen, ist die Erzählung im *Alexanderzug* in sogenannte „Handlungszentren“ gegliedert, was zusätzliche Unterteilungen durch Architektur oder Landschaften erübrigt hätte.²⁴⁴ Dennoch hat Thorvaldsen, wie erwähnt, entsprechende Elemente plastisch leicht angedeutet und damit auf den Schauplatz Babylon verwiesen.

Thorvaldsen im Profil

Unter der Palme, die den *Alexanderzug* abschließt, hat sich Thorvaldsen selbst hinter dem Schild eines Kämpfers stehend im Profil dargestellt (Abb. 12). Gedeutet wird dieses Selbstbildnis als Zuschauer und Augenzeuge von Alexanders Einzug oder Betrachter des eigenen Werks.²⁴⁵ Zweifellos trifft beides zu, denn indem Thorvaldsen auf den Umzug blickt, betrachtet er zugleich seine eigene Schöpfung. Zudem weist er sich als Teil des gezeigten Triumphzuges aus, der sowohl jener von Alexander dem Großen als auch sein eigener war. Überdies kann dieses Betrachten eines Eroberungs- und Raubzuges mit der subjektiven Erfahrung des Bildhauers in Verbindung gebracht werden: Thorvaldsen war zu einer Zeit in Rom angekommen, als in Napoleons I. Auftrag Hunderte von Kunstwerken ein-

241 Zu Wiedewelt als ‚dänischem Phidias‘ siehe Wittstock 1975, 34. Winckelmanns Freund Wiedewelt hatte zusammen mit Abildgaard, die an der Kopenhagener Kunstakademie beide Thorvaldsens Lehrer waren, zu den zentralen Figuren bei der frühen Vermittlung des Klassizismus in Dänemark gehört. Zu Canova als ‚neuem Phidias‘ siehe bspw. Carl Julius Weber, *Reise in Italien in den Jahren 1807–1808*, Stuttgart: Hallberger, 1844, 55, zit. nach Wittstock 1975, 365: „Thorvaldsen möchte ich noch mehr Kraft zusprechen als dem Phidias der Neuern, Canova [...]“; zu Sergel als ‚schwedischem Phidias‘ siehe Jakob Jonas Björnstål an Carl Christoffer Gjørwell, 22. Oktober 1773, zit. nach *Jakob Jonas Björnståls Briefe* 1781, 208: „[...] Sergel, welchen ich allzeit den schwedischen Phidias nenne [...]“.

242 Diese Ehre war zuvor Polyklet zugekommen. Zu Phidias' ‚Wiederentdeckung‘ in der Renaissance siehe Pfisterer 1999, bes. 63–66, 69 und 75. Interessanterweise war es mit Jacopo Bellini nicht ein Bildhauer, sondern ein Maler, der 1441 als erster Künstler als ‚neuer Phidias‘ bezeichnet wurde; siehe dazu ebd., 75.

243 Siehe auch Wittstock 1975, 88; Gohr 1977a, 82; Hartmann 1979, 93–97; Grandesso 2015, 114.

244 Gohr 1977a, 82.

245 Molbech 1841, 66 und 75; Hammerich 1876, 47; Trier 1903, 97; Oppermann 1927, 86; Calmeyer 1990, 113; Jørnæs 1991b, 40.



18__Phidias, *Schild der Athena Parthenos* (sog. *Strangford Shield*), römische Kopie des griechischen Originals, um 200 – 300 n. Chr., Marmor, 43,18 × 45,72 cm, Detail, London, British Museum (Inv.-Nr. 1864,0220.18)

gepackt, aus Rom abtransportiert und nach Paris gebracht wurden.²⁴⁶ Nach Peter Calmeyer porträtierte sich Thorvaldsen in der Nähe des mit Spolien beladenen Elefanten und nicht in der idyllischen Flusslandschaft, da er vor Jahren den genannten Raubzug selbst miterlebt hatte.²⁴⁷ Brisant ist dabei jedoch, dass dieser Raubzug unter demselben Herrscher stattfand, für den später der Relieffries geschaffen wurde.

Diese Interpretationen sind zwar durchaus plausibel, greifen aber zu kurz. Außer Acht geblieben ist in der bisherigen Forschung Thorvaldsens Position in unmittelbarer Nähe zum Schild des Kriegers. Dass diese Position kaum zufällig gewählt ist, lässt ein Blick in die Geschichte des Künstlerselbstbildnisses vermuten: Phidias hatte seine eigene Gestalt in das Relief integriert, das den Schild der *Athena Parthenos* schmückte (Abb. 18).²⁴⁸ Dabei handelt es sich um eines der ältesten bekannten Selbstbildnisse überhaupt. Unabhängig vom Parthenonfries, dessen Autorschaft ungeklärt bleibt, lässt sich Thorvaldsens *Alexanderzug* mit Phidias folglich über den Aspekt der künstlerischen Selbstdarstellung, zusätzlich betont durch die Nähe zu einem Schild, verbinden.

Obwohl Thorvaldsen seinen Relieffries für Stern detailliert beschrieb und das Werk Ludwig von Bayern mit unmissverständlicher Selbstzufriedenheit anpries, erwähnte er sein eigenes Bildnis an keiner Stelle. Doch gerade im Kontext der *celebrity*-Kultur sowie von Thorvaldsens künstlerischem Selbstverständnis ist dieses Element von besonderer Signifikanz. Gemäß Braudy kann Alexander der Große als erste Berühmtheit (*famous per-*

246 Calmeyer 1990, 111 – 113; auch Hartmann 1979, 41 – 42.

247 Ebd.

248 Holsten 1978, 9; Melcher 1999, 270. Die Selbstdarstellung des ägyptischen Bildhauers Ni-an-akh-Ptah im Grab des Ptah-hotep in Sakkara um 2650 v. Chr. gilt als das älteste Selbstporträt überhaupt. Das zweitälteste Selbstbildnis eines mit Namen bekannten Künstlers ist Phidias' Bild auf dem Schild der *Athena Parthenos*. Siehe zu diesen frühen Selbstdarstellungen Goldscheider 1936, 8 – 11.

son) der Geschichte betrachtet werden, die jenen gesellschaftlichen Status bewusst pflegte.²⁴⁹ Dies geschah mithilfe von zur Ruhmesverbreitung eingesetzten Missionaren, der Gründung mehrerer Städte namens Alexandria sowie seinem Profilporträt auf Münzen, Medaillen und Siegeln.²⁵⁰ Mehr noch: Alexander der Große gilt als Wegbereiter der Bildform des Profilporträts, was Thorvaldsens Selbstbildnis im *Alexanderzug* zusätzliches Gewicht verleiht und den Bildhauer nicht nur mit Phidias, sondern auch mit Alexander selbst verbindet.²⁵¹

In dem einleitend angesprochenen Kontext der Stilisierung des Äußeren von *celebrities* sind gerade auch Profilporträts von zentraler Bedeutung, da sie die dargestellte Person an wenigen Merkmalen erkennen lassen.²⁵² Eine herausragende Form von Profilporträts bilden die in der kunsthistorischen Forschung nach wie vor zu wenig beachteten Silhouetten- oder Schattenporträts in unterschiedlichen Medien, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris als eine allen Gesellschaftsschichten zugängliche und selbst herstellbare Bildform entstanden.²⁵³ Sie spielte vor allem in der Erinnerungskultur eine wichtige Rolle, indem Schattenrisse von verstorbenen Angehörigen hergestellt und eingerahmt wurden. Parallel dazu wuchs aber auch ihre Bedeutung für die sich gleichzeitig entwickelnde *celebrity*-Kultur und wurde zu einer Spezialisierung innerhalb der Porträtkunst.

Der Bildtypus des Schattenporträts erreichte Dänemark in den 1780er Jahren und war besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zur Etablierung der Bildnisfotografie eine beliebte Form des Porträtierens.²⁵⁴ So ist für den Silhouettisten Niels Christian Fausing bekannt, dass er in den späten 1830er Jahren mehrere Serien von Schattenporträts dänischer Berühmtheiten anfertigte und verlegte, darunter zwei Silhouettenschnitte von Thorvaldsen als ganzfigurige Abbildung und als Büste.²⁵⁵ Ferner besitzt Thorvaldsens frühestes Selbstbildnis von 1787 die Form eines mit Tinte gemalten Schattenporträts, und auch in späteren Jahren stellte sich der Bildhauer auf mindestens zwei weiteren Zeichnungen im Profil dar (Abb. 19–21). Die Modelle in Profilporträts, wie sie von Thorvaldsen auch in Zeichnungen, Stichen, Reliefs, Medaillen und in Wachs existieren, erscheinen los-

249 Zum Berühmtheitsstatus Alexanders des Großen und dessen Pflege siehe Braudy 1986, 32–51.

250 Ebd.; Greer 2008, 33.

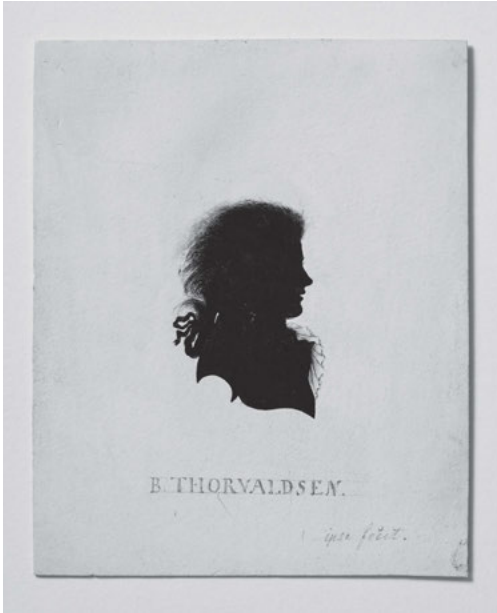
251 Zu Alexander dem Großen und seiner Bedeutung für die Bildform des Profilporträts siehe Greer 2008, 33.

252 Kanz 2008, 6–7; Mole 2007, 79; Bond 2008, 86; Greer 2008, 33; Mole 2008, 68 und 73; Lilti 2014, 302 und 347; McPherson 2017, 129.

253 Christensen 2010, 104.

254 Ebd., 103.

255 Ochsner 1963, 99–102; Duus 1998, 75–77 und 158–160; Christensen 2010, 104. Zur Zuschreibung dieser Silhouettenschnitte siehe Ochsner 1963, 112–115. Die Silhouettenschnitte von Thorvaldsen befinden sich in der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen.



19__ Bertel Thorvaldsen, *Selbstbildnis (Silhouette)*, um 1787, Tinte auf Karton, 115 × 94 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. C758)



20__ Bertel Thorvaldsen, *Selbstbildnis*, 1811, schwarze und weiße Kreide auf Papier, 275 × 227 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. C759)

gelöst von jeglichem räumlichen und thematischen Kontext, was ihnen den Wert von Allgemeingültigkeit und Zeitlosigkeit verleiht.²⁵⁶

Nicht zufällig fiel die Popularität des Silhouettenporträts in dieselbe Zeit wie jene der antiken Legende von Butades und seiner Tochter als Motiv der Malerei.²⁵⁷ Gemäß Plinius dem Älteren hielt Butades' Tochter das Schattenbild ihres Geliebten auf einer Wand fest, woraufhin Butades jene Umrisse mit unterschiedlich gefärbtem Ton füllte und das Bildnis des jungen Mannes als Relief modellierte.²⁵⁸ Diese Legende galt nicht nur als Ursprung der Relief- und der Zeichenkunst, sondern darüber hinaus der polychromen Plastik und vermutlich des Profilporträts.²⁵⁹ Vor dem Hintergrund dieses Ursprungsmythos der Relief-

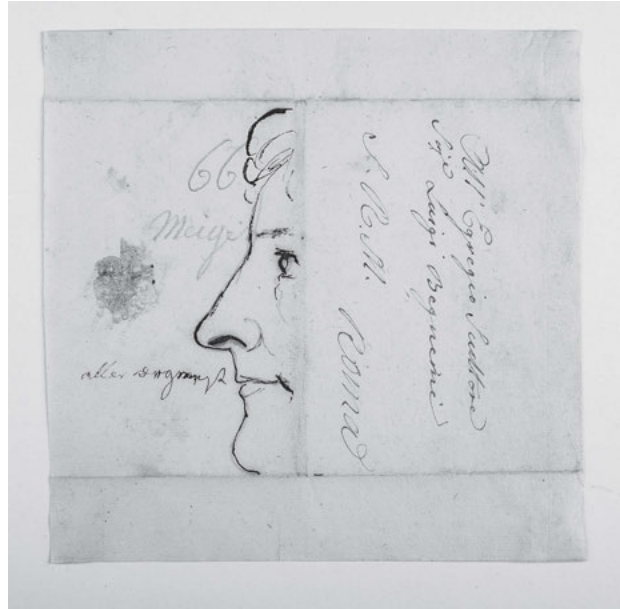
256 Im Zusammenhang mit Byron siehe Greer 2008, 34. Ein wohl 1813 von Giovanni Antonio Santarelli geschaffenes Wachsporträt von Thorvaldsen befindet sich in dessen Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. G258).

257 Christensen 2010, 105; Kanz 2008, 6. In den Jahrzehnten um 1800 wurde diese Legende in zahlreichen Gemälden dargestellt, so auch in Dänemark durch Christoffer Wilhelm Eckersberg (1811) und Heinrich Eddelien (1831).

258 Plinius 1978, 109:151.

259 Siehe auch Christensen 2010, 104.

21 Bertel Thorvaldsen,
Selbstbildnis, nach 1817, Bleistift,
Feder und Tinte auf Papier,
156 × 157 mm, Kopenhagen,
Thorvaldsens Museum
(Inv.-Nr. C485)



kunst handelt es sich bei Thorvaldsens Profilansicht innerhalb seines monumentalen *Alexanderzuges* – und dies an einem politisch so zentralen Ort wie dem Quirinalspalast in Rom – um weit mehr als ein Assistenzselbstbildnis: Es ist Thorvaldsens selbstbewusste Einschätzung des Werts seiner Kunst.

Das Selbstbildnis im *Alexanderzug* für den Quirinalspalast ist keineswegs ein Einzelfall in Thorvaldsens Oeuvre.²⁶⁰ Gerade in der zwischen 1818 und 1827 ausgeführten Marmorversion desselben Reliefs für Sommariva in der Villa Carlotta zeigt sich eine weitere Variante eines Assistenzselbstbildnisses (Abb. 22). Generell sind die Figuren in dieser Fassung des *Alexanderzuges* weniger gedrängt wiedergegeben, damit sie in die vom *Salone d'Onore* abweichenden Maße des Marmorsaales in der Villa Carlotta passten.²⁶¹ Das letzte Teilstück präsentiert den Bildhauer zusammen mit dem Auftraggeber, beide in antike Gewänder gekleidet. Thorvaldsen nimmt Sommariva bei der Hand und weist mit seiner Rechten auf den Triumphzug. Durch diese Gestik scheint sich der Künstler zugleich selbst dem Siegeszug – der auch sein eigener war – anzuschließen. Es handelt sich bei diesem Teilstück um eine eigens für den Marmorsaal von Sommarivas Villa Carlotta geschaffene und offenbar vom Auftraggeber ausdrücklich gewünschte Ergänzung des Originalfrie-

260 Siehe auch Trier 1903, 97.

261 Siehe auch Grandesso 2015, 119.



22__ Bertel Thorvaldsen, *Einzug Alexanders des Großen in Babylon (Alexanderzug)* für die Villa Carlotta in Tremezzo, 1818 – 1827, Gipsmodell, Detail, 103 × 136 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A738)

ses.²⁶² Generell können Thorvaldsens Selbstbildnisse in den verschiedenen Versionen des *Alexanderzuges* simultan auf zwei unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen gelesen werden, einmal als externer Betrachter des dargestellten Triumphzuges und einmal als integraler Teil desselben.

Der Beamte Giovanni Corboli Bussi berichtet in seinen 1827 verfassten, jedoch nicht publizierten *Memorie di Roma* von seinem Besuch in Thorvaldsens Atelier, wo er jenes Teilstück des *Alexanderzuges* für Sommariva sah: „[...] und dieses stellt den Cav. Thorvaldsen in Gestalt eines schönen Jünglings dar, der sein Basrelief dem alten Grafen zeigt“.²⁶³ Die Hervorhebung von Thorvaldsens Jugendlichkeit entspricht dem vom Künstler selbst ebenso wie von seinen Zeitgenossen bevorzugten Bild des damals 57-jährigen Dänen. Durch das damit kontrastierende fortgeschrittene Alter des Grafen wird diese

262 Bertel Thorvaldsen an Luigi Sommariva, 31. August 1826, TMA, Ref. gmVI, nr. 87.

263 Giovanni Corboli Bussi, *Memorie di Roma*, 1827 (Manuskript), zit. nach Randolfi 2010, 79: „[...] e questa rappresenta il cav. Thorvaldsen sotto le forme di un bel giovane, che accenna al vecchio Conte, il suo bassorilievo [...]“

Idealisierung Thorvaldsens sowohl in Corboli Bussis Bericht als auch im Relief selbst evident. Im Jahr 1832 publizierte die englische Zeitschrift *The Foreign Quarterly Review* eine Rezension des ein Jahr zuvor erschienenen ersten Bandes von Thieles Thorvaldsen-Biografie. Darin wird eine starke Ähnlichkeit des Selbstbildnisses im *Alexanderzug* für Sommariva zu Thorvaldsens realem Aussehen betont, die die anderen bei Thiele in Kupferstichen abgebildeten Selbstbildnisse des Dänen übertreffe.²⁶⁴ In diesem Zusammenhang ist ferner die Charakterisierung des Bildhauers durch die Künstlerin Lulu von Thürheim bemerkenswert, die im Dezember 1822 in ihr Tagebuch notierte:

Er gleicht selbst einer Statue, seine Muskeln und Formen besitzen die Starrheit und Festigkeit des Marmors. Seine Gesichtszüge, umwallt von langen, schweren Locken, sind die eines Jupiters, und sein blaßgrauer Augenstern gibt ihm den Blick einer Steinfigur.²⁶⁵

Ähnliche Vergleiche von Thorvaldsen mit einer Statue sind zudem von den Autoren Jacobsen und William Jerdan, vom Schiffskapitän Hans Birch Dahlerup, von den Gelehrten Heinrich Steffens und Salomon Ludwig Steinheim sowie von der Baronin Stampe bekannt.²⁶⁶ Diese Gleichsetzung des Bildhauers mit einem Kunstwerk ist in einer Überlieferung von Johannes Stein auf die Spitze getrieben, wonach ein Zeitgenosse zu Thorvaldsen gesagt haben soll: „Sie sehen so schön aus Herr Ritter, dass man glauben sollte[,] Sie haben Sie selbst gemacht“.²⁶⁷ Gerade vor dem Hintergrund des Genie- und *celebrity*-Kults um Thorvaldsen bringen solche Äußerungen die Konstruiertheit des öffentlichen Bildes des Künstlers klar zum Ausdruck und anerkennen zugleich dieses – und nicht etwa Thorvaldsens tatsächliche Identität oder Erscheinung – als Basis der zeitgenössischen Verehrung des Bildhauers.

Neben den verschiedenen Ausführungen des *Alexanderzuges* hat Thorvaldsen sein eigenes Bildnis auch in das 1836/1837 entstandene Relief *Homer singt für das Volk* integriert, diesmal zusammen mit jenem des Politikers Henry Labouchère, seines Zeichens Sohn des Auftraggebers des Werks, Peter Caesar Labouchère (Abb. 23).²⁶⁸ Schließlich be-

264 „ART. IX“ 1832, 212.

265 Von Thürheim 1914, 91. Siehe auch Sass 1963–1965, Bd. 1, 189.

266 Jacobsen 1820, 98: „Sein Gesicht gleicht dem Kopf einer Statue [...]“; Jerdan 1820, 94: „His head resembles that of a statue; [...]“; Heinrich Steffens an Christine Stampe, 1. Oktober 1840, KB, Ref. NKS 1732, 2^o: „Og han selv – er han ikke sin skønne Statue?“; Salomon Ludwig Steinheim, Ende Oktober 1842, TMA, Ref. m30 II, nr. 78a: „Das Haupt des Künstlers gleicht selbst einer Antike, ist, wie sein übriger Körper, fast kolossal gebaut; allein in so edlen und harmonischen Verhältnissen [...]“; Dahlerup 1909, 223: „Hans hele Skikkelse [...] mindede En uvilkaarligt om de Marmorstatuer og Buster, som ere os levnedene fra den græske og romerske Oldtid, forestillende Olympens Guder eller hine Tidens store Digtere, Philosopher og Talere.“; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 252: „[...] thi han ragede frem som en Antikl“. Ein ähnlicher Vergleich mit einer antiken Statue ist auch für die Schauspielerin Sarah Siddons überliefert; McPherson 2008, 192.

267 Stein, J. 1918–1919, 112. Siehe auch Henschen 1989, 97.

268 Siehe auch Moltesen 1929, 260 und 486.



23__ Bertel Thorvaldsen, *Homer singt für das Volk*, mit Thorvaldsens Selbstbildnis (2. v. l.), 1836 – 1837, Gipsmodell, 97,7 × 198 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A502)

richtet Andersen, dass Thorvaldsen in seinem Relief *Tobias heilt seinen blinden Vater* von 1828 dem jungen Tobias seine eigene Gestalt verliehen habe (Abb. 24).²⁶⁹ Allen genannten Assistenzselbstbildnissen ist gemein, dass sich Thorvaldsen deutlich jünger zeigte, als er es zu den jeweiligen Zeitpunkten war. Dabei handelt es sich um ein wichtiges Merkmal der *celebrity*-Kultur insgesamt.²⁷⁰ Diese Idealisierung des eigenen Bildes ist ebenso charakteristisch für Thorvaldsens eigenständige Selbstbildnisse, auf die im nächsten Kapitel eingegangen wird, wie für die gemalten Porträts des dänischen Bildhauers.

Christoffer Wilhelm Eckersbergs Bild von Thorvaldsen

In sämtlichen seiner Assistenzselbstbildnisse erscheint Thorvaldsen im Profil. Gerade vor dem Hintergrund der *celebrity*-Kultur und ihrer Reduzierung oder besser Stilisierung berühmter Personen auf wenige, sofort erkennbare Merkmale dürfte Thorvaldsen nicht zufällig auch in gemalten Porträts oft im Profil oder Halbprofil festgehalten worden sein. Dies ist etwa der Fall in dem oben vorgestellten Bildnis von Vogel sowie in dem sehr ähnlichen, kurz davor entstandenen Gemälde von Eckersberg, das sich als eines der bekann-

269 Andersen 1961, 144 – 145. Die Zeichnung zu diesem Relief befindet sich im Kopenhagener Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. C345).

270 Greer 2008, 33.



24 Bertel Thorvaldsen, *Grabmal für Andrea Vaccà Berlinghieri mit dem Motiv ‚Tobias heilt seinen blinden Vater‘*, mit Thorvaldsens Selbstbildnis (3. v. l.), 1828, Gipsmodell, 103 × 197 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A613)

testen *Thorvaldsen*-Porträts etablieren sollte (Taf. I und III).²⁷¹ Der Bildhauer erscheint in beiden Gemälden in derselben Pose, ohne Bildhauerwerkzeuge, in die Uniform der Accademia di San Luca gekleidet und mit dem Kreuz des Dannebrog-Ordens geschmückt; bei Eckersberg wird Letzteres noch durch jenes des neapolitanischen Ritterordens ergänzt.²⁷² Diese Aufmachung veranschaulicht Thorvaldsens bedeutende Rolle im römischen Kunstbetrieb und seine daraus erwachsene gesellschaftliche Stellung.²⁷³ Den Hintergrund bestimmt sowohl bei Vogel als auch bei Eckersberg das Schlüsselstück des *Alexanderzuges*. Generell kommen keine anderen Werke in zeitgenössischen Porträts von Thorvaldsen so häufig vor wie die *Jason*-Statue und der *Alexanderzug*, sei es in Kombination wie bei Vogel oder einzeln wie bei Eckersberg. Es handelt sich dabei um programmatische Bildnisse, indem Thorvaldsen mit denjenigen Werken dargestellt wurde, die seine Künstlerlaufbahn entscheidend geprägt hatten.

Bis heute ist unklar, ob Vogel sein Gemälde nach jenem von Eckersberg komponierte oder ob Thorvaldsen den beiden Malern gleichzeitig Modell saß. Für letztere Möglichkeit

271 Im Gegensatz zu Eckersbergs Gemälde wird Vogels Bildnis von Thorvaldsen in den Quellen nicht genannt; siehe dazu auch Müller, S. 1893, 119; Bramsen 1973, 11.

272 Siehe auch Christoffer Wilhelm Eckersberg an Johann Friedrich Clemens, 11. Februar 1815, zit. bei Bramsen/Ragn Jensen 1973, 76, und Kanzenbach 2007, 306.

273 Siehe auch Kanzenbach 2007, 306; Salling 2012, 166.

sprache der leicht verschiedene Blickwinkel in den Bildnissen.²⁷⁴ Zudem unterscheiden sich die beiden Porträts in ihrer stimmungsmäßigen Erscheinung: Während Eckersbergs Gemälde durch die kühle Farbgebung, die Thorvaldsens klaren Blick und markante Konturen zusätzlich unterstreicht, klassizistischen Gestaltungsidealen verpflichtet ist, nähert sich Vogels Bildnis mit den dunkleren Farben, der diffusen Beleuchtung, den verwischten Konturen und dem verträumten Blick des Bildhauers der noch jungen romantischen Malerei an.

Schließlich weichen die beiden Gemälde in ihrer Hintergrundgestaltung voneinander ab: Im Gegensatz zu Vogel, der den Bildhauer vor dem auf dem Boden stehenden Mittelstück des *Alexanderzuges* porträtierte, platzierte Eckersberg dieses auf einem mit einem grünen Tuch bedeckten Sims. Dadurch räumte er dem Relief einen prominenteren Platz ein, machte mehr von der Figurengruppe um Alexander den Großen sichtbar und verknüpfte den triumphierenden Herrscher und die Siegesgöttin noch direkter mit Thorvaldsen.²⁷⁵ Von Eckersberg stammt denn auch die Betrachtung des im Relief wiedergegebenen Triumphzuges Alexanders des Großen als Thorvaldsens eigenem Triumph: Am 11. Februar 1815 berichtete der Maler in einem Brief an den Kupferstecher Johann Friedrich Clemens, er habe hinter Thorvaldsen „ein Stück seines schönen Basreliefs auf Monto [sic] Cavallo gezeigt, Alexanders Triumph, der auch Hr. Thorw. Triumph ist“.²⁷⁶ Diesen Vergleich wiederholte Thiele in seinen Biografien des Bildhauers, wonach „die ganze Welt sagte, dass der Künstler in diesem Werk selbst triumphiert hatte“.²⁷⁷

Eckersberg schenkte sein *Thorvaldsen*-Porträt – in einem vom Bildhauer bezahlten, vergoldeten Rahmen – kurz nach seiner Vollendung der Kopenhagener Kunstakademie.²⁷⁸ Dort wurde es ab August 1815 an dem zu Ehren der Krönung von Frederik VI. eröffneten Salon ausgestellt.²⁷⁹ Thiele berichtet, dass er als Ehrenmitglied der Kunstakademie diesen Salon zu Thorvaldsens „Verherrlichung“ benutzt habe, indem er bisherige, kaum beachtete Arbeiten von Thorvaldsen „aus dem akademischen Staube“ gezogen und erstmals zur

274 Siehe auch Müller, S. 1893, 119; Kanzenbach 2007, 306–307. Mildnerberger 1991, 192, und Jørnæs 2011, 83–84, gehen hingegen von der ersten Möglichkeit aus.

275 Siehe auch Melander 1991, 297–298; Skjøthaug 2015b.

276 Christoffer Wilhelm Eckersberg an Johann Friedrich Clemens, 11. Februar 1815, zit. nach Bramsen/Ragn Jensen 1973, 76: „[...] bagved har jeg viist et Stykke af hans skjønne Basrelief paa Monto Cavallo, Alexanders Triumph, som ogsaa er Hr. Thorw. Triumph.“ Siehe auch Jørnæs 1991b, 39; Melander 1991, 297; Kanzenbach 2007, 306; Schulten 2008a, 33.

277 Thiele 1831–1850, Bd. 3, 8: „Thorvaldsen havde giort Alexanders Triumph, og hele Verden sagde, at Kunstneren i dette Værk selv havde triumpheret.“

278 Christoffer Wilhelm Eckersberg an Johann Friedrich Clemens, 11. Februar 1815, zit. bei Bramsen/Ragn Jensen 1973, 75.

279 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 258–259; Müller, S. 1893, 118–119; Trier 1903, 98; Bramsen 1973, 7; Bjarne Jørnæs, in: Helsted 1973, 10; Kanzenbach 2007, 245; Salling 2012, 166. Repliken dieses Gemäldes befinden sich im Nationalmuseum in Stockholm (1832; Inv.-Nr. NM 2491) und der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen (1838; Inv.-Nr. 786).

Ausstellung gebracht habe.²⁸⁰ Eine weitere Schlüsselrolle in der Bekanntmachung von Thorvaldsens Schaffen beim dänischen Publikum spielte Malling, der im selben Herbst Riepenhausens und Moris Umrissskizzen nach Thorvaldsens Werken, einschließlich des *Alexanderzuges*, aus Rom mitbrachte.²⁸¹ Schließlich bemühte sich Schubart im Hinblick auf die Charlottenborger Ausstellung 1815 um eine Präsentation des 1805–1807 modellierten Taufsteins für die Kirche Brahetrolleborg auf Fünen sowie der Zeichnungen, die Thorvaldsen ihm und seiner Frau jedes Jahr zum Geburtstag geschenkt hatte.²⁸² Beim genannten Taufstein, der 1804 von Schubarts Schwester Charlotte Schimmelmann bei Thorvaldsen bestellt worden war, handelte es sich um einen der frühesten Aufträge aus Dänemark. Dieses Werk soll die Bewunderung des dänischen Königs erweckt haben, der nach Thiele ansonsten „kein besonderes Interesse an den Künsten“ gezeigt habe.²⁸³ Durch die Betonung des grundsätzlich geringen Interesses Frederiks VI. an der Kunst wird die Qualität von Thorvaldsens Werk zusätzlich hervorgehoben.

Eckersbergs Gemälde galt seit seiner Entstehung als eines der herausragendsten *Thorvaldsen*-Bildnisse.²⁸⁴ Bereits am 21. August 1815 schwärmte Brun in einem Brief an Caroline von Humboldt, dass sie jenem Porträt des Bildhauers „beinahe um den Hals gefallen“ wäre und dass es „das geistvoll-ähnlichste Bild ist, daß [sic] ich je gesehen!“²⁸⁵ Am 2. Dezember desselben Jahres lobte auch Brøndsted die Lebensnähe von Eckersbergs Gemälde in einem Brief an Thorvaldsen:

Mein Gott! Wie ist doch dein Porträt von Eckardsberg ganz vortrefflich. Die Wahrheit, womit Deine Persönlichkeit und Deine individuelle Manier in diesem Porträt gegeben sind, muss überraschen, muss in Erstaunen setzen jeden, der Dich kennt; mich rührte sie gehörig.²⁸⁶

280 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 258–259.

281 Ebd., 259. Bei Thiele ist die Rede von einer neuen Auflage von Riepenhausens und Moris Stichwerk. Da dieses jedoch nachweislich frühestens 1817 neu aufgelegt und ergänzt wurde (Riepenhausen/Riepenhausen/Mori 1811b), dürfte Malling vielmehr die Erstausgabe jenes Stichwerks (Riepenhausen/Riepenhausen/Mori 1811a) sowie einen separaten Kupferstich nach Thorvaldsens *Alexanderzug* mit sich nach Kopenhagen gebracht haben.

282 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 259. Das originalgroße Gipsmodell des Taufsteins befindet sich in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. A555).

283 Ebd. Siehe auch Müller, S. 1893, 122.

284 Eugène Plon und Sigurd Müller sehen in Eckersbergs Gemälde eines der wirklichkeitsgetreuesten aller *Thorvaldsen*-Porträts, und Sigurd Trier hält das Werk gar für das beste dänische Porträt überhaupt; Plon 1867, 50–51; Müller, S. 1893, 118; Trier 1903, 98.

285 Friederike Brun an Caroline von Humboldt, 21. August 1815, zit. nach Foerst-Crato 1975, 134.

286 Peter Oluf Brøndsted an Bertel Thorvaldsen, 2. Dezember 1815, TMA, Ref. m4 1815, nr. 18: „Min Gud! hvad er da dit Portrait af Eckardsberg ganske fortreffelig. Den Sandhed hvormed Din Personlighed og individuelle Maneer er givet i dette Portrait maa overraske maa forbause enhver som kjender Dig; mig rørte den ordentlig.“



25__Eduard von Heuss, *Bertel Thorvaldsen in seinem römischen Atelier*, 1834, Öl auf Leinwand, 191 × 152 cm, Mainz, Landesmuseum (Inv.-Nr. 27)

Nur drei Tage später schrieb Schubart an den Bildhauer:

[...] und Ihr Porträt, so vortrefflich gemalt von Eckersberg, ist uns allen umso lieber gewesen, da es die frappanteste Ähnlichkeit mit dem vorzüglichsten Pinsel vereint. Ich gestehe aufrichtig, nie ein so vollkommenes Porträtgemälde gesehen zu haben [...].²⁸⁷

Doch nicht nur wegen seiner malerischen Qualität und der von Zeitgenossen gepriesenen Ähnlichkeit zum Modell besitzt Eckersbergs Gemälde in der dänischen Kunstgeschichte einen wichtigen Stellenwert; vielmehr machte es zusammen mit der Ausstellung in der Kopenhagener Kunstakademie das breitere dänische Publikum erst auf Thorvaldsen und dessen Schaffen aufmerksam.²⁸⁸ „Alle Nationen kennen ihn“, hatte etwa Neergaard 1814 geschrieben, „alle wünschten, daß er zu ihnen gehörte, nur wir wissen zuweilen nicht, daß er unser Landsmann ist.“²⁸⁹ Folglich scheint Eckersberg mit seinem Porträt wesentlich zur Konstruktion und Festigung von Thorvaldsens öffentlichem Bild und seinem Status als Berühmtheit beigetragen zu haben.

287 Herman Schubart an Bertel Thorvaldsen, 5. Dezember 1815, TMA, Ref. m4 1815, nr. 19: „[...] og Deres Portrait saa fortreffelig malet af Eckersberg har været os alle desto kiere, saasom det foreener den frapanteste Ligning med den fortrinligste Pensel. Jeg tilstaaer oprigtig, aldrig at have seet et saa fuldkomment Portrait Malerie, og jeg beder Dem indstændig min kiere Ven at meddeele den gode Eckersberg min Tanker [...] som ere saa fuldkommen eenstemige med Almeenmeeningen i vort kiere Fædreland.“

288 Siehe bspw. Thiele 1852–1856, Bd. 1, 158; Müller, S. 1893, 121.

289 Neergaard 1814, 568.

Wem gehört Thorvaldsen?

Im Zusammenhang mit der *celebrity*-Kultur ist außerdem Eduard von Heuss' 1834 gemaltes Porträt von Thorvaldsen sprechend, das an dieser Stelle genauer betrachtet werden soll.²⁹⁰ Heuss stellte den Bildhauer in seinem Atelier dar, wie er in Gedanken versunken seinen linken Zeigefinger ans Kinn legt (Abb. 25). Den Hintergrund des Gemäldes bestimmen Modelle von mehreren Werken Thorvaldsens: Neben dem der Rückwand des Raumes entlanglaufenden *Alexanderzug* sind das Tonmodell des Mainzer *Gutenberg-Monuments* (1833–1834) sowie die Gipsmodelle der *Konradin*-Statue (1833) und des Reiterstandbildes *Maximilians I. von Bayern* (1830–1835) zu sehen. Der *Alexanderzug* dürfte hier als das Hauptwerk des dänischen Bildhauers wiedergegeben sein, denn er hebt sich bezüglich der Datierung und des Motivs von den anderen drei Werken ab. Bei letzterer Gruppe handelt es sich nämlich um aktuelle Schöpfungen des Bildhauers, die allesamt deutschen Themen gewidmet sind.²⁹¹

Zusätzlich zum Tonmodell der *Gutenberg*-Statue ist dieses Monument in Heuss' Gemälde auch auf der neben Thorvaldsen liegenden Zeichnung abgebildet. Es war Heuss, der während seines Romaufenthalts in den frühen 1830er Jahren im Auftrag des Großherzogs Ludwig I. von Hessen-Darmstadt bei Thorvaldsen jenes Denkmal für den wohl bekanntesten Sohn der Stadt Mainz bestellt hatte.²⁹² Dadurch, dass die Zeichnung auf einem Hammer liegt, könnte sie zugleich auf die zentrale Rolle des *disegno* für alle bildenden Künste hindeuten.²⁹³ Drei Jahre nach der Entstehung des *Thorvaldsen*-Porträts konnte Heuss schließlich dem dänischen Bildhauer die Mainzer Ehrenbürgerschaft übersenden.²⁹⁴

In Heuss' Gemälde wird Thorvaldsen unmissverständlich als germanischer Künstler inszeniert, was er als Däne ja auch war.²⁹⁵ Die Beanspruchung und Bedeutung des Bildhauers spezifisch für das deutsche Selbstverständnis sowie seine Stilisierung zum deutschen Landsmann war ein verbreitetes Phänomen nach seinem künstlerischen Durchbruch mit der *Jason*-Statue 1803. Davon zeugen nebst Heuss' Porträt weitere Bild- sowie diverse Schriftquellen. Dieses Phänomen, das sich ferner in einer germanisierten Schreibweise von Thorvaldsens Namen (*Thorwaldsen*) manifestierte, lässt sich zum einen mit dem Status des Bildhauers als internationaler Berühmtheit erklären, von dem viele Zeitgenossen profitieren wollten.²⁹⁶ Zum anderen muss aber gerade mit Blick auf Deutschland beachtet werden, dass sich die Grenzen zu Dänemark bis 1920 mehrfach verschoben und die beiden Länder einen engen kulturellen und ökonomischen Austausch pfleg-

290 Bluncks und Hess' Gemälde werden in den Kapiteln II.1 bzw. III.1 nochmals erwähnt.

291 Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 534; Mildenerger 1991, 193.

292 Eduard von Heuss an Bertel Thorvaldsen, 20. August 1832, TMA, Ref. m17 1832, nr. 76; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 534.

293 Siehe auch Kanzenbach 2007, 183.

294 TMA, Ref. m21 1837, nr. 37.

295 Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 534.

296 Siehe zu dieser Schreibweise auch Hartmann 1956, 76; „Alberto eller Bertel“ 2008.

ten.²⁹⁷ Außerdem bestand Kopenhagen während Thorvaldsens Lebzeiten zu rund einem Drittel aus Deutschen, die sich in Form von eigenen Schulen, Kirchen und Medien wiederum stark untereinander organisierten.²⁹⁸

Bereits im Sommer 1805 erklärte der Philologe August Wilhelm Schlegel in einem Brief an Goethe, dass sich ihre deutschen Landsleute den jungen Thorvaldsen „gewissermaßen zueignen dürfen, da er, wiewohl eine Däne von Geburt, wie ein Deutscher unsere Sprache redet, und ganz deutsche Bildung besitzt“.²⁹⁹ Letztere Annahme vertritt fälschlicherweise auch die Schriftstellerin de Staël in ihrem erstmals 1813 erschienenen Buch *De l'Allemagne*.³⁰⁰ Die starke Verehrung von Thorvaldsen in Deutschland spiegelt sich auch in den Festlichkeiten wider, die zu Ehren des Bildhauers während dessen Reise von Rom nach Kopenhagen im Sommer 1819 in jeder größeren deutschen Stadt veranstaltet wurden.³⁰¹ Wenige Jahre später wies der Landschaftsmaler Ferdinand Olivier in seiner Lithografie *Stammbaum der neudeutschen Kunst* von 1823 Thorvaldsen explizit Vorbildcharakter für die deutschen Künstler zu (Abb. 26).³⁰²

Einen besonderen Stellenwert verlieh schließlich Athanasius von Raczynski dem dänischen Bildhauer in seiner 1836–1841 in drei Bänden erschienenen *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Das 1836 von Wilhelm von Kaulbach gezeichnete und zwei Jahre später von Heinrich Lödel in Kupfer gestochene Frontispiz des zweiten Bandes zeigt Thorvaldsen zusammen mit drei deutschen Künstlern (Abb. 27). Er verkörpert dabei die Bildhauerei, während Peter Cornelius für die Fresko- und Wilhelm Schirmer für die Ölmalerei sowie Karl Friedrich Schinkel für die Architektur stehen.³⁰³ Neben Letzterem ist Thorvaldsen dargestellt, die rechte Hand auf dem Modell seiner *Jason*-Statue ruhend. Diese Darstellung nahm Kaulbach in seinem Freskenzyklus von 1850–1854 nochmals auf, der

297 Siehe bspw. Winge 2001, bes. 58 (Landkarte) und 63; Kofoed 2009b. Infolge einer Volksabstimmung fiel 1920 ein Teil von Nordschleswig an Dänemark; seither sind die Grenzen zwischen den beiden Ländern gleichgeblieben.

298 Kofoed 2009b.

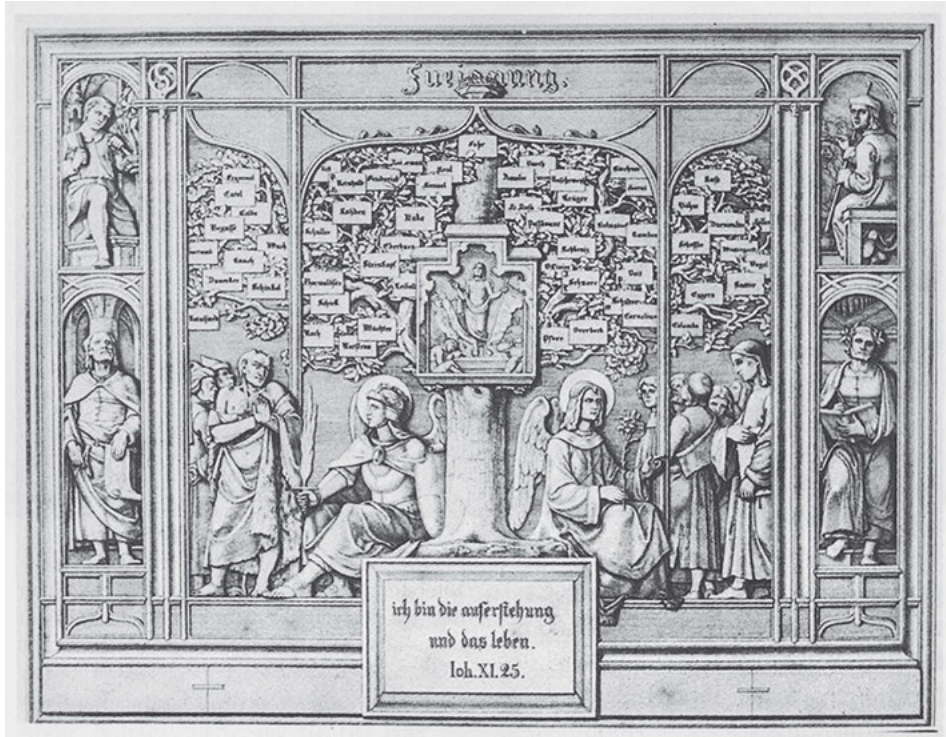
299 August Wilhelm Schlegel an Johann Wolfgang von Goethe, Sommer 1805, TMA, Ref. Smättryk 1805, A. W. Schlegel (dieser Brief wurde erstmals im *Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, 23.–28. Oktober 1805, publiziert; daraus zit. auch bei Wittstock 1975, 343).

300 De Staël 1844, 410; siehe auch „ART. IX“ 1832, 210; Wittstock 1975, 79.

301 Die am 14. Juli 1819 angetretene Reise von Rom nach Kopenhagen führte auf dem Landweg über Siena, Florenz, Bologna, Parma, Mailand, Luzern, Zürich, Schaffhausen, Stuttgart, Heidelberg, Darmstadt, Frankfurt a. M., Mainz, Bonn, Köln, Hamburg/Altona und Schleswig nach Kopenhagen, wo Thorvaldsen am 3. Oktober 1819 eintraf. Siehe dazu ausführlich Thiele 1852–1856, Bd. 1, 4–11.

302 Siehe dazu auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 429. Im selben Jahr zeichnete Hieronymus Hess die *Deutsche Künstlergesellschaft in Rom* (München, Stadtmuseum, Inv.-Nr. VII a/407) in einem Innenraum, dessen Wand Bildnisse von bewunderten Künstlern aus Vergangenheit und Gegenwart schmücken, darunter auch eines von Thorvaldsen; siehe dazu bspw. Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 422–423.

303 Siehe auch ebd., 537; Kanzenbach 2007, 28, Anm. 51. Kaulbachs Originalzeichnung von 1836 befindet sich im Nationalmuseum Posen.

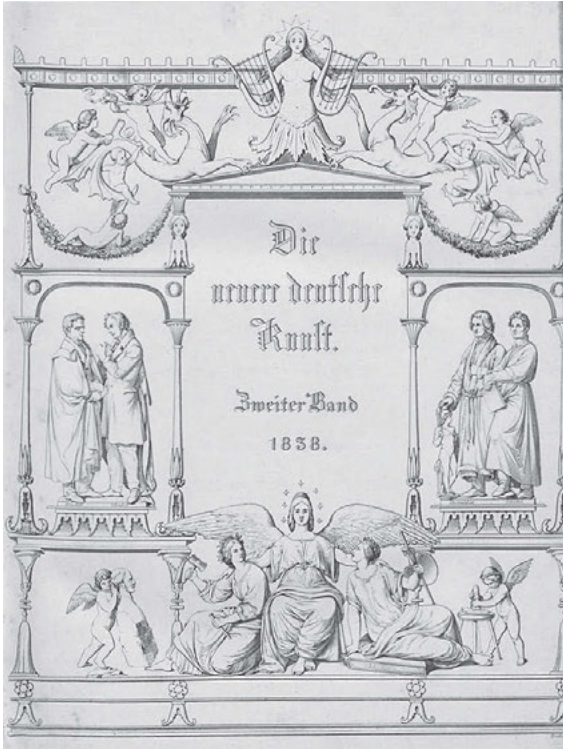


26 Ferdinand Olivier, *Stammbaum der neudeutschen Kunst*, 1823, Lithografie, 278 × 355 mm, München, Staatliche Graphische Sammlung (Inv.-Nr. 66926)

die im Zweiten Weltkrieg zerstörte Außenfassade der Neuen Pinakothek in München schmückte.³⁰⁴ Thorvaldsen erschien hier ebenfalls auf ein kleines Modell des *Jason* gestützt, jedoch neben dem Architekten Leo von Klenze statt neben Schinkel stehend. In einem anderen Bildfeld im selben Fries war Thorvaldsen als einer der für Ludwig I. von Bayern arbeitenden Bildhauer dargestellt. Thorvaldsens Bedeutung für die deutsche Kunst und Kunstgeschichte wurde folglich noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts untermalt.³⁰⁵

304 Die Gemälde, die diesem Freskenzyklus zugrunde lagen, befinden sich in der Neuen Pinakothek in München (Inv.-Nr. WAF 406 – WAF 424, Thorvaldsen ist auf den Gemälden WAF 412 und WAF 420 abgebildet). Der ursprüngliche Fassadenschmuck der Neuen Pinakothek mit Kaulbachs Fries erinnert stark an den kurz zuvor von Jørgen Sonne ausgeführten Fries an Thorvaldsens Museum in Kopenhagen, der im Kap. IV.2 besprochen wird.

305 So bspw. bei Eckart 1868, 17; Händler 1876, IX; Lücke 1883, 47; von Binzer 1894, 353; Grimm, H. 1897, Sp. 827 – 828.



27_ Wilhelm von Kaulbach,
Die neuere deutsche Kunst, 1836,
 Zeichnung, Kupferstich von Heinrich
 Lödel 1838, in: von Raczynski
 1836 – 1841, Bd. 2, Frontispiz

Mit der Wiedergabe von Thorvaldsen auf dem Titelblatt seines Buches machte Raczynski den Dänen zu einem Aushängeschild der deutschen Kunst. Dies begründet der Autor im dritten Band in einem ausführlichen Kapitel über Thorvaldsen damit, dass der „Genius [...] größer [ist], als das Land, das ihn gebar“ und sein Name „in der Geschichte unsrer Kunst [...] unauslöschlich prangen“ werde.³⁰⁶ Die Betrachtung von Thorvaldsen als nicht einer Nation, sondern der ganzen Welt angehörend und für die ganze Welt lebend, äußerten auch andere Zeitgenossen.³⁰⁷ Sie kann als eine Fortführung der von Carstens 1796 thematisierten Problematik der Besitzergreifung von Künstlern durch Institutionen verstanden werden, wonach er selbst „nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre“.³⁰⁸ In diesem Zusammenhang ist schließlich ein von Felix von Schiller ver-

306 Von Raczynski 1836 – 1841, Bd. 3, 270.

307 Siehe bspw. Bruun, R. E. 1817, 543; Jacobsen 1820, 97; „Thorvaldsen“, *Allgemeine Zeitung*, 68/69, 7. Februar 1838, 31.

308 Asmus Jacob Carstens an die Königliche Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin, 20. Februar 1796, zit. nach Bencard 2009. Siehe bspw. auch Conti 1998, 214; Maaz 2008, 17.

fasstes Theaterstück zu Ehren Thorvaldsens beachtenswert, das anlässlich von dessen Besuch in München im Sommer 1841 aufgeführt wurde. Es ging dabei um die Frage, welcher Stadt beziehungsweise welchem Land der berühmte Bildhauer angehöre:

Sie wollen alle nur *dasselbe eine*,
Dieß *eine* aber *bist Du selbst*; und zwar
Verlangt ein jeder einzelne für sich,
Als unbestritten klares Eigenthum
Allein den großen Meister zu besitzen!³⁰⁹

Mit diesem Anspruch traten in Schillers Theaterstück Mainz, Stuttgart, Kopenhagen, die Vereinigten Staaten von Amerika, München und Rom als „Kläger“ vor die „Richter“ Zeus und Juno, während Merkur die Debatte leitete. Gemäß Juno sei Thorvaldsen des „*Olympus unsterblicher Sohn*“, denn

Wissen sie nicht, daß Du all' meine *Söhne*
Mit der Wahrheit durchdringenden Macht
Nachgebildet in strahlender Schöne,
Wie's noch kein Sterblicher jemals vollbracht?³¹⁰

Das letzte Urteil des Zeus, der sich als Thorvaldsens Vater betrachtete und dadurch den Bildhauer ähnlich vergöttlichte wie Juno, ist gerade im größeren Kontext der *celebrity*-Kultur bezeichnend: Nicht nur betont es den auch im *celebrity*-Kult verbreiteten Topos der ewigen Jugend („Ein Jüngling noch im vollen Silberhaar“), sondern schließt mit dem Vers:

Nein, *dieser* Mann gehört nicht *einem* Lande,
Nicht *einer* Stadt allein gehört er an.
Denn er umfaßt mit seines Geistes Bande
Die ganze Welt, nur ihr, *der Welt*, gehört er an!³¹¹

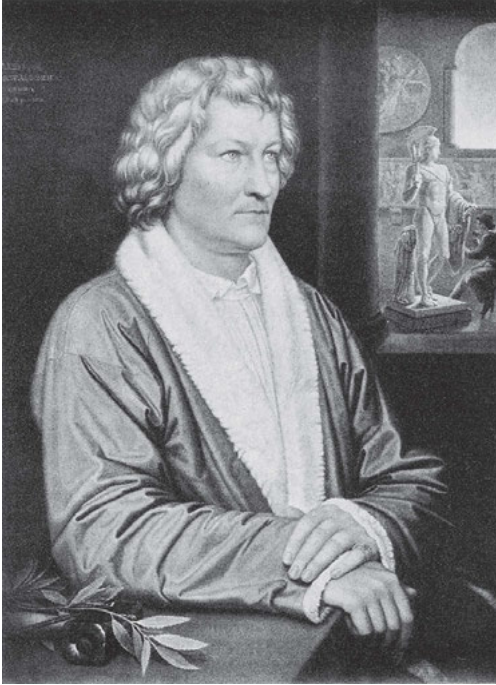
Die hier verarbeiteten nationalen Besitzansprüche gegenüber Thorvaldsen einerseits und die Anerkennung des Bildhauers als der ganzen Welt zugehörig andererseits veranschaulichen nicht nur den Kult um den dänischen Künstler, sondern besonders den die *celebrity*-Kultur des frühen 19. Jahrhunderts durchdringenden Widerspruch zwischen Nationalität und Internationalität.³¹²

309 Felix von Schiller, „Schiedsrichterliches Urtheil des alten Vater Zeus in Sachen Stuttgart, Mainz & Consorten wider Ritter Thorwaldsen“, Theaterstück, aufgeführt in München am 19. Juli 1841, TMA, Ref. M18,15 (Thorvaldsens Museums Småtryk-Samling 1841) (Hervorhebungen im Original).

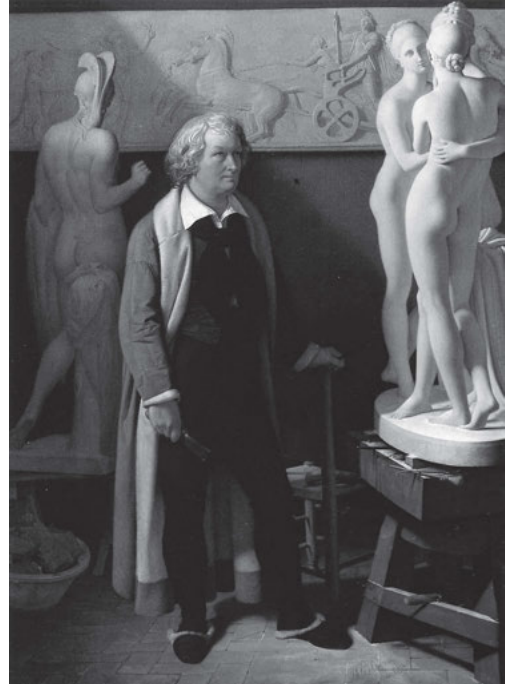
310 Ebd. (Hervorhebungen im Original).

311 Ebd. (Hervorhebungen im Original). Auf Schillers Theaterstück wird auch bei Thiele 1831–1850, Bd. 4, 152, und Thiele 1852–1856, Bd. 3, 122, verwiesen.

312 Siehe dazu bspw. Mole 2009, 7.



28__Heinrich Maria von Hess, *Bertel Thorvaldsen*, 1834, Öl auf Holz, 85 × 68 cm, zerstört (ehem. München, Schackgalerie)



29__Ditlev Conrad Blunck, *Bertel Thorvaldsen in seinem römischen Atelier*, 1834, Öl auf Leinwand, 139 × 102 cm, Kiel, Kunsthalle zu Kiel (Inv.-Nr. 734)

Thorvaldsen, Jason und der Alexanderzug

Aus den beiden bisherigen Kapiteln wurde die Bedeutung der *Jason*-Statue und des *Alexanderzuges* für Thorvaldsens Künstlerbiografie und seinen stetig wachsenden Status als internationale Berühmtheit deutlich. Dazu trugen nicht nur die Erfolge mit diesen beiden Werken bei, sondern in entscheidender Weise auch deren fast massenweise Verbreitung mittels plastischer und druckgrafischer Reproduktionen. Es sind auch jene beiden Schöpfungen, mit denen der Bildhauer am häufigsten porträtiert wurde. Da Thorvaldsen gerne selbst bestimmte, mit welchen Werken er malerisch verewigt wurde, könnte die mannigfache Präsenz der *Jason*-Statue und des *Alexanderzuges* darauf hindeuten, dass er seine künstlerische und soziale Stellung vor allem über den Erfolg dieser beiden Werke definierte und sich insofern selbst als ‚neuer Phidias‘ sah.³¹³ Folglich hatten entsprechende Porträts durchaus programmatischen Charakter und prägten Thorvaldsens öffentliches

313 Zu Thorvaldsens Mitsprache bei Porträts von ihm siehe auch Kap. II.



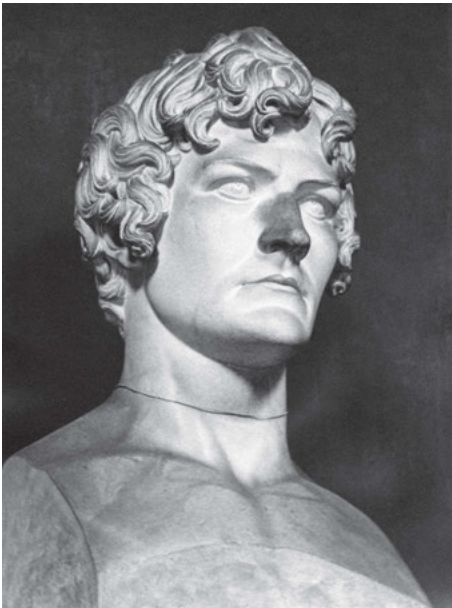
30__Emilius Ditlev Bærentzen, *Bertel Thorvaldsen*, 1839, Öl auf Leinwand, 68 × 57,5 cm, Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf (Inv.-Nr. SHLM 1986/1033)

Bild zu einem wesentlichen Teil, was wiederum durch Kopien und druckgrafische Reproduktionen jener Gemälde veranschaulicht wird.

Dabei ist bezeichnend, dass *Jason* und der *Alexanderzug* nicht nur als neue Schöpfungen mit Aktualitätswert in zeitgleich oder kurz danach entstandenen Porträts erscheinen, sondern auch in deutlich späteren Bildnissen. So sind mit den Gemälden von Heuss, Heinrich Maria von Hess und Ditlev Conrad Blunck allein im Jahr 1834 wenigstens drei Porträts entstanden, die den Bildhauer neben zumindest einer dieser beiden Plastiken zeigen (Abb. 25, 28 und 29). Noch 1839 malte Emilius Ditlev Bærentzen seinen bewundernten Landsmann im Halbprofil vor dem scheinbar eine Säule zierenden Mittelstück des *Alexanderzuges* (Abb. 30). Trotz des fortgeschrittenen Alters und des fülligeren Gesichts sind die in den meisten Bildnissen betonten äußeren Merkmale Thorvaldsens – die blauen Augen, der klare Blick in die Ferne, die weißen Locken und die markanten Gesichtszüge – deutlich erkennbar, die verschiedene Zeitgenossen veranlasst hatten, Thorvaldsens Aussehen mit dem einer Statue zu vergleichen. Wenn Thorvaldsen mit dem *Alexanderzug* porträtiert wurde, dann handelt es sich in allen Fällen um das Schlüsselstück mit dem Makedonierkönig auf dem Streitwagen. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Rezeption dieses Relieffrieses sowie Thorvaldsens eigener Einschätzung seines Werks dürfte es bei der Wahl dieses Teilstücks nicht nur um den Wiedererkennungswert gegangen sein, sondern vor allem auch um einen direkten Vergleich des siegreichen antiken Herrschers mit dem für seine triumphale Künstlerlaufbahn gefeierten dänischen Bildhauer.

3 Thorvaldsens Selbstbildnisstatue, oder: Ein klassizistischer Bildhauer nordischer Herkunft

Verschiedene Quellen überliefern, dass Thorvaldsen sich lange Zeit dagegen gesträubt habe, eine ganzfigurige Statue von sich selbst zu fertigen. Ohnehin hat er im Verhältnis zu seinem Gesamtwerk nur wenige Selbstporträts hinterlassen. Neben den im vorangegangenen Kapitel vorgestellten Assistenzselbstbildnissen handelt es sich nach aktuellem Wissensstand um sieben mehr oder weniger formelle und vier genrehafte Selbstdarstellungen (darunter Abb. 19–21 und 31).³¹⁴ Dieses Kapitel konzentriert sich auf das lebensgroße *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* und ferner das Relief *Selbstbildnis mit der Familie Stampe* aus Thorvaldsens Spätwerk, da sich in ihnen die jahrzehntelang betriebene Stilisierung des Bildhauers auf verschiedenen Ebenen verdichtet (Abb. 32 und 33). Mehr als



31__Bertel Thorvaldsen, *Selbstbildnis*, 1810, Gipsmodell, Höhe: 73,5 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A223)

314 Neben den hier vorgestellten Darstellungen umfassen die mehr oder weniger formellen Selbstbildnisse ein Aquarell des 24-jährigen Künstlers beim Stopfen seiner Pfeife (Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.-Nr. C885) und eine Kreidezeichnung von 1810 (Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv.-Nr. 1025), während zu den genrehaften Selbstbildnissen außerdem das Aquarell einer privaten Abschiedsfeier vor Thorvaldsens Abreise nach Rom 1796 (zugeschrieben; Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.-Nr. C757) und zwei Zeichnungen der Reise des Bildhauers mit der Baronenfamilie Stampe von Kopenhagen nach Rom im Sommer 1841 (Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.-Nr. CI069; Nysø, Thorvaldsen-Samlingen, Inv.-Nr. NysøC) zählen.



32_ Bertel Thorvaldsen, *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung*, 1839, Gipsmodell, Höhe: 198,5 cm, Nysø, Thorvaldsen-Samlingen (Inv.-Nr. Nysø1)



33__Bertel Thorvaldsen, *Selbstbildnis mit der Familie Stampe*, 1840, Gipsmodell, 60 × 101 cm, Nysø, Thorvaldsen-Samlingen (Inv.-Nr. Nysø38)

alle anderen Werke des Dänen geben sie Einblick in dessen künstlerisches Selbstverständnis sowie den damaligen Personen- und *celebrity*-Kult um ihn.

Thorvaldsens *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* von 1839 besteht im Wesentlichen aus drei Komponenten: dem ganzfigurigen Selbstporträt des Bildhauers, der in Ausführung begriffenen Statue der *Göttin der Hoffnung* und einem Steinquader.³¹⁵ In seinem lebensgroßen Selbstporträt zeigt sich der damals 69-Jährige in frontaler Ansicht als selbstbewusster, jung gebliebener Bildhauer. In seinen Händen hält er Hammer und Meißel. Der rechte Arm liegt locker an seinem Oberkörper, während der Ellbogen leicht gebeugt ist. Mit dem linken Unterarm stützt er sich auf das noch unvollendete kleine Modell der *Göttin der Hoffnung*, die er bereits 1817 geschaffen hatte (Abb. 34). Trotz Hammer, Meißel und der unvollendeten Statue ist Thorvaldsens Selbstporträt keine Momentaufnahme des Arbeitsprozesses; mit seinem in die Ferne gerichteten Blick zeigt sich der Bildhauer vielmehr in einem Augenblick der Kontemplation. Diese Darstellungsweise teilt das Selbstbildnis mit zahlreichen gemalten Porträts, die ihn zwar oft in seinem Atelier oder zumindest neben seinen Werken präsentieren, jedoch nie bei der physischen Arbeit. Entsprechend dem romantischen Geniekult wird damit der geistigen Schöpfungskraft Ausdruck verliehen.

In ähnlicher Weise sollte Thorvaldsen in den Jahren 1843 und 1844 den *Genius der Skulptur* in zwei Reliefs und einer Zeichnung darstellen. Damit ist auch sein letzter Ent-

315 Siehe auch Bogh 2001; Schindler 2020.



34__Bertel Thorvaldsen, *Göttin der Hoffnung*, 1817, Gipsmodell, Höhe: 160,8 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A47)



35__Bertel Thorvaldsen, *Der Genius der Skulptur*, 1844, Kreide auf Schiefer, 109 × 109 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A524)

wurf vor seinem Tod diesem Motiv gewidmet: In der Kreidezeichnung auf einer Schieferplatte sitzt der geflügelte Genius auf der linken Schulter einer kolossalen *Zeus*-Statue, während er die Bildhauerwerkzeuge in den Händen hält und den Blick in die Ferne schweifen lässt (Abb. 35).³¹⁶ Zeus' Kopf ist dabei an die römische Büste des *Zeus von Otricoli* im Museo Pio-Clementino angelehnt, von der sich ein Gipsabguss in Thorvaldsens eigener Sammlung befand.

Die *Göttin der Hoffnung* und die Ägineten

Die in Thorvaldsens Selbstbildnis zitierte *Göttin der Hoffnung* zeigt eine junge Frau in frontaler Ansicht, die mit dem linken Fuß einen Schritt auf die Betrachterin oder den Betrachter zuzugehen scheint. Ein Teil ihrer Locken ist von hinten in die Stirn des strengen Gesichts gekämmt und wird durch ein Haarband zusammengehalten. Mit der linken

316 Siehe dazu auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 574; Melcher 1999, 275. Thorvaldsen legte seine Reliefs oft auf einer Schiefertafel über mit Kreide gezeichneten Umrissen an. Die genannten Zeichnungen befinden sich ebenfalls in Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A522 und A523).

Hand hebt sie ihr langes, in aufwendiger Draperie modelliertes Kleid, während sie in ihrer Rechten die Knospe einer Granatapfelblüte hält. Diese Statue war das Ergebnis von Thorvaldsens intensiver Beschäftigung mit den sogenannten Ägineten, den insgesamt 17 archaischen Giebelfiguren des Aphaia-Tempels auf der griechischen Insel Ägina. Die Fragmente der Frontons dieser Tempelruine waren 1811 von einer Gruppe von Archäologen und Architekten um Charles Robert Cockerell und Carl Haller von Hallerstein entdeckt und 1812 vom bayerischen Kronprinzen Ludwig ersteigert worden.³¹⁷ Bei den seit 1830 in der damals neu eröffneten Münchner Glyptothek aufbewahrten Ägineten handelt es sich um zwei Figurengruppen, die den Kampf um Troja darstellen.³¹⁸

Nach ihrer Auffindung wurden die Ägineten 1815 nach Rom gebracht, und im folgenden Jahr beauftragte Ludwig, der schon lange zu Thorvaldsens größten Bewunderern zählte, den Bildhauer mit der Restaurierung dieser Figuren.³¹⁹ Der Grund für Thorvaldsens anfängliches Zögern lag einerseits sicherlich in seinem Respekt vor dieser Aufgabe; andererseits hielt er das Restaurieren antiker Skulpturen laut Thiele für eine „undankbare Arbeit“, denn „[h]at man es nicht gut gemacht, dann wäre es besser ungethan, und macht man es gut, dann ist es, als wenn Nichts geschehen sei“.³²⁰ Gemäß Thieles zweifellos verherrlichender Darstellung nahm er den Auftrag für die Restaurierung schließlich an, „damit sie nicht in weniger tüchtige Hände fallen solle“.³²¹ Insgesamt war Thorvaldsens Wahl durchaus naheliegend, hatte er sich doch in Rom sowohl als Antikenkenner und -sammler wie auch als Berater für Antikenkäufe einen Namen gemacht.³²²

Ludwigs Kunstagent in Rom, der Bildhauer Wagner, mietete eigens für die rund ein Jahr dauernde Arbeit an den Ägineten ein zusätzliches Atelier für Thorvaldsen nahe der Via del Corso und der Piazza del Popolo an.³²³ Wie von der Hagen in einem Brief vom

317 Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 267; auch Trier 1903, 104; Larsson 1969, 25; Grunwald 1977, 243; Wünsche 1991, 313; Diebold 1995, 60; Jørnæs 2011, 91; Wünsche 2011, 4 und 37 – 48; Bindman 2014, 139 – 140; Grandesso 2015, 144. Zu den Ägineten allg. siehe ausführlich Ohly 1976 – 2001. Aus Dänemark gehörte unter anderem der Archäologe und Philologe Peter Oluf Brøndsted zur Reisegesellschaft, der Thorvaldsen während seines Romaufenthalts in den Jahren 1809/1810 kennen gelernt hatte und anschließend mit ihm in Briefkontakt stand. Zur Bekanntschaft zwischen Cockerell und Haller von Hallerstein, deren Reise nach Ägina und der Ausgrabung der Ägineten siehe Wünsche 2011, 7 – 35 und 76 – 78. Dass der Kronprinz Ludwig bereit war, fast jeden Preis für die Ägineten zu zahlen, zeigt ein Brief an Johann Martin von Wagner, in dem er schrieb: „Mir liegt der Erwerb sehr am Herzen und sollte er auch den ganzen Kreditbrief betragen u. mehr noch, sehr theuer sein, ersteigern sie mir die Sammlung dennoch, selbst übertrieben darf der Preis, nur nicht lächerlich übertrieben lauten.“; zit. nach Wünsche 2011, 40.

318 Zur Deutung der Figurengruppen siehe Wünsche 2011, 205 – 221.

319 Zu diesem Auftrag siehe Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 267 – 268; Hannover 1907, 27; Larsson 1969, 25 – 26; Grunwald 1977, 243; Melander 1991, 299; Wünsche 1991, 313; Jørnæs 2011, 91; Wünsche 2011, 81 – 88.

320 Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 267.

321 Ebd.

322 Siehe bspw. Oppermann 1930, 113 – 129; Melander 1991, 296 – 299.

323 Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 268; Atkinson 1873, 61; Moltesen 1929, 299; Wittstock 1975, 116; Wünsche 2011, 82; Grandesso 2015, 144. Wagner publizierte 1817 mit seinem *Bericht über die aeginetischen Bildwerke im*

25. April 1817 berichtete, war „diese Werkstatt [...] eine der besuchtesten“.³²⁴ Der Arbeitsablauf glich Thorvaldsens üblichem Vorgehen, das im Kapitel III.1 genauer besprochen wird: Nachdem er die Ergänzungen der Skulpturen in seiner Wohnung mithilfe von Abgüssen der äginetischen Figuren modelliert hatte, wurden sie in der erwähnten Werkstatt von drei Gehilfen in Marmor übertragen und mit den Originalfragmenten zusammengesetzt.³²⁵ Thorvaldsen war schließlich für den letzten Schliff der Figuren zuständig.³²⁶ Teil des äginetischen Fundes waren auch zwei Koren, die das Akroterion des Westgiebels des Aphaia-Tempels flankierten und als Sinnbilder für die Hoffnung oder die Jahreszeiten gedeutet wurden (Abb. 36).³²⁷ Diese Frauenfiguren, deren Gipsabgüsse sich ebenfalls in Thorvaldsens eigener Sammlung befanden, dienten dem Bildhauer als direkte Vorbilder für seine Statue der *Göttin der Hoffnung*.³²⁸ In der Tat verwendete er für diese Statue noch einmal das von ihm geschaffene Modell des Kopfes zur Ergänzung der äginetischen Akroterfiguren.³²⁹

Besitz seiner Königl. Hoheit des Kronprinzen von Baiern außerdem die erste und eine der detailliertesten Untersuchungen zu den Ägineten; Wagner 1817; siehe auch Larsson 1969, 36. Auch Cockerell, der an den Ausgrabungen in Ägina teilgenommen hatte, veröffentlichte in seiner reich illustrierten Schrift *The Temples of Jupiter Panhellenius at Ægina, and of Apollo Epicurius at Bassæ near Phigaleia in Arcadia* eine einflussreiche Studie zu den Ägineten; Cockerell 1860.

324 Von der Hagen 1818 – 1821, Bd. 4, 28. Siehe auch Wittstock 1975, 289.

325 Von Urlichs 1887, 7; Rosenberg 1901, 50; Wünsche 1991, 314 – 315; Wünsche 2011, 88; Bindman 2014, 141; Grandesso 2015, 144. Raimund Wünsche betont, dass Thorvaldsens Anteil an der Restaurierung der Ägineten lange Zeit überschätzt wurde und dass ihm weder die Leitung dieses Auftrags (diese lag bei Wagner) noch die Zusammensetzung der Fragmente mit den von ihm modellierten Ergänzungen zukam (dafür war ein Bildhauer namens Antonio zuständig); Wünsche 1991, 313 – 315; Wünsche 2011, 82 und 88.

326 Grandesso 2015, 144.

327 Nach Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 296 – 297; Müller, S. 1893, 133, und Moltesen 1929, 302, symbolisierten die Akroterfiguren die Hoffnung, nach Rosenstand 1905, 71, und Hannover 1907, 27, hingegen die Jahreszeiten. Siehe zu den beiden Figuren auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 657.

328 Siehe auch Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 296 – 298; Müller, S. 1893, 133; Lange, J. 1894, 118; Rosenberg 1901, 50; Hannover 1907, 27; Oppermann 1927, 131; Moltesen 1929, 302; Grunwald 1977, 244; Hartmann 1979, 65; Bogh 2001, 22; Jørnæs 2011, 91; Bindman 2014, 143; Friborg 2014; Grandesso 2015, 145. Eine vergleichbare Ikonografie wie jene der *Göttin der Hoffnung* findet sich außerdem auf drei antiken Schmucksteinen mit *Spes*-Darstellungen aus Thorvaldsens Besitz; Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. I69, I607 und I608). Als weitere mögliche Vorbilder für die *Göttin der Hoffnung* werden in der Forschung die *Pepluskore* im Walters Art Museum und eine Statue der *Hoffnung* in der Lady Lever Art Gallery bei Liverpool genannt, die beide aus dem Nachlass von Thorvaldsens frühem Gönner Thomas Hope stammen; Kat. Köln 1977, 186; Hartmann 1979, 66. Schließlich lässt sich die *Göttin der Hoffnung* mit dem Statuentypus der Hera mit dem Granatapfel sowie mit einer archaischen Kore aus der Villa Albani in Rom in Verbindung bringen, die nach Johann Joachim Winckelmann und Georg Zoëga die *Spes* darstellte; Kat. Köln 1977, 186; Hartmann 1979, 66.

329 Wünsche 2011, 187.



36__Kore vom Akroterion des Aphaia-Tempels auf Ägina, 500 – 480 v. Chr., Gipsabguss, Höhe: 90,5 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. L7)

Insgesamt zog die Restaurierung der Ägineten schon während des Arbeitsprozesses die Bewunderung der Zeitgenossen auf sich.³³⁰ Thiele berichtet etwa, der Bildhauer habe sich den archaischen Stil der Ägineten derart angeeignet und das verwitterte Material der Originale so täuschend echt nachgeahmt, dass „selbst das geübteste Auge“ die restaurierten Stellen kaum erkennen könne.³³¹ Dies unterstreicht er mit einer Anekdote, die gemäß Thiele typisch für die „geniale Schelmerei unseres Künstlers“ war, aber aus heutiger Sicht vor allem Aufschluss über die allgemeine Bewunderung für den Bildhauer sowie über dessen Selbstinszenierung gibt.³³² So habe Thorvaldsen, wenn er die ergänzten Teile an den Ägineten zeigen sollte, geantwortet: „[G]emerkt habe ich mir sie nicht und herausfinden kann ich sie nicht.“³³³

Nach der anfänglichen Begeisterung begann sich besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts negative Kritik an Thorvaldsens Ergänzungen zu häufen. So seien diese

330 Siehe auch Larsson 1969, 29; Wünsche 2011, 153.

331 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 268. Siehe auch Eaton 1852, 313; Larsson 1969, 28. Die verwitterte Erscheinung erreichte Thorvaldsen, indem er die Oberfläche seiner Ergänzungen mit einem Spitzmeißel bearbeitete; Wünsche 2011, 136. Zur Praxis der Antikenrestaurierung im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert siehe bspw. ebd., 61–72.

332 Zitat: Thiele 1852–1856, Bd. 1, 268.

333 Ebd. Siehe auch Larsson 1969, 30.

gemäß Plon sofort erkennbar, da sich die Farbe des neuen Marmors an der Luft noch veränderte, während das originale Material diesen Prozess bereits lange hinter sich hatte und folglich gleich blieb.³³⁴ Einer der frühen Kritiker von Thorvaldsens Ergänzungen war zudem Cockerell, der die Restaurierungsarbeit zu Beginn noch gelobt hatte.³³⁵ Die kritischen Stimmen gegenüber Thorvaldsens Ergänzung der Ägineten sind im Kontext eines damals neuen Ansatzes in der Antikenrestaurierung zu sehen. Dieses Umdenken war wesentlich durch die Bewahrung der Parthenonskulpturen als Fragmente ausgelöst und durch das Auffinden zahlreicher Skulpturen in Athen und Olympia in den 1870er und 1880er Jahren gefestigt worden. Der neue Blick auf das Fragmentarische antiker Skulpturen weniger als Mangel denn als Qualität führte beispielsweise in der Dresdner Skulpturensammlung bereits kurz vor der Wende zum 20. Jahrhundert dazu, dass ergänzte Teile entfernt wurden.³³⁶ Bei den Ägineten geschah dies in den 1960er Jahren: Nicht nur wurden zwischen 1962 und 1966 Thorvaldsens Ergänzungen abgenommen, sondern die Giebelfiguren wurden 1972 für die Wiedereröffnung der 1944 durch einen Bombenangriff stark beschädigten Glyptothek auf der Grundlage von jüngeren Erkenntnissen über ihre ursprüngliche Anordnung neu arrangiert.³³⁷ Im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts wurden Thorvaldsens Ergänzungen schließlich an Kunstmarmorabgüssen der Figuren erneut angefügt und im klassizistischen Sinn aufgestellt.³³⁸ Darüber hinaus wurde an Rekonstruktionen der Ägineten versucht, deren originale Farbigkeit zu präsentieren.³³⁹

Mit einer Datierung um 500 bis 480 v. Chr. waren die Ägineten bei ihrer Auffindung die ältesten bekannten Statuen aus dem antiken Griechenland.³⁴⁰ Ihre nie zuvor gesehene Formensprache übte eine besondere Faszination auf Thorvaldsen und dessen Zeitgenossen aus und prägte ein neues Verständnis der antiken Kunst.³⁴¹ Gelobt wurde in den Quellen vor allem die Modellierung von Körpern, Gewändern und Rüstungen, während man

334 Plon 1867, 55.

335 Cockerell 1860, 34. Siehe auch Larsson 1969, 30–31; Grunwald 1977, 244; Diebold 1995, 60; Wünsche 2011, 153 und 155.

336 Wünsche 2011, 156–157; auch Larsson 1969, 31 und 35–36.

337 Grunwald 1977, 244; Wünsche 1991, 313; Jørnæs 2011, 91; Wünsche 2011, 5, 158, 174 und 191; Grandesso 2015, 144–145. Diebold 1995 bringt die Entfernung von Thorvaldsens Ägineten-Ergänzungen mit einem Bedürfnis nach Abgrenzung vom Nationalsozialismus in Verbindung. Die Neuaufstellung der Ägineten basiert wesentlich auf Rekonstruktionen von Adolf Furtwängler und Eduard Schmidt; siehe dazu Larsson 1969, 23; Diebold 1995, 60. Zur Neuaufstellung der Ägineten und deren Rezeption siehe außerdem Wünsche 2011, 172–178.

338 Wünsche 2011, 5 und 187–191.

339 Ebd., 5. Zur Farbigkeit der Ägineten siehe ausführlich Wagner 1817, 209–226; Wünsche 2011, 223–228, 238–246 und 256–261; auch Kat. München 2003; Bindman 2014, 139.

340 Die Figurengruppe des Westgiebels wird um 500/490 v. Chr., jene des Ostgiebels um 490/480 v. Chr. datiert; siehe dazu Wünsche 2011, 73; auch Larsson 1969, 27; Grunwald 1977, 243.

341 Trier 1903, 104; Sass 1950, 307; Larsson 1969, 49; Friborg 2014.

über die starren, ausdruckslosen Gesichter staunte.³⁴² Thorvaldsens Orientierung an der archaischen Plastik und speziell an den beiden Akroterfiguren zeigt sich in der ausgesprochenen Frontalität der *Göttin der Hoffnung*, in der Abweichung vom Kontrapost zugunsten einer stärkeren Symmetrie, besonders von Gesicht, Schultern und Hüftstellung, im maskenhaften Antlitz mit der flachen Stirn, der spitzen Nase und dem kräftigen Kinn sowie im regelmäßigen Faltenwurf des Gewandes.³⁴³

Entsprechend der einschneidenden Bedeutung des Äginetenfundes zog auch Thorvaldsens *Göttin der Hoffnung* bereits während ihrer Entstehung große Aufmerksamkeit unter den kunstinteressierten Zeitgenossen auf sich, wie aus zahlreichen Quellen hervorgeht.³⁴⁴ Die eifrigste Bewunderin dieser Statue war Caroline von Humboldt, die in einem Brief vom 23. Dezember 1817 an ihren Ehemann schwärmte:

Schrieb ich schon von einer jugendlichen weiblichen Figur, die Thorvaldsen eben jetzt, und zwar in wenig Tagen, gemacht hat? Die Restauration der letzten aeginetischen Statuen gab ihm die Idee dazu. Von modernen Bildhauern hat man nie so etwas gesehen. Es ist ganz etwas Neues. Die Figur stellt eine Hoffnung vor, in der rechten Hand hält sie eine Granatblume, der Blick ruht darauf, als hoffe er still auf die Frucht, mit der linken hebt sie das schönste Gewand. Die Bekleidung ist ungemein schön. Die ganze Statue hat etwas Lichtes, Hohes, Stillbewegtes, als träte sie einem vom Fußgestell entgegen. Es ist etwas durchaus Neues, nie Gesehenes, sie macht sich in allen Linien, und wie man sie auch wendet, gleich schön. Ich möchte sie wohl in Marmor besitzen.³⁴⁵

Bereits am 15. Januar 1818 antwortete Wilhelm von Humboldt seiner Ehefrau: „Die kleine weibliche Figur von Thorvaldsen solltest Du wohl [...] in Marmor haben.“³⁴⁶ Am 17. Februar berichtete Caroline von Humboldt ihrem Gatten schließlich, dass sie mit Thorvaldsen über den Auftrag gesprochen habe und dass die Marmorversion „nah an 1.000 scudi kosten“ würde, was ein guter Preis sei.³⁴⁷ Weiter versicherte sie ihrem Ehemann, dass auch er „die größte Freude daran haben [werde], es ist wirklich eine himmlische Figur, etwas noch nie Gekanntes und im edelsten Stil“; und in einem Brief vom 16. April wiederholte

342 Siehe bspw. den Bericht im *Morgenblatt der gebildeten Stände* vom 15. Januar 1812 oder Johann Martin von Wagners Brief an den bayerischen Kronprinzen Ludwig vom 13. März 1813, beides zit. bei Wünsche 2011, 37 – 38 bzw. 45.

343 Siehe bspw. Pfundheller 1886, 232; Müller, S. 1893, 133; Moltesen 1929, 300; Bogh 2001, 22.

344 Siehe bspw. Frances von Bunsen an ihre Mutter, 19. Februar 1818, zit. bei Hare 1879, 130; Eaton 1852, 306 – 307.

345 Caroline von Humboldt an Wilhelm von Humboldt, 23. Dezember 1817, zit. nach Wittstock 1975, 303. Am Tag darauf berichtete Caroline von Humboldt an Friederike Brun in einer sehr ähnlichen Formulierung von Thorvaldsens *Göttin der Hoffnung*; zit. bei Foerst-Crato 1975, 161, die den Brief jedoch auf den 29. Dezember 1817 datiert. Zu Caroline von Humboldts Bewunderung für die *Göttin der Hoffnung* siehe auch Jörnæs 2011, 91 – 92.

346 Wilhelm von Humboldt an Caroline von Humboldt, 15. Januar 1818, zit. nach Wittstock 1975, 311.

347 Caroline von Humboldt an Wilhelm von Humboldt, 17. Februar 1818, zit. nach Wittstock 1975, 305.

sie: „Mit meinen Ankäufen sollst Du, hoffe ich, zufrieden sein. Die Thorvaldsensche Statue ist schön wie eine Antike.“³⁴⁸ Ihre Vorfreude auf die Marmorfassung der *Göttin der Hoffnung* teilte sie auch weiteren Zeitgenossen mit.³⁴⁹ Wie es bei Thorvaldsen jedoch oft vorkam, ließ er sich mit der Ausführung dieses Auftrags Zeit. In der Tat erreichte die Marmorversion der *Göttin der Hoffnung* Berlin erst 1829 nach Caroline von Humboldts Tod.³⁵⁰ Ihr von Schinkel entworfenes Grabmal in Berlin-Tegel wurde schließlich mit einer verkleinerten, vom Bildhauer Christian Friedrich Tieck angefertigten Marmorkopie nach Thorvaldsens Statue geschmückt.³⁵¹ Das Original der *Göttin der Hoffnung* befindet sich – nachdem es im Anschluss an den Zweiten Weltkrieg während gut vier Jahrzehnten in der damaligen Nationalgalerie in Ostberlin ausgestellt war – heute wieder im Schloss Tegel.³⁵²

Vorbilder und skulpturgeschichtliche Bedeutung

Das *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* besitzt nicht nur in Thorvaldsens Œuvre einen wichtigen Stellenwert, sondern in der Geschichte der Bildhauerei generell: Es handelt sich bei diesem Werk um eine der seltenen eigenständigen, ganzfigurigen und vollplastischen Selbstporträtstatuen.³⁵³ In den meisten Fällen haben Selbstbildnisplastiken die Form von Büsten oder Assistenzbildnissen in Skulpturengruppen und Reliefs und sind als solche bis in die ägyptische und griechische Kunst des Altertums zurückzuführen.³⁵⁴ Hingegen berichtet Plinius der Ältere in seiner *Naturkunde* von einer Selbstporträtstatue des Theodoros von Samos:

Theodoros, der das Labyrinth von Samos geschaffen hat, goß von sich selbst eine Bronzestatue; außer durch den besonderen Ruf der Porträtähnlichkeit (seines Werks) wird er wegen der großen Feinheit (seiner Kunst) gepriesen: in der Rechten hält er eine Feile, in der Linken hielt er mit drei Fingern ein kleines Viergespann; es wurde als ein Wunder an Kleinheit später nach Präneste gebracht: Wenn man (diese Quadriga) aufzeichnete, würde eine (von Theodoros) gleichzeitig verfertigte Fliege sie – den Wagen samt dem Lenker – mit ihren Flügeln bedecken.³⁵⁵

Mit seinem Selbstbildnis und der *Göttin der Hoffnung* kombinierte auch Thorvaldsen zwei Figuren, die durch unterschiedliche Realitätsebenen gekennzeichnet sind.³⁵⁶ Die mate-

348 Caroline von Humboldt an Wilhelm von Humboldt, 16. April 1818, zit. nach Wittstock 1975, 305 – 306.

349 So bspw. dem Archäologen Friedrich Gottlieb Welcker in einem Brief vom 8. Mai 1818; siehe dazu Wittstock 1975, 306 – 307.

350 Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 298; Rosenberg 1901, 46; Jørnæs 2011, 92; Grandesso 2015, 145.

351 Thiele 1831 – 1850, Bd. 3, 33; Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 298; Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 210; Jørnæs 2011, 92. Grandesso 2015, 145, spricht hingegen fälschlicherweise von einer Kopie in Bronze.

352 Jørnæs 2011, 92 – 95.

353 Siehe auch Bogh 2001, 18. Zur historischen Einordnung des *Selbstbildnisses mit der Statue der Hoffnung* siehe außerdem Bogh 1997, 58.

354 Goldscheider 1936, 8 – 11 und 17. Siehe auch Kap. I.2.

355 Plinius 1989, 63:83. Auf diese Textstelle verweisen bspw. auch Goldscheider 1936, 11, und Holsten 1978, 9.

356 Siehe auch Oppermann 1930, 156; Henschen 1989, 102; Bogh 2001, 22; Reichardt 2009, 133.

rielle Unterscheidung zwischen der ‚lebenden‘ Figur und jener aus Stein erfolgt sowohl durch den strengen, archaischen Stil der *Göttin der Hoffnung* als auch durch deren Unfertigkeit und Art der Oberflächenbehandlung. Während die Selbstporträtstatue bis in die Details fein ausgearbeitet ist, weisen die grobe Modellierung der Hände, Füße und Gesichtszüge sowie die raue Oberflächenbeschaffenheit die *Göttin der Hoffnung* klar als eine in Entstehung begriffene Skulptur aus.³⁵⁷ Damit wird hier auf den bildhauerischen Arbeitsprozess verwiesen, der im *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* zwar nicht gezeigt, aber impliziert ist. Diese materiellen Unterschiede in der Darstellung von Leben und Stein hat Thorvaldsens Schüler Bissen in der 15 Jahre nach Thorvaldsens Tod ausgeführten Marmorversion des *Selbstbildnisses mit der Statue der Hoffnung* noch gesteigert, indem an der *Göttin der Hoffnung* deutliche Spuren der bildhauerischen Arbeitsgeräte zu sehen sind (Abb. 37).

Die Wahl der *Göttin der Hoffnung* für Thorvaldsens Selbstbildnisstatue spricht dafür, dass die Beschäftigung mit den Ägineten für den Bildhauer von einschneidender Bedeutung war. Denn da jene Frauenfigur bereits 1817 entstanden war, kann ihre Integrierung in das 1839 entstandene Selbstporträt nicht mit einem Neuheits- oder Aktualitätswert begründet werden. Wie zu den meisten seiner Werke existieren auch zum *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* kaum Äußerungen von Thorvaldsen selbst. In der Ausgabe vom 28. Juli 1839 erwähnt jedoch die Tageszeitung *Kjøbenhavnsposten* Thorvaldsens Skulptur und zitiert den Bildhauer mit Bezug auf die Wahl der *Göttin der Hoffnung*:

Ich habe die Hoffnung gewählt und nicht, wie manche vielleicht passender gefunden haben mögen, die Erinnerung – weil ich mich noch fest an die Hoffnung lehne, Werke in meiner Kunst zu vollenden, die all jene übertreffen werden, die ich bis jetzt geliefert habe.³⁵⁸

Thiele bezweifelt später in seinen biografischen Schriften über Thorvaldsen, dass dieses Zitat tatsächlich vom Bildhauer stammte, da „diese Aeußerung wenig mit der gewöhnlichen Art und Weise übereinstimmte, in welcher Thorvaldsen sich auszusprechen pflegte, und auch nicht mit seinem eigenen Blick auf die zurückgelegte künstlerische Thätigkeit“.³⁵⁹ Mit dieser Bemerkung deutet Thiele die topisch gewordene Bescheidenheit des Bildhauers sowie dessen Zurückhaltung an, seine eigenen Werke zu kommentieren. Auf seine Nachfrage hin habe Thorvaldsen allerdings bestätigt, „etwas dergleichen gesagt“ zu haben.³⁶⁰ Ausschlaggebender für die Wahl der *Göttin der Hoffnung* sei jedoch „der strengere aegine-

357 Siehe auch Bogh 2001, 21–22; Friborg 2014.

358 *Kjøbenhavnsposten*, 13:205, 28. Juli 1839, 822: „Jeg har valgt Haabet – saa fortælles Konstneren at have yttret sig – ,og ikke, som Mange maaskee vilde have fundet mere passende, Erindringen – fordi jeg endnu fast støtter mig til det Haab, at fuldende Værker i min Konst, som skulle overgaae alle dem, jeg hidtil har leveret.“ Siehe auch Thiele 1831–1850, Bd. 4, 76.

359 Thiele 1852–1856, Bd. 3, 52.

360 Ebd.



37__Bertel Thorvaldsen, *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung*, 1859, Marmor, ausgeführt durch Herman Wilhelm Bissen nach Thorvaldsens Originalmodell in Gips von 1839, Höhe: 198 cm, Detail, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A771)

tische Styl derselben“ gewesen, der „einen bessern Contrast zu seiner eigenen Statue darbiete, welche ja das Lebende vorstellen solle“.³⁶¹ Ob diese Begründung tatsächlich auf den Bildhauer zurückgeht oder aber auf dessen Biografen, lässt sich nicht nachweisen. Doch machen die beiden Erklärungen deutlich, dass das Werk bereits unmittelbar nach Vollendung in seiner Vielschichtigkeit erkannt und auf verschiedenen diskursiven Ebenen besprochen wurde. Die angeführten Gründe für die Wahl der *Göttin der Hoffnung* – fokussierend auf die geistige Komponente der Kunst einerseits und die materielle andererseits – verdeutlichen die zeitgenössische Stilisierung von Thorvaldsen zum Künstlergenie und Handwerker gleichermaßen.³⁶²

361 Thiele 1852–1856, Bd. 3, 52–53. Zu diesen Zitaten siehe auch Thiele 1831–1850, Bd. 4, 76.

362 Siehe auch Helsted 2001b, 11.



38__Giuseppe Sforza Perini, *Bacchus mit der Göttin der Hoffnung oder Spes* (nach der antiken *Dionysos*-Statue in der Eremitage in St. Petersburg), Radierung, 291 × 188 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. E1457)

Wie auch Plinius' Verweis auf Theodoros von Samos veranschaulicht, lässt sich die Kombination einer ‚lebenden‘ Figur und einer Statue auf vereinzelte antike Vorbilder zurückführen, während sie in der späteren Bildhauerei bis zu Thorvaldsen kaum mehr vorkommt. Am wahrscheinlichsten erscheint die Orientierung Thorvaldsens an einer antiken *Dionysos*-Statue, die sich damals im Besitz seines ersten Gönners Hope befand und 1836 als Kupferstich verbreitet wurde.³⁶³ Der sogenannte *Dionysos Hope* besteht – wie Thorvaldsens Werk – aus zwei Figuren: dem Weingott und einer *Spes*-Statue, deren Kopf Bacchus' linken Arm stützt. Eng mit dieser Skulptur in Verbindung steht Giuseppe Sforza Perinis Radierung *Bacchus mit der Göttin der Hoffnung oder Spes*, von der Thorvaldsen selbst einen Abzug besaß (Abb. 38).

Was Thorvaldsens *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* indessen von möglichen Vorbildern unterscheidet, ist die rechtwinklige Platzierung der Selbstporträtfigur und der

363 Hartmann 1979, 66 und 73; auch Mildenerger 1991, 191; Kanzenbach 2007, 30, Anm. 58; Reichardt 2009, 133; Friberg 2014. Der *Dionysos Hope* befindet sich heute im Metropolitan Museum in New York (Inv.-Nr. 1990.247). Else Kai Sass verweist zudem auf die späthellenistische Statue von Aphrodite im Museo Archeologico in Venedig, deren linker Arm auf einer mit einer archaischen Frauenfigur geschmückten Plinthe ruht; Sass 1958, 79.

Göttin der Hoffnung zueinander. Nach Mikkel Bogh entspricht die Selbstporträtfigur für sich genommen in ihrer Frontalität den klassizistischen Gestaltungsprinzipien, indem der „Rundskulptur ein ausgesprochener Reliefcharakter“ verliehen und der Betrachterblick damit auf eine bestimmte Ansicht des Werks gelenkt wird.³⁶⁴ Als Ganzes zeichnet sich Thorvaldsens *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* hingegen gerade durch die Aufhebung der für die klassizistische Plastik charakteristischen Frontalität aus: Dadurch, dass das Modell der *Göttin der Hoffnung* im rechten Winkel zum Selbstporträt platziert ist, wird die Betrachterin oder der Betrachter aufgefordert, um das Werk herumzugehen und es sich von mehreren Seiten anzusehen.³⁶⁵ Darin kommt wiederum das in den beiden vorangegangenen Kapiteln angesprochene neue Verständnis der Kunstbetrachtung zum Ausdruck, wonach ein Werk nicht mehr einzig in seiner Hauptansicht, sondern von allen Seiten studiert werden sollte. In demselben Kontext sind auch die zitierten Lobpreisungen der Mehrsichtigkeit der *Jason*-Statue und der *Göttin der Hoffnung* zu verstehen.³⁶⁶

Drei Schritte im bildhauerischen Arbeitsprozess

Zur Umrundung von Thorvaldsens Skulptur durch das Publikum trägt neben der rechtwinkligen Platzierung des *Selbstporträts* und der *Göttin der Hoffnung* zueinander das unscheinbarste Element in diesem Werk bei: der Marmorblock hinter den beiden Figuren. Bogh deutet ihn als „neutrale Komponente“ im Werk, die dessen Statik diene.³⁶⁷ Die scheinbar untergeordnete Bedeutung des Steinblocks wird durch die Aufstellung der Marmorversion der Skulptur in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen unterstrichen: Im Gegensatz zur freieren Aufstellung des Originalmodells in der Thorvaldsen-Sammlung auf Nysø steht die Marmorskulptur mit ihrer Rückseite so dicht an der Wand, dass man sie nicht vollständig umrunden kann. Doch wäre gerade dies notwendig für die Entfaltung nicht nur ihrer plastischen und räumlichen Wirkung, sondern auch ihrer inhaltlichen Aussage. Denn betrachtet man die verschiedenen Elemente des *Selbstbildnisses mit der Statue der Hoffnung* in ihrem inneren Zusammenhang, so scheint der Marmorblock keineswegs eine neutrale oder gar nebensächliche Werkkomponente zu sein. Vielmehr dürfte er wie die unvollendete *Göttin der Hoffnung* einen Schritt im bildhauerischen Arbeitsprozess verkörpern. Dadurch, dass der Marmorblock schon behauen ist, jedoch noch

364 Bogh 2001, 29.

365 Ebd., 29 – 30. Bogh sieht die rechtwinklige Platzierung der beiden Figuren zueinander indessen eher als einen Widerspruch innerhalb des Werks: Auf der einen Seite habe man das klassizistische Gestaltungsprinzip der Frontalität, die nach Bogh dieses Werk insgesamt beherrsche; auf der anderen Seite breche die räumliche Ausrichtung der *Göttin der Hoffnung* mit diesem Prinzip.

366 Zu *Jason* siehe Fernow 1806, 198 – 199, Anm.: „gefällige Ansicht [...] von allen Seiten“; zur *Göttin der Hoffnung* siehe Caroline von Humboldt an Wilhelm von Humboldt, 23. Dezember 1817, zit. nach Wittstock 1975, 303: „[...] sie macht sich in allen Linien, und wie man sie auch wendet, gleich schön [...]“.

367 Bogh 2001, 19 – 20. In seiner früheren Thorvaldsen-Monografie räumt Bogh jedoch ein, dass der Marmorblock für die Statik des Werks nicht notwendig ist; Bogh 1997, 59.

keine konkrete Gestalt erkennen lässt, kann er gewissermaßen am Übergang zwischen dem reinen Material und der daraus zu schaffenden Form gesehen werden.³⁶⁸ Folglich stellt Thorvaldsens Werk mit dem Steinquader, der unfertigen *Göttin der Hoffnung* und schließlich der Selbstporträtfigur drei sich steigernde Grade von Bildhaftigkeit dar.

Bogh betrachtet den Marmorblock zudem als primitiven Ausgangspunkt einer zeitlichen Entwicklung in der Geschichte der Bildhauerei, die über die archaische Plastik bis hin zu jener von Thorvaldsens eigener Epoche führt.³⁶⁹ Dabei symbolisiert Thorvaldsens Selbstbildnis nach Bogh den Höhepunkt der Skulpturgeschichte.³⁷⁰ Flemming Friborg geht in seiner Interpretation noch einen Schritt weiter, indem er Thorvaldsens *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* im Sinn einer Selbstinszenierung des Bildhauers als Erschaffer des archaischen Ideals versteht.³⁷¹ Zu dieser Selbstinszenierung trägt sicherlich auch bei, dass sich Thorvaldsen als Schöpfer einer göttlichen Figur und dadurch gewissermaßen als *sculptor deus* darstellte.³⁷² Schon 1820 hatte der Autor Bernhard Severin Ingemann in seinen lyrischen Reiseerinnerungen den dänischen Bildhauer als „Schöpfer“ der „alten Götter der Welt“ bezeichnet.³⁷³

Diese Vergötterung Thorvaldsens lässt den Wortlaut in Vasaris Raffael-Vita nachklingen, die den Urbinaten den „sterblichen Göttern“ (*Dei mortali*) zurechnet, und muss erneut im größeren Kontext des romantischen Künstlerkults gelesen werden: Der Künstler wird nicht mehr nur als fähiger Handwerker betrachtet, sondern als gottgleiches Genie verehrt.³⁷⁴ Dementsprechend ist sogar von Canova überliefert, dass er Thorvaldsen nach dessen Modellierung der *Adonis*-Statue 1808 gegenüber der Dichterin Brun einen „göttlichen Mann“ genannt habe.³⁷⁵ Auf Oehlenschlägers Bezeichnung des Bildhauers als „wahres, göttliches Genie“ im Jahr 1809 wurde bereits in der Einleitung hingewiesen.³⁷⁶ Wenige Jahre später bemühten sich die Dänen vergeblich, Thorvaldsen zu einem längeren Aufenthalt in seiner Heimat zu bewegen. Dieses Vorhaben wurde besonders durch den Baron Schubart vorangetrieben, der den Bildhauer in einem Brief vom 28. Februar 1812 mit den

368 Siehe auch Bogh 2001, 20 und 25 – 26; Friborg 2014.

369 Bogh 1997, 60; Bogh 2001, 21 – 22; auch Miss 2016, 74.

370 Bogh 2001, 24 – 25.

371 Friborg 2014.

372 Siehe auch Bogh 2001, 19.

373 Bernhard Severin Ingemann, *Rejselyren*, Bd. 2, Kopenhagen: Boas Brünnich, 1820, 75, zit. nach Wittstock 1975, 31: „[...] Seer Verdens gamle Guder – og deres Skabermænd.“

374 Siehe dazu auch Friborg 2014. Zu Vasaris Raffael-Vita siehe bspw. Thimann 2015, 11.

375 Zit. nach Brun 1815, 26: „*Questo davvero e un uomo divino!*“ (Hervorhebungen im Original). Dieser Ausruf wurde in den meisten späteren Quellen und in der Sekundärliteratur ebenfalls zitiert oder paraphrasiert.

376 Adam Oehlenschläger an Christiane Heger, im April 1809, zit. nach Paludan/Preis/Borup 1945 – 1950, 260: „Thorwaldsen har glædet mig usigelig. Det er et sandt guddommeligt Genie [...]“. Siehe auch Wittstock 1975, 322.

Worten „Sie werden von Allen wie ein Halbgott empfangen werden“ zu locken suchte.³⁷⁷ Dieses Verständnis von Thorvaldsen als Künstlergott kommt auch in einem Brief zum Ausdruck, in dem Caroline von Humboldt am 20. Juni 1817 an den Archäologen Welcker schrieb: „Thorvaldsen ist als Künstler ein Gott geworden.“³⁷⁸ Am 14. August desselben Jahres formulierte sie ihre Verehrung für den Bildhauer als gottgleichen Schöpfer in einem Brief an ihren Gatten Wilhelm von Humboldt schließlich in den folgenden Worten:

Thorvaldsen ist zu einer schwindlichen Höhe als Künstler gestiegen, und es gelingt ihm jetzt, die Gestalten seines Künstlersinnes gleichsam wie durch einen Zauberschlag hinzustellen, die Mühe ist überwunden und nichts erinnert mehr beim Anschauen des Werks, dass es gemacht ist.³⁷⁹

Ähnlich klingen die Briefe, die Caroline von Humboldt von Brun empfing. Diese schrieb am 3. Dezember 1819 anlässlich von Thorvaldsens langersehntem Besuch in Kopenhagen: „Man vergöttert ihn u trägt ihn liebevoll auf Händen“, und am 27. Juni des folgenden Jahres subjektiver: „[...] ich vergöttere ihn als Künstler!“³⁸⁰ Diese fast grenzenlose Verehrung des Bildhauers beobachtete 1834 auch ein finnischer Reisender, wonach die „Dänen [...] an den Lippen von Thorvaldsen wie an jenen eines Gottes“ hingen.³⁸¹ Schließlich bezeichnete Johanna Steinheim Thorvaldsen in einem vom 29. Oktober 1842 datierenden Brief an den Gelehrten Hanno als „wahre Göttergestalt, [...] wie ich noch nie ein menschliches Antlitz gesehen habe.“³⁸² All diesen Huldigungen an Thorvaldsen als Künstlergott zum Trotz ging es den Zeitgenossen zu weit, als die Improvisatorin Rosa Taddei in einer Darbietung in Rom zum Thema „I progressi della scultura“ am 21. März 1826 den dänischen Bildhauer als „un figlio di Dio“ bezeichnete.³⁸³

Die Rolle der Baronin Christine Stampe

Eine der wichtigsten Triebfedern im Entstehungsprozess von Thorvaldsens *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* war die Baronin Stampe, die Thorvaldsen nach seiner Rückkehr nach Dänemark 1838 regelmäßig auf ihrem Landsitz Nysø bei Præstø beherbergte. Sie schreibt in ihren Memoiren: „Thorvaldsen hatte mehrere Bedenken gehabt, und ich

377 Herman Schubart an Bertel Thorvaldsen, 28. Februar 1812, TMA, Ref. m3 1812, nr. 11: „De vil af alle blive modtaget som en Halv Gud.“ Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 1, 216.

378 Caroline von Humboldt an Friedrich Welcker, 20. Juni 1817, zit. nach Wittstock 1975, 300, auch 122. Siehe auch Jørnæs 2011, 204.

379 Caroline von Humboldt an Wilhelm von Humboldt, 14. August 1817, zit. nach Wittstock 1975, 302, auch 122.

380 Friederike Brun an Caroline von Humboldt, 3. Dezember 1819 bzw. 27. Juni 1820, zit. nach Foerst-Crato 1975, 187 und 210.

381 Zit. nach Hartmann 1966, 4: „I danesi pendevano dalle labbra del Thorvaldsen come da quelle di un dio.“

382 Johanna Steinheim an Raphael Hanno, 29. Oktober 1842, TMA, Ref. m30 II, nr. 78.

383 Thiele 1852–1856, Bd. 2, 166. Siehe auch Andersen 1845, 48.

musste [sie] wesentlich beseitigen, bevor ich ihn zu dieser Arbeit [der Selbstbildnisstatue] überredet bekam.³⁸⁴ Unter anderem war sein Arbeitszimmer in ihrem Wohnhaus auf Nysø nicht geräumig und hell genug, damit der Künstler eine Selbstbildnisstatue in Lebensgröße hätte ausführen können. Dies veranlasste die Baronin, ihm ein separates Atelier im Garten ihres Guts errichten zu lassen, das im Kapitel III.3 eingehend besprochen wird (Abb. 89).³⁸⁵ Unmittelbar nach der Fertigstellung von *Vølunds Værksted* (Vølunds Werkstatt), wie dieses kleine Atelier in Anlehnung an den Meisterschmied aus der nordischen Mythologie benannt wurde, motivierte Stampe den Bildhauer zur Ausführung des lebensgroßen Modells seines Selbstbildnisses. Stampes Rolle beschränkte sich dabei nicht auf mündlichen Zuspruch: Sie fasste tatkräftig mit an, indem sie fehlendes Material wie Eisen für das innere Gerüst des Modells herbeischaffte und für dieses unter Thorvaldsens Anleitung Hunderte kleine Holzkreuze herstellte sowie den Ton vorbereitete.³⁸⁶ „Kurz“, schreibt Stampe, „wir begannen zu arbeiten – ich sage wir, denn ich arbeitete mit nach vollen Kräften –, denkend, dass man schmieden muss, während das Eisen warm ist.“³⁸⁷ Diese Aussage ist ein eindeutiger Verweis auf die Bezeichnung von Thorvaldsens Atelier als Werkstatt des nordischen Meisterschmieds Vølund. Nach einigen Tagen war das großformatige Modell fertig, woraufhin es in Gips gegossen wurde.³⁸⁸

Nicht nur ist die Entstehung des *Selbstbildnisses mit der Statue der Hoffnung* zu einem wesentlichen Teil der Baronin zu verdanken; auch die spezifische Darstellung des Bildhauers von sich selbst offenbart dessen enge Verbindung zu seiner Gönnerin. Beispielsweise scheint er sich in demjenigen Hemd zu präsentieren, das Stampe für ihn nach sei-

384 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 38: „Thorvaldsen havde haft adskillige Betænkeligheder, og jeg havde haft adskilligt at rydde af Veien, før jeg fik ham overtalt til dette Arbeide.“ Zu Christine Stampes Rolle im Entstehungsprozess von Thorvaldsens *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* siehe auch Repholtz 1911, 24; Repholtz 1921, 92–93; Helsted 1973, 52–53; Gelius/Henschen/Miss 2001, 21; Helsted 2001b, 11; Bech 2009a. Das *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* war gemäß Stampes eigener Überlieferung ihr gewidmet; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 41; siehe auch Henschen 1982, 56; Berner 2005, 78. In der Tat schenkte Thorvaldsen seiner Gönnerin das Originalmodell seines *Selbstbildnisses mit der Statue der Hoffnung*; siehe dazu Gelius/Henschen/Miss 2001, 22.

385 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 26; auch Repholtz 1911, 23–24; Henschen 1989, 100–101; Jørnæs 2011, 222.

386 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 37. Zu Thorvaldsens Arbeitsmethode siehe Kap. III.1. Jene aktive Mitarbeit der Baronin Stampe scheint sich nicht auf den Entstehungsprozess von Thorvaldsens *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* beschränkt zu haben; Bech 2009a.

387 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 37: „Kort vi begyndte at arbeide – jeg siger vi, thi jeg arbeidede med af alle Kræfter –, tænkende, man maa smede, mens Jærnet er varmt.“

388 Üblicherweise wurde das Tonmodell nach dem Gießen zerstört, doch Stampe gelang es, das tönerner Gesicht des Bildhauers aufzuheben, weshalb es bis heute in der Thorvaldsen-Sammlung auf Nysø zu sehen ist (Inv.-Nr. Nysø72); siehe dazu auch Schultz 1938, 90; Helsted 1977, 11; Henschen 1982, 57; Helsted/Henschen/Jørnæs 1990, 108; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 523; Gelius/Henschen/Miss 2001, 36; Helsted 2001a, 12. Neben diesem Tonfragment werden bis heute zwei Studien, die kleinformatige Skizze sowie das Originalmodell auf Nysø aufbewahrt.

nem eigenen Entwurf während der Arbeit an der Selbstporträtstatue nähte.³⁸⁹ Es ist bezeichnend, dass Thorvaldsen dasselbe Hemd auch in seinem zweiten Selbstporträt aus jenen Jahren trägt: Das 1840 geschaffene Relief *Selbstbildnis mit der Familie Stampe* zeigt den Bildhauer, wie er seine rechte Hand in die Hüfte stützt und sich mit seinem linken Unterarm auf das Kavalett lehnt (Abb. 33).³⁹⁰ Darauf steht der Bozzetto des Apostels Andreas für die Kopenhagener Frauenkirche, den er ebenfalls ab 1840 modellierte.³⁹¹ Thorvaldsen ist umgeben von Christine Stampe und ihren Kindern Christian, Jeanina und Elisa (v.l.).³⁹² Die Baronin scheint dem Bildhauer eben aus einem Buch vorgelesen zu haben, wie sie es oft zu tun pflegte. Während die beiden Töchter der Unterhaltung zwischen ihrer Mutter und Thorvaldsen lauschen, hält Christian Stampe die Wasserschale zum Benetzen des Tuches über dem Ton in den Händen.

Beim *Selbstbildnis mit der Familie Stampe* handelt es sich um eine der seltenen Reliefdarstellungen eines Bildhauers an seinem Arbeitsplatz.³⁹³ Zu diesem Werk schuf Thorvaldsen im selben Jahr ein Pendant, das den Baron Henrik Stampe beim Baden sowie seine Söhne Holger zu Pferd und Henrik bei der Rückkehr von der Jagd zeigt (Abb. 39).³⁹⁴ Diese beiden Reliefs bilden die einzigen Alltagsdarstellungen in Thorvaldsens plastischem Oeuvre.³⁹⁵ Christine Stampes Bezeichnung dieser Reliefpendants als „Familienstücke“ (*Familiestykker*) untermalt ebenjenen genrehaften Charakter.³⁹⁶

Thorvaldsens Darstellung von sich selbst im Zentrum des Reliefs mit der Familie Stampe ist ähnlich selbstbewusst und idealisierend wie jene im *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung*. Die Bewunderung für Thorvaldsen wird durch den zu ihm empor gerichteten Blick von Christine Stampe und ihren Töchtern unterstrichen. Eine weitere Parallele zwischen dem Relief und der Selbstbildnisstatue ist schließlich die Gegenüberstellung von

389 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 41; siehe auch Repholtz 1911, 29; Bach 2001, 37; Berner 2005, 78 – 79.

390 Siehe zu diesem Relief auch Thiele 1831 – 1850, Bd. 4, 104; Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, 78 – 79.

391 1820 hatte Thorvaldsen den Auftrag zur skulpturalen Gesamtausstattung der Kopenhagener Frauenkirche erhalten; siehe dazu auch Kap. III.1.

392 Siehe auch Bjarne Jørnæs, in: Wilckens 1973, 152; Helsted/Henschen/Jørnæs 1990, 110; Gelius/Henschen/Miss 2001, 43.

393 Kanzenbach 2007, 191. Ein weiteres Beispiel ist Nanni di Bancos Relief einer Bildhauerwerkstatt am Fuß des Tabernakels der *Vier Heiligen* von 1410 – 1412 an der Fassade von Orsanmichele in Florenz; siehe dazu Goldscheider 1936, 13.

394 Siehe zu diesem Relief auch Thiele 1831 – 1850, Bd. 4, 105; Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, 79; Repholtz 1911, 54; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 73 – 74; Bjarne Jørnæs, in: Wilckens 1973, 153; Gelius/Henschen/Miss 2001, 44; Miss 2016, 76.

395 Siehe auch *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 76 – 77; Repholtz 1921, 93; Helsted 1973, 32; Kat. Reykjavik 1982, 127; Helsted/Henschen/Jørnæs 1990, 110; Jørnæs 2011, 228; Miss 2016, 76. Die anderen genrehaften Darstellungen in Thorvaldsens plastischem Oeuvre entstammen einem mythologischen oder poetischen Kontext.

396 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 73 – 74.



39__Bertel Thorvaldsen,
*Henrik Stampe mit zwei
 Söhnen*, 1840, Gipsmodell,
 60 × 101 cm, Nysø,
 Thorvaldsen-Samlingen
 (Inv.-Nr. Nysø39)

menschlichen Figuren und Skulptur, deren Unterscheidung im Familienstück vor allem durch die bewegte beziehungsweise statische Körperhaltung erfolgt.³⁹⁷

Dass sich Thorvaldsen in den beiden Selbstporträts in seinem Arbeitsgewand darstellte, hat sich Erik Moltesen mit der bescheidenen Natur des Bildhauers erklärt.³⁹⁸ Dass es sich bei diesem oft betonten Charakterzug jedoch in erster Linie um einen Topos handelt, veranschaulicht Thorvaldsens äußerst selbstbewusste Erscheinung sowohl in zeitgenössischen Porträts, an deren Resultat der Bildhauer nicht selten aktiv beteiligt war, als auch in seinen Selbstbildnissen.³⁹⁹ Dies untermalt gerade auch Thorvaldsens Kleidung in seinen beiden späten Selbstporträts: Das von der Baronin genähte Hemd mit dem Gürtel mit großer Schnalle ist nicht bloß ein zeitgenössisches Arbeitsgewand, sondern erinnert – besonders in Kombination mit dem Hammer in der Selbstbildnisstatue – an die Ikonografie des nordischen Donnergottes Thor.⁴⁰⁰ Gemäß Stampe sah auch Thorvaldsen selbst einen Zusammenhang zwischen seinem Selbstporträt und der Thor-Ikonografie. So soll er beim Anlegen des Hemdes und beim Schließen der Gürtelschnalle scherzhaft zur Baronin gesagt haben: „So werde ich stark, das tat Thor, wenn er Kräfte brauchte; man hat mich Thor genannt, der eine Thor zerschlägt, der andere schafft.“⁴⁰¹ Diese Bemerkung spielt sowohl auf Thors Machtgürtel Megingiard als auch auf den Kosenamen „Thor“ an, den

397 Siehe auch Helsted 1973, 32.

398 Moltesen 1929, 487, mit Bezug auf das *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung*.

399 Für Ausführungen zu den Porträts von Thorvaldsen siehe Kap. II.

400 Siehe auch Jørgensen 1972a, 48; Jørgensen 1972b, 30; Bjarne Jørnæs, in: Helsted 1973, 54; Eldjárn 1982, 29; Krause 2010, 157; Jørnæs 2011, 222.

401 Zit. nach *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 41: „Saa bliver jeg stærk, det gjorde Thor, naar han brugte Kræfter; man har kaldt mig Thor, den eene Thor knuser, den Anden skaber.“

Stampe dem Bildhauer gab. Dabei dürfte es sich um weit mehr als eine Abkürzung von Thorvaldsens Namen handeln. Bezeichnenderweise hatte der Geistliche und Dichter Nikolai Frederik Severin Grundtvig in Thorvaldsen bereits bei dessen Heimkehr nach Kopenhagen 1838 den ‚wiedererwachten Vingthor‘ gesehen.⁴⁰²

Thorvaldsen und die nordische Mythologie

Weil sich in Thorvaldsens plastischem Œuvre – ganz im Gegensatz zu jenem seines Schülers Hermann Ernst Freund – keine Motive aus der nordischen Mythologie finden, ist ihm in Quellen und Sekundärliteratur eine Auseinandersetzung mit dem skandinavischen Erbe weitgehend abgesprochen worden.⁴⁰³ Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hatte sich Thorvaldsen im Zusammenhang mit der skulpturalen Dekoration für das wiederaufgebaute Schloss Christiansborg zumindest indirekt von einer Darstellung nordischer Themen distanziert. Nachdem Schubart ihn am 28. Dezember 1804 zur Schaffung von Skulpturen mit Motiven aus der nordischen Sagenwelt anregen wollte, begründete Thorvaldsen in einem Schreiben vom 16. Februar 1807 an den für den Neubau des Schlosses verantwortlichen Architekten Christian Frederik Hansen seinen Entscheid für Themen aus der griechischen Mythologie in folgenden Worten:

Es schmeichelt mir sehr, dass die Wahl der Themen mir selbst überlassen wird – um die Forderung der Hohen Kommission nach allegorischen Themen in den Medaillons für das Schloss zu erfüllen, gedenke ich von der griechischen Mythologie Gebrauch zu machen, da dieselbe die kultivierteste und folglich die würdigste für die Kunst ist [...].⁴⁰⁴

Das Fehlen von unmittelbaren Äußerungen Thorvaldsens zur Behandlung von Motiven aus der nordischen Mythologie dürfte – zusätzlich zu seiner klassizistischen Gesinnung – auf einen öffentlichen Streit zurückgehen, der in den 1810er und frühen 1820er Jahren in Dänemark die Gemüter erhitzte. Dabei ging es um die Frage nach der Brauchbarkeit und

402 Nikolai Frederik Severin Grundtvig, „Til Thorvaldsen“, 7. Oktober 1838, TMA, Ref. m33, nr. 26: „Vingthor er vaagnet paany!“ (letzte Zeile eines anlässlich von Thorvaldsens Rückkehr nach Dänemark gesungenen Liedes). Vingthor ist ein anderer Name für Thor.

403 Siehe bspw. Atkinson 1873, 57; Lücke 1883, 42; Stein, J. 1918–1919, 117; Jørnæs 2011, 131. Zu Freunds Beschäftigung mit der nordischen Mythologie siehe bspw. Ljøgodt 2012, 150–151.

404 Bertel Thorvaldsen an Christian Frederik Hansen, 16. Februar 1807, TMA, Ref. m28, nr. 5: „Det er mig saare smigrende at Valget af Sysetterne overlades til mig selv – for at opfylde den Høye Commissions Forlangende med Allegoriske Sysetter i Medaillionerne til Slottes mener jeg at gjøre Brug af den Græske Mytologie, saa som samme er den mest cultiverde og følgelig den værdigste for Konsten [...]“. Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 1, 156. Zum erwähnten Brief von Schubart: Herman Schubart an Bertel Thorvaldsen, 28. Dezember 1804, TMA, Ref. m1 1804, nr. 24. Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 1, 116–117. Auf diesen Brief ist keine Antwort des Bildhauers erhalten geblieben, doch in seinem darauffolgenden Brief scheint sich Schubart auf Thorvaldsens Wunsch zu beziehen, sich weiterhin Motiven aus der antiken Mythologie zu widmen; Herman Schubart an Bertel Thorvaldsen, 4. März 1805, TMA, Ref. m1 1805, nr. 2; auch Kofoed 2014a.

Legitimität von Themen aus der erst in den 1770er Jahren wiederentdeckten und dementsprechend noch relativ unbekanntem skandinavischen Sagenwelt.⁴⁰⁵ Die Gegner sahen darin eine Quelle der Barbarei und waren überzeugt, dass große Kunst nur am Vorbild von antiken und christlichen Motiven geschaffen werden könne. Die Befürworter, darunter der später die Errichtung von Thorvaldsens Museum wesentlich vorantreibende Kunsthistoriker Niels Lauritz Høyen, betrachteten die nordische Mythologie hingegen als wertvolles Erbe ihres Volkes, das gerade im Formationsprozess eines neuen dänischen Nationalbewusstseins in den Jahren nach 1800 eine zentrale Rolle spielte und allein schon deshalb der Darstellung in den bildenden Künsten würdig sei. Zentral für diese neue Gesinnung war das Bewusstsein, nicht Erbe der Griechen und Römer zu sein, sondern eine eigene Geschichte zu besitzen.⁴⁰⁶

Kira Kofoed hat in ihrem Aufsatz zu jenem Streit die interessante Beobachtung gemacht, dass beide Seiten angebliche Aussagen von Thorvaldsen zur Stärkung ihrer Argumente benutzten.⁴⁰⁷ Die Tatsache, dass Thorvaldsens Name zur Rechtfertigung der unterschiedlichsten Anliegen beigezogen wurde, veranschaulicht dessen *celebrity*-Status, der dem Bildhauer eine außerordentliche Präsenz im kollektiven Bewusstsein der Dänen gesichert hatte. Der genannte Streit ging so weit, dass Kronprinz Christian Frederik den Bildhauer am 12. August 1821 in einem erfolglos gebliebenen Brief gar um einige Zeichnungen mit nordisch-mythologischen Motiven bat.⁴⁰⁸ Dahinter steckte die am Ende nicht erfüllte Absicht, die Kritik von nordischen Themen in der Skulptur verstummen zu lassen.

Im selben Kontext der Wiederentdeckung des nordischen Erbes bemühte sich Thorvaldsens Umfeld über die Jahre hinweg, den Bildhauer mit der altnordischen Götter- und Sagenwelt vertraut zu machen. Besonders deutlich manifestierte sich diese Absicht in der Eröffnungsfeier von Thorvaldsens Atelier auf Nysø, *Vølunds Værksted*, die sich altnordische Legenden zum Motto nahm.⁴⁰⁹ Ferner las Christine Stampe – zusätzlich zu ihrer Funktion als Thorvaldsens „Handlangerin“ (*Haandlanger*), wie sie ihre eigene Rolle bezeichnete – dem Bildhauer während dessen Arbeit am *Selbstbildnis mit der Statue der*

405 Siehe zu diesem Streit ausführlich Kofoed 2014a; auch Ljøgodt 2012, 146–147; Skjøthaug 2017. Die Wiederentdeckung der nordischen Mythologie muss im Dunstkreis von James Macphersons in den 1760er Jahren erschienenem, der keltischen Mythologie zuzurechnendem *Ossian*-Epos betrachtet werden. Die enorme Popularität dieses Epos reichte weit über die schottischen und britischen Grenzen hinaus, erfuhr eine rege literarische und bildkünstlerische Rezeption und weckte in verschiedenen nordeuropäischen Ländern das Bedürfnis, die eigene, von den Griechen und Römern unabhängige Geschichte wiederzuentdecken. Siehe dazu bspw. Krause 2010, bes. 194; Ljøgodt 2012, 142.

406 Siehe auch Ljøgodt 2012, 146; Skjøthaug 2017, 92–93.

407 Kofoed 2014a.

408 Christian Frederik von Dänemark (später Christian VIII.) an Bertel Thorvaldsen, 12. August 1821, TMA, Ref. m7 1821, nr. 58. Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 2, 61; Oppermann 1930, 14; Kofoed 2014a; Skjøthaug 2017, 93–94.

409 Siehe dazu Kap. III.3.

Hoffnung laut vor.⁴¹⁰ Dabei stand neben Martin Luthers und Franklins Briefen vor allem die neuere dänische Literatur im Zentrum, namentlich Oehlenschlägers episches Gedicht *Nordens Guder* (dt. Titel: *Die Götter Nordens*) von 1819.⁴¹¹ Damit befolgte die Baronin ein Anliegen des Dichters, der Thorvaldsen bereits in jenem Jahr aufgefordert hatte, sich in seiner Kunst der nordischen Mythologie anzunehmen.⁴¹² Ähnliche Bestrebungen sind ferner von Seiten Freunds und des dänischen Juristen Jonas Collin überliefert.⁴¹³

Obwohl sich in Thorvaldsens Œuvre kein vollendetes Werk findet, das sich explizit mit nordischen Themen befasst, belegen vier eigenhändige Zeichnungen sowie sein Besitz von mindestens sechs Büchern über die nordische Mythologie, dass er dem kulturellen Erbe Skandinaviens gegenüber weniger gleichgültig war, als in Quellen und Sekundärliteratur oft angenommen wird. Die am meisten ausgereifte Zeichnung ist ein Entwurf für sein eigenes Wappen, das er anlässlich der Verleihung des Großkreuzes des Dannebrog-Ordens am 18. November 1839 zusammen mit einem offiziellen Bildnis für die Porträtgalerie auf Schloss Frederiksborg in Hillerød einreichen sollte (Abb. 40).⁴¹⁴ Letzteres führte Christian Albrecht Jensen aus, worauf noch zurückgekommen wird.⁴¹⁵ Da Thorvaldsen bis zu seiner Ernennung zum Großkreuz-Ritter kein Wappen führte, zeichnete er nun verschiedene Entwürfe für ein solches.⁴¹⁶ Zu sehen ist auf der genannten Zeichnung Thor mit Bärenfell und Hammer.⁴¹⁷ Bereits um 1827 hatte der Bildhauer ein Siegel mit einer Darstellung des Donnergottes entworfen.⁴¹⁸ In demselben Jahr scheint er zudem schon mit der Konzipierung eines eigenen Wappens beschäftigt gewesen zu sein, wie aus zwei verschiedenen Zeichnungen ersichtlich wird, die vermutlich ebenfalls Thor darstellen.⁴¹⁹ Sein Wappen von 1839 ergänzte Thorvaldsen mit dem Wahlspruch „Freiheit und Liebe zum Vaterland“ (*Frihed og Kjærlighed til Fædrelandet*). Die Nennung der Freiheit scheint auf einen Rat von Oehlenschläger zurückzugehen: „Du bist ja ein Mann der Freiheit [...], darum sollst du diese Worte brauchen: ‚Freiheit und Liebe zum Vaterlande.‘“⁴²⁰ Damit

410 Zitat: *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 38. Neben Stampe besuchte auch Andersen den Bildhauer in seinem Atelier auf Nysø und las ihm vor; siehe dazu Repholtz 1911, 30 – 31; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 39.

411 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 38; auch Repholtz 1911, 30; Helsted 1973, 53.

412 Oehlenschläger 1819, 43. Siehe auch Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 113; Jørnæs 1982a, 41; Henschen 1989, 100; Jørnæs 2011, 131; Kofoed 2014a.

413 Siehe dazu Kofoed 2014a.

414 Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, 68; auch Kanzenbach 2007, 307, inkl. Anm. 1169.

415 Siehe dazu Kap. II.3.

416 Mehrere dieser Entwürfe sind auf Briefe gezeichnet; siehe dazu Thiele 1831 – 1850, Bd. 4, 92; Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, bes. 69; Wilckens 1875, 70; Müller, S. 1893, 280.

417 Siehe auch Thiele 1831 – 1850, Bd. 4, 92; Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, 69; Wilckens 1875, 70; Müller, S. 1893, 280; Kofoed 2014a.

418 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. C386v).

419 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. C559a und C560r). Siehe dazu Kofoed 2014a.

420 Zit. nach Wilckens 1875, 70 – 71. Siehe auch Müller, S. 1893, 280 – 281.



40__Bertel Thorvaldsen, *Thorvaldsens Wappen und Wahlspruch*, um 1839, Bleistift auf Papier, 227 × 195/187 mm, Detail, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. C559b)

dürfte Oehlenschläger Thorvaldsens Ablehnung der Ehe, sein Festhalten an der Eigenständigkeit als Künstler sowie die aktuelle politische Situation nach den napoleonischen Kriegen gleichermaßen angedeutet haben.⁴²¹ Nach Thorvaldsens Tod vollendete Ole Larsen den Entwurf für das Wappen, damit es schließlich auf Schloss Frederiksborg aufgehängt werden konnte.⁴²²

Dass sich Thorvaldsen nur aufgrund seines Nachnamens und seines Kosenamens für eine Thor-Darstellung entschied, wie Rikard Magnussen behauptet hat, ist unwahrscheinlich.⁴²³ Vielmehr dürfte er mit seinem Wappen ganz bewusst das Bild erfüllt haben, das seine dänischen Zeitgenossen seit Langem von ihm konstruierten. Denn bereits kurz nach seinem künstlerischen Durchbruch mit seiner *Jason*-Statue hatten sie begonnen, seine nordische Herkunft zu betonen. Dabei ging es nicht nur um seine dänische Abstammung; vor allem wurden auch seine isländischen Wurzeln väterlicherseits stilisiert und mythisiert, indem er genealogisch mit altnordischen Figuren wie König Harald Hildetand,

421 Siehe auch Kofoed 2014a.

422 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. N152). Siehe dazu Thiele 1831–1850, Bd. 4, 92; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 69; Wilckens 1875, 71; Müller, S. 1893, 281; Kofoed 2014a.

423 Magnussen 1939, 58.

dem Häuptling Oluf Paa und dem Entdecker Erik ‚dem Roten‘ Thorvaldsson sowie ideologisch mit dem nordischen Meisterschmied Vølund in Verbindung gebracht wurde.⁴²⁴ Mit solchen Assoziationen bezweckte man, den Bildhauer in die skandinavische Geschichte einzuschreiben. Damit diene Thorvaldsen in der vorrevolutionären Zeit voller politischer Unsicherheiten und Unruhen als Referenzpunkt für ein neues dänisches Selbstverständnis.

Jenem durch seine Landsleute stilisierten Bild scheint Thorvaldsen keineswegs abgeneigt gewesen zu sein, sondern scheint es gelegentlich aktiv genährt zu haben. Gerade vor diesem Hintergrund ist signifikant, dass er sich für ein nordisches Motiv als Wappen entschied. Darüber hinaus dürfte es auch kein Zufall sein, dass seine Selbstbildnisstatue an die Thor-Ikonografie erinnert. Dass dies jedoch nicht ausdrücklich geschieht, ist naheliegend, da eine ernsthafte Behandlung nordischer Themen von Thorvaldsen neue Kenntnisse hinsichtlich Kleidung, Waffen und Symbolik sowie andere technische Fertigkeiten zu deren Darstellung gefordert hätte, als dies Motive aus der antiken Mythologie taten.⁴²⁵ Zudem war die nordische Sagenwelt im frühen 19. Jahrhundert erst einem kleinen Kreis von Intellektuellen geläufig, was Thorvaldsens Publikum merklich eingeschränkt hätte. Folglich dürfte hinter Thorvaldsens weitgehender Ausklammerung nordischer Themen aus seinem künstlerischen Schaffen – obschon er sich zweifellos mit ihnen befasste – ebenfalls eine vermarktungsstrategische Überlegung gestanden haben.

Zwischen griechischer Antike, römischer Mythologie und nordischer Sagenwelt

Neben der Thor-Ikonografie lassen sich beide späten Selbstbildnisse von Thorvaldsen mit dessen Darstellungen von Vulkan in Verbindung bringen, der als traditionelle Personifikation der Kunstfertigkeit gerade im Zusammenhang mit künstlerischen Selbstdarstellungen sinnstiftend ist. So erscheint das *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* von 1839 wie eine spiegelverkehrte Version der ein Jahr zuvor in Rom entstandenen *Vulkan*-Statue (Abb. 41).⁴²⁶ Der mythologische Feuer- und Schmiedegott stützt sich mit der rechten Hand auf Hammer und Amboss, während er in der linken Hand eine Zange hält. Seine Tunika ist über der rechten Schulter geöffnet und gibt den Blick auf seinen muskulösen Oberkörper frei. Der leicht nach unten geneigte Kopf, die selbstbewusste Haltung des starken Körpers mit dem Stützmotiv und dem vorgesetzten Bein, das mit einem Gürtel zusammengehaltene Gewand sowie das konzentrierte Innehalten im Schaffensprozess kehren in Thorvaldsens *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* wieder. Während bei Thorvaldsen das Modell der *Göttin der Hoffnung* sowie Hammer, Meißel und Marmorblock auf die Arbeit des Bildhauers verweisen, dienen in der Statue des *Vulkan* die ge-

424 Siehe dazu Kap. II.2 und III.3.

425 Siehe auch Lücke 1883, 42; Kofoed 2014a.

426 Siehe auch Jensen, J. V. 1938, 5; Henschen 1989, 101–102; Kat. Rom 1989, 207. Zu Thorvaldsens Statue des *Vulkan* siehe auch Thiele 1831–1850, Bd. 4, 34–36.



41__ Bertel Thorvaldsen, *Vulkan*, 1838, Gipsmodell, Höhe: 241 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A9)

nannten Werkzeuge sowie der bereits geschmiedete Helm für Mars und die Pfeile für Amor als Attribute des mythologischen Feuergottes.

Derweil erinnert die Komposition des *Selbstbildnisses mit der Familie Stampe* an jene des um 1810 modellierten Reliefs *Venus, Mars und Amor in Vulkans Schmiede* (Abb. 42). Im Gegensatz zur *Vulkan*-Statue ist der Feuergott hier bei der Arbeit, genauer beim Schmieden von Amors Pfeilen, dargestellt.⁴²⁷ Besonders ähnlich ist in diesen Reliefs die Gruppe um den Künstler-Handwerker und die sitzende Frau. Formal gesehen handelt es sich beim *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* und dem *Selbstbildnis mit der Familie Stampe* folglich um keine gänzlich neuen Schöpfungen. Doch unterscheiden sie sich durch die innerskulpturale Kombination von menschlichen Figuren und lebloser Plastik von den anderen Werken in Thorvaldsens Œuvre.⁴²⁸

Während die beiden besprochenen Selbstporträts mit der Verknüpfung von Thorvaldsen und Vulkan einen Topos aus der antiken Mythologie aufnehmen, verkörpert die in der Selbstbildnisstatue wiedergegebene *Göttin der Hoffnung* den klassizistischen Rückbezug auf die Kunst und Ideale des griechischen Altertums. Dem gegenüber steht die Anlehnung an die Thor-Ikonografie in der Selbstporträtfigur Thorvaldsens, die auf dessen nordische Wurzeln verweist. Der Bildhauer scheint sich hier zwischen griechischer und

427 Zur Entstehung und diversen Nachbildungen dieses Reliefs siehe ausführlich Tassinari 1993.

428 Mit Bezug auf das *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* siehe auch Henschen 1989, 102.



42__Bertel Thorvaldsen, *Venus, Mars und Amor in Vulkans Schmiede*, um 1810, Gipsmodell, 74,5 × 130,3 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A419)

römischer Antike einerseits und nordischer Mythologie andererseits – oder genauer: als klassizistischer Bildhauer nordischer Abstammung – zu positionieren.

Diese Vereinigung zweier unterschiedlicher, man könnte fast sagen: gegensätzlicher kultureller Traditionen in Thorvaldsens Schaffen und Selbstverständnis wurde schon von Zeitgenossen beobachtet. Bereits 1812 baute Brun diesen Kontrast in ihre Kurzbiografie des Bildhauers ein: „Allein, mitten unter allen freundlichen und Hoffnung verheißenden Gestirnen am römischen Kunsthimmel, stieg plötzlich ein Stern erster Größe am Horizont empor! – Aus nördlichen Fernen glänzte Thorwaldson, der Däne!“⁴²⁹ Von der Hagen verstärkte jenen geografischen Gegensatz in einem Brief vom 5. November 1816 noch, indem er Thorvaldsen als Isländer bezeichnet, der „alle Italischen Bildhauer seiner Zeit“ übertriffe.⁴³⁰ Der Kunstkritiker und Geograf Malthe Conrad Bruun bemerkte 1826, dass „die Götter Roms oder eher Griechenlands durch den Meißel eines Kindes von Odin [gemeint ist Thor] wiederauferstanden sind“, dass also ein Skandinavier die griechische Antike wiederbelebt habe.⁴³¹ Weitere vergleichbare Zitate stammen beispielsweise von der Schriftstellerin Eaton (1817), dem Archäologen Kephallides (1818), dem Dichter Oehlenschläger (1819), dem Mediziner Friedländer (1820) und dem Autor Johan Ludvig Heiberg (1841).⁴³²

429 Brun 2006, 120; auch Brun 1815, 5.

430 Von der Hagen 1818 – 1821, Bd. 2, 243. Siehe auch Wittstock 1975, 287.

431 Malthe Conrad Bruun an Bertel Thorvaldsen, zwischen Februar und Dezember 1826, KB, Abrahamske autografsamling 4^o (Transkript im TMA): „[...] que les Dieux de Rome ou plutot de la Grece sont resuscités par le ciseau d'un enfant d'Odin.“ Siehe auch Kofoed 2014a.

432 Kephallides 1818, 156: „Der ferne Norden sendet jetzt, wie es scheint, die talentvollsten Männer nach Rom, um die Künste pflegen zu lassen, welche unter den Händen der jetzigen Italiäner kümmerlich verkommen zu wollen scheinen.“; Friedländer 1820, 305: „Was ihm [Canova] die Muse versagte, ge-

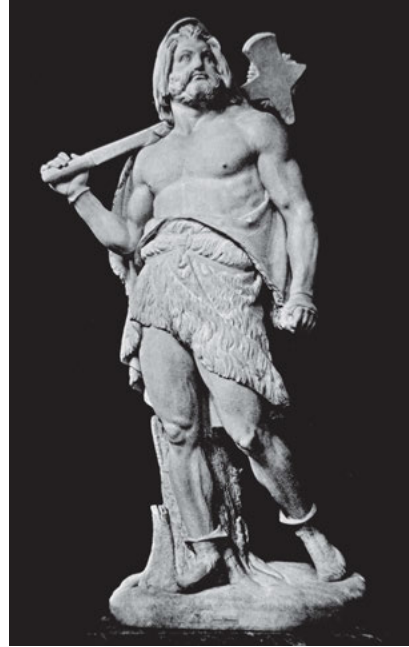


43__Alessandro Puttinati, *Porträtstatuette von Bertel Thorvaldsen*, 1830er Jahre, Bronze, Höhe: 61 cm, Verbleib unbekannt

Auch in der bildenden Kunst schlug sich die Vereinigung von nordischem und südlichem Erbe in Thorvaldsens Persona und Schaffen nieder. So schuf Alessandro Puttinati in den 1830er Jahren eine bronzene Porträtstatuette von Thorvaldsen, den er zwischen einem Relief mit dem von einer Runeninschrift gerahmten, hämmernden Thor einerseits und einem antikisierenden Jungentorso andererseits platzierte (Abb. 43).⁴³³ Schließlich sei auch die 1844 entstandene *Thor*-Statue von Bengt Erland Fogelberg genannt (Abb. 44). Skizzen zu dieser Statue gehen bis ins Jahr 1818 zurück und befinden sich im Stockholmer

währte sie einem Jüngling im äußersten Norden, welchem sie bei der Geburt eine reiche Fülle wahrhaft griechischen Geistes einblies. In dem fernen Island erweckte sie Thorvaldsen und ließ ihn unter italienischem Himmel bald zum Manne reifen, der die Bildhauerkunst auf den höchsten Gipfel der Vollendung hob.“; Eaton 1852, 307: „[...] this truly great genius, who has come from the frozen shores of Iceland to the land of arts, [...]“; Adam Oehlenschläger, 1819, zit. nach Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 13: „Habe der Gothe auch gefrevelt [...] dann hat der Gothe jetzt wieder seinen Frevel gut gemacht! Haben unsere Vorväter in Rom die Bildsäulen und Statuen niedergehauen, so erheben sie sich jetzt wieder, Griechenland würdig, durch die Kunst des Normannen.“; Johann Ludvig Heiberg, „En Sjæl efter Døden“, 1841, zit. nach Helsted 1973, 30: „Er du fra hiin Stad i Nord, / Hvor Antikens ædle Stämme, / Pleiet ved Geniets Flamme, / I barbarisk Jordbund groer, / Og hvor stolte Værker bramme, / Med et Navn, som kom fra Thor?“ Siehe außerdem Eggers 1867, 37.

433 Siehe auch Koføed 2014a. Von dieser Statuette befindet sich eine Gipsversion mit einem reduzierten *Thor*-Relief in der Fondation Custodia in Paris.



44__Bengt Erland Fogelberg, *Thor*, 1844, Marmor, Höhe: 280 cm, Solna (nahe Stockholm), Schloss Ulriksdal, Orangerie Museum

Nationalmuseum. Als Fogelberg jene Entwürfe Thorvaldsens zeigte, soll dieser gemeint haben: „Na, so sieht er [Thor] aus!“⁴³⁴ In der Tat lässt sich in Thorvaldsens oben erwähntem Siegel von 1827 eine Orientierung an Fogelbergs Skizzen erkennen. In Fogelbergs schließlich ausgeführter *Thor*-Skulptur hat sich die Rezeptionsrichtung hingegen gewendet, indem das Werk eine deutliche Orientierung an Thorvaldsens *Jason* und dessen *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* zeigt.⁴³⁵ Geschaffen in Thorvaldsens Todesjahr, scheint es mit *Jason* den Durchbruch und mit dem Selbstporträt den Zenit von Thorvaldsens Künstlerlaufbahn visuell zu vereinen.

Bei den Referenzen im *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* auf die griechische und römische Antike einerseits und die nordische Kultur andererseits handelt es sich um die beiden Grundfesten in Thorvaldsens Schaffen, Selbstverständnis, Selbstinszenierung und Persona. Sie verdeutlichen, dass sich verschiedene kulturelle Einflüsse keineswegs ausschließen, sondern die Selbstbildnisstatue gerade in ihrer Kombination zu einem hochprogrammatischen Werk machen – vielleicht dem programmatischsten in Thorvald-

434 Zit. nach Magnussen 1939, 57: „Naa, ser han saadan ud!“ Siehe auch Kofoed 2014a. Zu Fogelberg siehe außerdem Ljøgodt 2012, 149–150.

435 Hartmann 1972, 191–193.

sens ganzem Œuvre.⁴³⁶ Die zentrale Bedeutung, die diese Statue sowohl für Thorvaldsens künstlerisches Selbstverständnis als auch für sein öffentliches Bild einnahm, veranschaulicht schließlich ihre Rolle bei der Begräbniszeremonie für den Bildhauer: Thorvaldsens Sarg wurde mit einem Gipsabguss des halbgroßen Modells dieses Werks begraben (Abb. 121–122).⁴³⁷ Mit der archaisierenden *Göttin der Hoffnung* wählte Thorvaldsen für sein Selbstbildnis diejenige Schöpfung aus seinem Schaffen, die am weitesten in die Vergangenheit weist.⁴³⁸ Gemäß Sigurd Müller ist sie gar dasjenige Werk in Thorvaldsens Œuvre, das die zeitgenössische Bezeichnung des Bildhauers als eines „spät geborenen Hellenen“ am besten veranschauliche.⁴³⁹ Jenen Blick zurück auf das antike Erbe seiner Kunst vereinte Thorvaldsen im *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* durch die Orientierung an der Thor-Ikonografie mit seinem nordischen Erbe sowie durch die Selbstdarstellung mit seiner Gegenwart.⁴⁴⁰ Die mit diesen Elementen veranschaulichten Zeitlichkeiten werden durch die Granatapfelblüte als Sinnbild sowohl der Vergänglichkeit als auch der Unsterblichkeit untermauert und durch den Aspekt der Ewigkeit ergänzt.⁴⁴¹ Somit scheint kein anderes Werk Thorvaldsens geeigneter gewesen zu sein, den Sarg des Künstlers zu begleiten und dessen Bild und Werk zu verewigen.

In derselben Weise kann Karl Joseph Begas' 1823 gemaltes Porträt des Bildhauers verstanden werden (Abb. 45).⁴⁴² Thorvaldsen ist hier in seinem gefütterten Morgenrock zwischen seinen Werkzeugen und dem kleinen Gipsmodell der *Göttin der Hoffnung* dargestellt und hält in seiner linken Hand einen Lorbeerzweig. Letzterer sowie die Granatapfelblüte in der Hand der *Göttin der Hoffnung* stehen für die prophezeite Unsterblichkeit des Bildhauers, während die Wandöffnung im Hintergrund den Blick auf antike Ruinen als Thorvaldsens Wirkungsort Rom freigibt.⁴⁴³ 1840 porträtierte Johan Vilhelm Gertner

436 Kofoed 2014a bezweifelt hingegen eine bewusste Anlehnung an die Thor-Ikonografie und argumentiert mit der archaisierenden Figur der *Göttin der Hoffnung* und mit Thorvaldsens oben zitierter Aussage im Brief an Hansen über die künstlerische Darstellungswürdigkeit der antiken Mythologie; siehe dazu Bertel Thorvaldsen an Christian Frederik Hansen, 16. Februar 1807, TMA, Ref. m28, nr. 5. Bereits Thorvaldsens Lehrer, der Maler Nicolai Abildgaard, hatte sich jedoch dem Studium der Antike und jenem der nordischen Mythologie gleichermaßen gewidmet; siehe dazu bspw. Sutton 1972, 4.

437 Siehe bspw. Thiele 1831–1850, Bd. 4, 76; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 53; Hannover 1907, 36; Bjarne Jørnæs, in: Helsted 1973, 54. Für Ausführungen zur Begräbniszeremonie siehe Kap. IV.3.

438 Siehe auch Hannover 1907, 35.

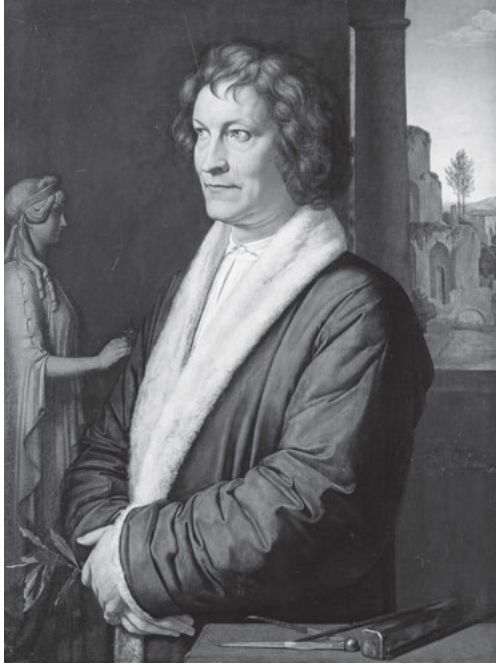
439 Müller, S. 1893, 134: „den sildig fødte Hellener“.

440 Siehe z. T. auch Sass 1950, 324; Bogh 1997, 60; Bogh 2001, 26; Friborg 2014.

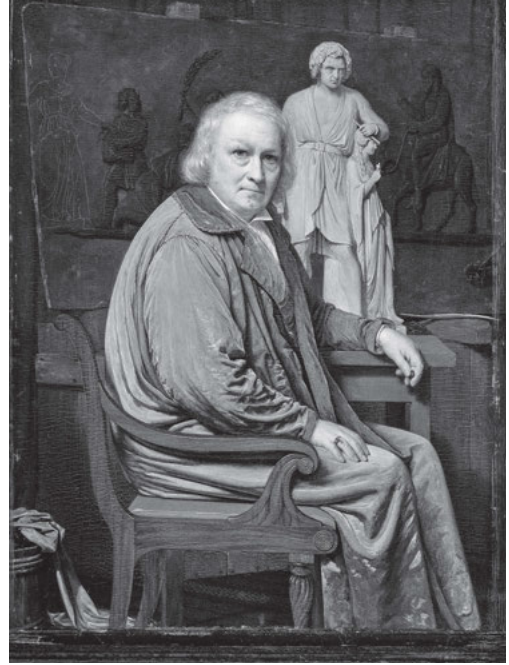
441 Zur Symbolik der Granatapfelblüte siehe Henschen 1989, 101; Friborg 2014.

442 Begas wohnte in Rom wie Thorvaldsen in der Casa Buti. Siehe zu diesem Porträt auch Kat. Köln 1977, 342; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 515; Kanzenbach 2007, 323–324.

443 Eine reduzierte Replik dieses Gemäldes befindet sich in der St. Petersburger Eremitage (Inv.-Nr. ГЭ-5761). Begas' Gemälde weist außerdem starke Ähnlichkeit mit einem ebenfalls 1823 entstandenen *Thorvaldsen*-Porträt von Heinrich Maria von Hess auf (München, Neue Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 348). Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 515; Mildnerberger 1991, 192; Kanzenbach 2007, 323.



45__Carl Joseph Begas d. Ä., *Bertel Thorvaldsen*, 1823, Öl auf Holz, 93 × 71,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie (Inv.-Nr. A I 16)



46__Johan Vilhelm Gertner, *Bertel Thorvaldsen*, 1840, Öl auf Holz, 26,1 × 19,5 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle (Inv.-Nr. HK-1356)

den Bildhauer schließlich mit dem *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* und dem Relief *Einzug in Jerusalem* von 1839 – 1840 (Abb. 46). Der ähnlich wie bei Begas gekleidete Thorvaldsen sitzt in seinem Atelier, ist ebenfalls umgeben von Arbeitsutensilien und hält eine Tonkugel in der linken Hand. Nur ein Jahr nach der Selbstbildnisstatue entstanden, wird der idealisierende Charakter von Thorvaldsens Selbstdarstellung im Kontrast mit der von Gertner festgehaltenen Erscheinung des alternden Künstlers evident. Der im Relief dargestellte Christus hat die Hand zu einem Segnungsgestus gehoben, der nicht nur der gezeigten Menschenmenge zu gelten scheint, sondern auch der davorstehenden Selbstbildnisstatue von Thorvaldsen und damit diesem selbst. Das Relief *Einzug in Jerusalem* war Teil des erwähnten Auftrags zur skulpturalen Ausstattung der Kopenhagener Frauenkirche und damit gerade in Dänemark von zentraler Bedeutung für Thorvaldsens Ruhm.

Das Nachleben des Selbstbildnisses mit der Statue der Hoffnung

Der wichtige Stellenwert, den das *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* auch nach Thorvaldsens Tod für dessen öffentliches Bild und den noch einige Zeit fortdauernden Kult um ihn einnahm, manifestiert sich insbesondere im Nachleben der Skulptur in Form



47_Martinus Rørbye, *Manden med Dukker*, 1846, in: Winther, C. 1846

von bildlichen Darstellungen und plastischen Kopien und Reproduktionen. Sie trugen zur Umwandlung von Thorvaldsens *celebrity*-Status in posthumen Ruhm bei. Ein besonders schönes Beispiel ist Rørbyes Illustration in dem 1846 publizierten Kinderbuch *Fem og tyve Billeder for smaa Børn* (Fünfundzwanzig Bilder für kleine Kinder): Unter dem Titel *Manden med Dukker* (Der Mann mit Puppen) zeigt Rørbye einen Straßenverkäufer und eine Mutter mit zwei Kindern (Abb. 47). Auf seinem Kopf trägt der Verkäufer ein großes Tablett mit Spielfiguren – der von Christian Winther verfasste Begleitvers zu dieser Illustration lautet übersetzt: „Was trägt der Mann wohl auf seinem Brett? / Da liegt ein Löwe, sehe ich richtig? / Ein Mann mit dreieckigem Hut und Mantel, / Und einer mit Helm und Speer auf dem Nacken; / Eine Katze, die mit ihrem Kopf nicken kann – / Aber alles andere verstehe ich nicht.“⁴⁴⁴

Bei den meisten der dargestellten Puppen handelt es sich um vereinfacht wiedergegebene Thorvaldsen-Skulpturen im Miniaturformat. So entsprechen der im Vers genannte

444 Winther, C. 1846, Nr. 23: „Hvad bærer den Mand vel paa sit Bræt? / Der ligger en Løve, seer jeg ret? / En Mand med trekantet Hat og Frakke, / Og Een med Hjelm og Spyd paa Nakke; / En Kat, som kan med sit Hoved nikke – / Men Alt det Andet forstaaer jeg ikke.“

Löwe Thorvaldsens *Liegendem Löwen* von 1825 und der Mann „mit Helm und Speer“ seinem *Jason* (Abb. 4). Weiter erkennt man auf dem Brett des Verkäufers Thorvaldsens *Amor und Psyche* (um 1807), *Venus mit dem Apfel* (1813 – 1816) sowie seine Selbstporträtbüste von 1810 (Abb. 31). Für den vorliegenden Kontext ist jedoch die Figur in den Händen des kleinen Jungen interessant, bei der es sich um Thorvaldsens *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* handelt. Obwohl dieses Werk nicht erwähnt wird und der Begleitvers stattdessen mit der Zeile schließt: „Aber alles andere verstehe ich nicht“, scheint sich der Junge besonders dafür zu interessieren. Damit zeigt Rørbyes Illustration, dass Thorvaldsens *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* in den Jahren nach dem Tod des Bildhauers so berühmt war, dass es sogar Kinder ansprach.

Im weiteren 19. Jahrhundert wurde Thorvaldsens *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* mehrfach und für verschiedene Kontexte nachgebildet. Beispielsweise ist noch aus der ersten Jahrhunderthälfte eine vergoldete Kaminuhr mit einem Aufsatz in Form dieser Skulptur erhalten, bei der jedoch die *Göttin der Hoffnung* durch die Porträttherme eines unbekanntes Mannes ersetzt wurde.⁴⁴⁵ Außerdem schuf Harald Conradsen 1849 eine Medaille aus Silber, die auf der Vorderseite Thorvaldsens Selbstbildnisstatue sowie dessen Name, Geburts- und Todesdatum zeigt. Die Rückseite zieren das auf eine griechische Münze zurückgehende Bild der Nike auf einem Viergespann und der Name des Medailleurs.⁴⁴⁶ Diese Medaille bestätigte die verbreitete Betrachtung von Thorvaldsens Leben als einem einzigen Siegeszug. Eine leicht abgewandelte Version von Thorvaldsens Selbstbildnisstatue wurde 1856/1857 im Auftrag von Ludwig I. von Bayern durch Arnold Hermann Lossow für eine Nische in der Ostfassade der Münchner Glyptothek angefertigt (Abb. 48).⁴⁴⁷ Lossow änderte auf Ludwigs I. Wunsch hin Thorvaldsens Kleidung, indem er Schuhe, Strümpfe und Gürtelschnalle wegließ. Durch diese Antikisierung sollte sich Thorvaldsens Selbstporträtstatue besser in Gesamtprogramm und -auftrag der Glyptothek eingliedern. Ludwig I. begründete die Maßnahmen an Thorvaldsens Skulptur folgendermaßen: „So sehr ich gegen antike Darstellung Neuerer bin, muß dennoch, was in der Glyptothek, antik gehalten werden, soll Einklang nicht gestört seyn.“⁴⁴⁸ Aus dieser Aussage wird deutlich, dass Thorvaldsens Selbstbildnisstatue entgegen der gängigen Meinung in der Forschung durchaus Elemente aufweist, die nicht mit den klassizistischen Idealen vereinbar waren.

Im Jahr 1871 fertigte Emil Wolff eine Kopie des *Selbstbildnisses mit der Statue der Hoffnung*, die in Erinnerung an die römischen Werkstätten des Dänen noch immer vor dem

445 Diese Kaminuhr wurde am 2. Februar 2017 als Lot-Nr. 1705/1608 beim Kopenhagener Auktionshaus Bruun Rasmussen versteigert.

446 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. F139). Siehe auch Kat. Köln 1977, 349.

447 Wünsche 1991, 323; Reichardt 2009, 200 – 201; Jørnæs 2011, 205.

448 Zit. nach Wünsche 1991, 323. Siehe auch Reichardt 2009, 104.



48__Arnold Hermann Lossow, *Thorvaldsens Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung*, 1856/1857, Marmor, nach Thorvaldsens Originalmodell in Gips von 1839, Höhe: ca. 2,35 m, München, Glyptothek, Ostfassade

Palazzo Barberini in Rom steht.⁴⁴⁹ Drei Jahre später erfolgte die Schenkung eines Bronzeabgusses der Skulptur durch die Stadt Kopenhagen an Island zu dessen 1000-jähriger Besiedlung. Das Monument wurde 1875 an Thorvaldsens Geburtstag, dem 19. November, auf dem Austurvöllur-Platz in Reykjavik feierlich enthüllt und 1931 an seinen heutigen Platz im Hljómskálagarðurinn-Park überführt.⁴⁵⁰ Ein weiterer Bronzeabguss von Thorvaldsens *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* wurde 1892 von amerikanischen Bürgern dänischer Abstammung bestellt und steht seit 1894 im Central Park in New York.⁴⁵¹ Ferner gab es noch in den 1930er Jahren den Vorschlag, eine vergrößerte Bronzeversion des Werks auf dem Platz vor dem Kopenhagener Rathaus aufzustellen.⁴⁵² Diese posthum ausgeführten oder zumindest geplanten Kopien der Skulptur für so unterschiedliche Orte wie München, Rom, Reykjavik, New York und Kopenhagen veranschaulichen nicht nur Thorvaldsens Status als internationale Berühmtheit. Gleichzeitig wird aus dem Nachleben des *Selbstbildnisses mit der Statue der Hoffnung* auch deutlich, dass das Werk – wohl gerade

449 Rosenberg 1901, 46; Jørnæs 1991c, 92 (datiert das Werk jedoch auf 1874); Tesan 1991a, 265.

450 Eldjárn 1982, 19 und 29. Im Rahmen der Festlichkeiten zu diesem Anlass wurde die bis heute existierende *Thorvaldsensfélagið* (Thorvaldsen-Gesellschaft) gegründet.

451 Bech 2009b.

452 Magnussen 1939, 63–64.

wegen seiner Referenzen auf die klassische Antike einerseits und die nordische Mythologie andererseits – für verschiedene inhaltliche Kontexte und geografische Regionen passend erschien und darüber hinaus das Stilisierungsbedürfnis im Rahmen des Künstler- und *celebrity*-Kults um Thorvaldsen offenbar zu erfüllen vermochte.

II „Das Ideal einer Künstlergestalt“: Thorvaldsen im Porträt

1 Freundschafts- und Gruppenbildnisse als (gegenseitige) Auszeichnungen

Im Sommer 1810 hatte Eckersberg, dessen *Thorvaldsen*-Porträt im Kapitel I.2 eingeführt wurde (Taf. III), als junger Maler infolge seiner Auszeichnung mit der großen Goldmedaille der Kopenhagener Kunstakademie seine *Grand Tour* angetreten.¹ Nachdem er in den Jahren 1811 und 1812 bei Jacques-Louis David in Paris studiert hatte, kam er im Juli 1813 in Rom an. Hier fand er Unterkunft in der Künstlerpension von Anna Maria Buti im Palazzo Tomati an der Via Sistina, wo er mit Thorvaldsen unter einem Dach wohnte.² Die beiden dänischen Künstler verband ein freundschaftliches Verhältnis, bei dem jedoch Eckersbergs Bewunderung für Thorvaldsen und dessen Werk einen zentralen Stellenwert eingenommen zu haben scheint.³ Eckersbergs Porträt des Bildhauers entstand zwischen dem 8. August und dem 8. September 1814 und wurde bereits 1815 zusammen mit Thorvaldsens Taufstein für Brahetrolleborg nach Kopenhagen verschifft.⁴ Der Erfolg von Eckersbergs Gemälde am Salon der Kopenhagener Kunstakademie ab August 1815 und die damit verbundene Steigerung von Thorvaldsens Berühmtheit in Dänemark wurden ebenfalls im Kapitel I.2 geschildert. Eckersberg kehrte im Jahr darauf nach Dänemark zurück.⁵ Kurz vor seiner Abreise modellierte Thorvaldsen – vermutlich zum Dank dafür, dass der Maler ihn in einem Porträt verewigt hatte – während einer nur „wenige Stunden“ dauernden Sitzung die Büste seines Freundes und Bewunderers (Abb. 49).⁶ Die Ausführung von deren Marmorversion dauerte jedoch mehrere Jahre und war wohl Ende 1824 abgeschlossen; im darauffolgenden Sommer sandte Thorvaldsen sie als Geschenk zu

1 Bramsen 1973, 7; Monrad 2016, 12 und 15.

2 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 247; Trier 1903, 98; Bramsen 1973, 7; Bjarne Jørnæs, in: Helsted 1973, 10; Monrad 2016, 15. Zur Casa Buti siehe auch Kap. III.3.

3 Bramsen 1973, 7–8.

4 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 273; Bramsen 1973, 7.

5 Ebd.

6 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 273. Zur Entstehung von Thorvaldsens Büste von Eckersberg siehe bspw. Bjarne Jørnæs, in: Helsted 1973, 10; Kanzenbach 2007, 305, Anm. 1157; auch Jørnæs 2011, 84.



49__Bertel Thorvaldsen, *Christoffer Wilhelm Eckersberg*, 1816, Gipsmodell, Höhe: 51 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A224)

Eckersberg nach Kopenhagen.⁷ Ob die Büste von Beginn an als Geschenk an den Maler gedacht war, geht aus den Archivmaterialien nicht eindeutig hervor. In Thorvaldsens Museum sind einzig zwei Briefe von Eckersberg an den Bildhauer erhalten, in denen Ersterer aktiv um die Zusendung seiner Büste bittet.⁸ Nach deren Erhalt verblieb sie im Besitz der Familie Eckersberg, bis die Töchter des Malers sie 1883 Thorvaldsens Museum schenkten.⁹

Das vorliegende Kapitel befasst sich mit sogenannten Freundschaftsbildnissen zwischen Thorvaldsen und seinen Künstlerkollegen, wie den genannten Werken von Eckersberg und dem dänischen Bildhauer. Dabei liegt der Fokus einerseits auf gegenseitig entstandenen Porträts zweier Künstler und andererseits auf Gruppenbildnissen, die den Bildhauer zusammen mit Personen aus seinem Umfeld zeigen. Im größeren Kontext der *celebrity*-Kultur bilden solche Porträts und deren Entstehungsgeschichten eine reiche Quelle zur Untersuchung gegenseitiger künstlerischer Nobilitierung und nicht selten strategischer Beziehungspflege unter dem Deckmantel der Freundschaft.

7 Siehe dazu Thorvaldsens Rechnungsbücher, Februar – Dezember 1824, TMA, Ref. Regnskab 1823 – 1828, p. 50; Herman Ernst Freund an Bertel Thorvaldsen, 2. Juli 1825, TMA, Ref. m10 1825, nr. 74.

8 Christoffer Wilhelm Eckersberg an Bertel Thorvaldsen, 1. April 1818, TMA, Ref. m5 1818, nr. 34; Christoffer Wilhelm Eckersberg an Bertel Thorvaldsen, 10. Juli 1824, TMA, Ref. m9 1824, nr. 55.

9 Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 273.



50__Vincenzo Camuccini, *Bertel Thorvaldsen*, um 1808, Öl auf Leinwand, 99 × 78 cm, Rom, Privatbesitz

Eine gescheiterte Nobilitierung? Thorvaldsen und Vincenzo Camuccini

Einen ähnlichen Entstehungskontext wie die gegenseitigen Porträts von Eckersberg und Thorvaldsen weist auch dessen ältestes repräsentatives Bildnis auf, das um 1808 von Camuccini anlässlich der Aufnahme des dänischen Bildhauers in die römische Accademia di San Luca gemalt wurde (Abb. 50).¹⁰ Trotz dieses spezifischen Anlasses handelte es sich bei Camuccinis Gemälde nicht um ein Auftragswerk, sondern um ein Bild aus einer Reihe unentgeltlich ausgeführter Porträts von Personen aus dem Freundes- und Bekanntenkreis des italienischen Malers.¹¹ Er stellte Thorvaldsen in einem historisierenden, fast theatralen Kostüm dar, das durch die bühnenähnliche Lichtregie zusätzlich betont wird.¹² Er lehnt sich mit dem rechten Arm auf einen Steinblock, die Grundlage seiner künstlerischen Tätigkeit, während die linke Hand in die Hüfte gestützt und der Kopf zur Seite gerichtet ist. Der klare Blick und die markanten Gesichtszüge kontrastieren mit dem weich gewellten Haar. Somit ist abgesehen von dem dunkler als üblich wiedergegebenen Haar bereits in

10 Thiele 1852–1856, Bd. 1, Hiesinger 1978b, 307; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 508; Salling 2012, 165. Die Mitgliedschaft der Accademia di San Luca wurde Thorvaldsen am 6. März 1808 verliehen. In den Jahren 1826–1828 war Thorvaldsen Vizedirektor bzw. Direktor der Accademia di San Luca; siehe dazu TMA, Ref. m29 II, nr. 3 und m13 1828, nr. 142; Thiele 1852–1856, Bd. 2, 149–150; auch Jornæs 2011, 180.

11 Hiesinger 1978b, 307.

12 Zu Thorvaldsens Kostüm siehe auch Sass 1963–1965, Bd. 1, 180–181; Kat. Rom 1989, Nr. 18; Kanzenbach 2007, 331, Anm. 1263; Salling 2012, 165.

diesem frühen Porträt das charakteristische Erscheinungsbild Thorvaldsens angelegt, wie es auch die späteren Bildnisse und Beschreibungen des Bildhauers prägen sollte. Gleichzeitig ist Camuccinis Gemälde kompositorisch deutlich der Porträtmalerei der Renaissance verpflichtet. Diesen Rückgriff kann man als Kommentar zum damals herrschenden Künstlerbild verstehen: Während dem Zeitalter der Renaissance gemeinhin das Erwachen künstlerischen Selbstbewusstseins zugeschrieben wird, brachte der infolge der Aufklärung entstandene Geniekult erneut grundlegende Änderungen in der sozialen Position und Wahrnehmung der Künstler mit sich. Hier knüpft Camuccinis geradezu theatrale Inszenierung von Thorvaldsen als romantischem Bildhauergenie an.¹³ Im Zusammenhang mit der neuen Stellung des Künstlers in der Gesellschaft, seinem öffentlichen Ansehen und allem voran seiner Verehrung als Genie ist auch das Fehlen von berufsspezifischen Attributen in diesem Gemälde zu verstehen: Es geht weniger um den Künstler als Handwerker als um den geistvoll-erhabenen Ausdruck der schöpferischen Persönlichkeit.¹⁴

Zwei Jahre nach der Entstehung seines Bildnisses von Camuccini vollendete Thorvaldsen die Porträtbüste des italienischen Malers (Abb. 51). Im selben Jahr wie Thorvaldsens Selbstbildnisbüste entstanden, weisen die beiden Werke deutliche Ähnlichkeiten auf (Abb. 31). Besonders augenfällig ist die vergleichbare Modellierung der Haare zu überbetonten, stilisierten Locken.¹⁵ Daran ist Thorvaldsens Orientierung an antiken Büsten, besonders dem Kopf einer *Diadumenos*-Statue in seiner eigenen Sammlung, erkennbar.¹⁶

Wie bei Eckersberg und Thorvaldsen sind Camuccinis Porträt des dänischen Bildhauers und dessen Büste von Camuccini Ausdruck von deren Bewunderung und Freundschaft füreinander und können als wechselseitige Auszeichnungen betrachtet werden.¹⁷ Während jedoch Eckersbergs *Thorvaldsen*-Porträt ein Geschenk an die Kopenhagener Kunstakademie war und Thorvaldsens *Eckersberg*-Büste ein solches an den Maler selbst, fand zwischen Camuccini und dem dänischen Bildhauer kein Austausch der gegenseitigen Bildnisse statt. Es wird vermutet, dass der Grund für das Ausbleiben einer mutuellen Schenkung der Porträts darin lag, dass beide Künstler mit ihren Werken nicht zufrieden waren und diese folglich ihrem Zweck einer wechselseitigen Nobilitierung nicht zu genügen schienen.¹⁸ Dementsprechend verblieben sowohl das große Gipsmodell als

13 Siehe auch Hiesinger 1978b, 307; Henschen 1989, 97; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 508; Mildenerger 1991, 191; Salling 2012, 165.

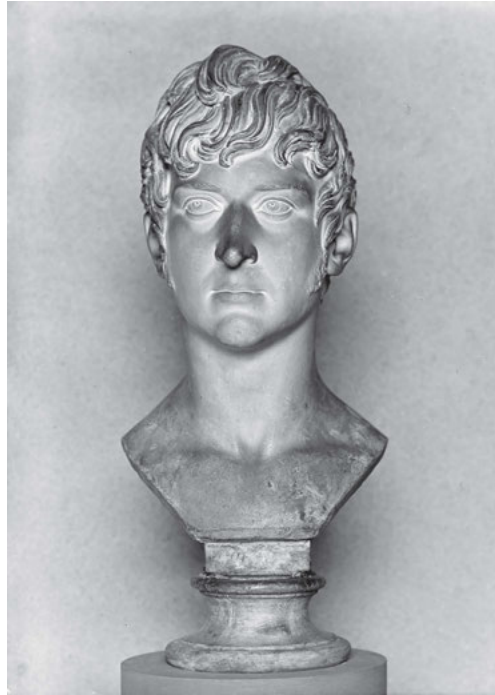
14 Siehe auch Mildenerger 1991, 192.

15 Siehe zu Thorvaldsens Selbstporträtbüste auch Moltesen 1929, 486; Sass 1950, 308; Mildenerger 1991, 191.

16 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. H1450). Siehe dazu Sass 1963–1965, Bd. 1, 127; Grandesso 2015, 65.

17 Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 508; Mildenerger 1991, 192. Zum freundschaftlichen Verhältnis zwischen Thorvaldsen und Camuccini siehe bspw. Sass 1963–1965, Bd. 1, 172; Jørnæs 2011, 67.

18 Siehe auch Sass 1963–1965, Bd. 1, 172; Hiesinger 1978b, 307; Kanzenbach 2007, 330–331, Anm. 1263; Salling 2012, 165.



51__Bertel Thorvaldsen, *Vincenzo Camuccini*, 1810, Gipsmodell, Höhe: 57,7 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A282)

auch die Marmorausführung von Thorvaldsens *Camuccini*-Büste im Besitz des Bildhauers und befinden sich heute in dessen Museum in Kopenhagen.¹⁹ Während das Original von Camuccinis Gemälde in eine römische Privatsammlung gelangte, hängt heute eine 1827 von Luisa Bersani erstellte Kopie des Bildnisses im Festsaal der Accademia di San Luca.²⁰

Vor dem Hintergrund des kollegialen Verhältnisses zwischen Thorvaldsen und Eckersberg beziehungsweise zwischen dem Bildhauer und Camuccini können die vorgestellten, auftragsfrei entstandenen Porträtgemälde und -büsten als Freundschaftsbildnisse betrachtet werden. Klaus Lankheit hat in seinem nach wie vor grundlegenden Buch zu diesem Thema verschiedene Typen des Freundschaftsbildes herausgearbeitet, wie Doppel- oder Gruppenbildnisse, Allegorien und Historienbilder, die ein freundschaftliches Verhältnis zwischen Personen unterstreichen.²¹ Darüber hinaus können aber auch gegenseitige Porträts, wie sie für und von Thorvaldsen existieren, durchaus in diesem Zusammenhang betrachtet werden. Ein zentraler Aspekt von freundschaftlichen Verhältnissen

19 Inv.-Nr. A281 und A282.

20 Rom, Accademia Nazionale di San Luca (Inv.-Nr. 186). Siehe dazu Salling 2012, 165.

21 Lankheit 1952, 8.

ist gemäß Lankheit die Gleichwertigkeit der betreffenden Personen, die sowohl den persönlichen Umgang als auch die künstlerische Umsetzung charakterisieren sollte. Hingegen seien Hierarchien jeglicher Art nicht unter dem Freundschaftsbegriff abzuhandeln.²² Die gegenseitigen Porträts von Thorvaldsen und Eckersberg respektive von Thorvaldsen und Camuccini entsprechen den durch Lankheit vorgeschlagenen Kriterien, indem zwischen den genannten Künstlern weder große Altersunterschiede noch Abhängigkeitsverhältnisse bestanden. Darüber hinaus gehörten alle drei Künstler zu den bedeutendsten Vertretern ihres jeweiligen Fachs.

Freundschaft und Wettstreit: Thorvaldsen und Horace Vernet

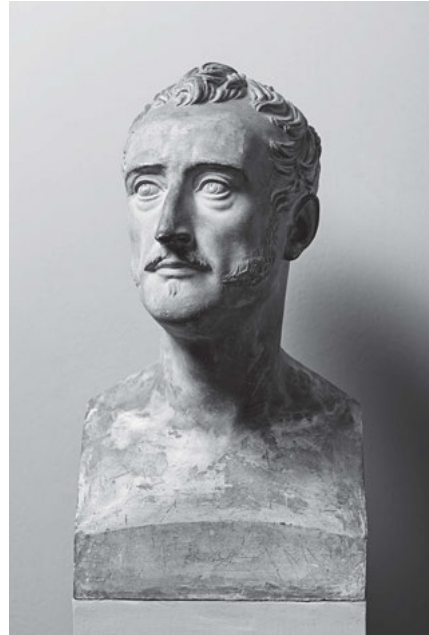
Die Freundschaft als Thema der Porträtmalerei lässt sich bis in die Frührenaissance zurückverfolgen, fand aber mit der Aufklärung und den damit verbundenen Wertverschiebungen wie dem gesteigerten Interesse am Individuum, persönlichen (statt standesabhängigen) Beziehungen sowie der Einsamkeit als Schicksal des modernen Künstlers zu besonderer Beliebtheit und Verbreitung.²³ Ein herausragendes Beispiel dieser frühen Phase des modernen Freundschaftsbildnisses stammt von Johann Christian Fiedler. Der deutsche Maler stellte sich 1756 in seinem Atelier neben einem auf der Staffelei stehenden Bildnis seines Künstlerfreundes Christian Georg Schütz d. Ä. dar (Abb. 52).²⁴ Eine Umkehrung von Fiedlers Bildnistypus findet sich in Vernets 1833 entstandenem Porträt von Thorvaldsen, in das der französische Maler sein eigenes Bildnis in Form der von Thorvaldsen geschaffenen Büste integrierte (Taf. IV und Abb. 53).²⁵ Es handelt sich bei dieser Darstellung somit nicht wie bei Fiedler um ein Selbstbildnis neben dem Bild eines anderen Künstlers, sondern um ein Künstlerporträt neben dem eigenen Bildnis in Gestalt eines Kunstwerks. In Vernets Gemälde lehnt sich der in einen weißen Arbeitsmantel gekleidete Thorvaldsen mit seinem linken Arm auf einen Modellierbock, das Modellierholz in der Hand, während er seine Rechte in die Hüfte stützt. Sein klarer Blick fixiert einen Punkt außerhalb der Bildfläche. Auf dem Modellierbock steht im Profil das Tonmodell seiner Büste von Vernet.

Die mit einem hermenartigen Abschluss versehene Büste hatte Thorvaldsen 1832 modelliert, kurz darauf in Marmor ausgeführt und im folgenden Jahr dem französischen

- 22 Lankheit 1952, 8–9. Unter den nicht gleichwertigen, echte Freundschaft ausschließenden zwischenmenschlichen Beziehungen nennt Lankheit bspw. jene zwischen Eltern und Kind, Lehrer und Schüler, Auftraggeber und Künstler, Fürst und Untertan etc.
- 23 Lankheit 1952; auch Holsten 1978, 100; Schulten 2008b, 86. Zur Frühgeschichte des Freundschaftsbildes siehe ferner Keller, H. 1967.
- 24 Lankheit 1952, 37.
- 25 Eine Replik dieses Gemäldes befindet sich im Metropolitan Museum of Art in New York (Inv.-Nr. 62.254).



52__Johann Christian Fiedler, *Selbstporträt mit dem Bildnis des Malers Christian Georg Schütz d. Ä. auf der Staffelei*, 1756, Öl auf Leinwand, 81,5 × 64,8 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum



53__Bertel Thorvaldsen, *Horace Vernet*, 1832, Gipsmodell, Höhe: 48,9 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A254)

Maler geschenkt.²⁶ Obwohl von Letzterem keine frühere Darstellung des dänischen Bildhauers bekannt beziehungsweise erhalten ist, könnte es sich bei Thorvaldsens *Vernet*-Büste bereits um eine Reaktion auf ein Porträt des Franzosen von ihm handeln.²⁷ Denn der Komponist Felix Mendelssohn Bartholdy hatte schon in einem Brief vom 15. März 1831 an seinen Vater Abraham von „angefangenen Portraits“ in Vernets Atelier, darunter einem solchen von Thorvaldsen, berichtet.²⁸ Das letztlich ausgeführte Porträtmalerei schenkte Vernet nach seiner Vollendung dem Bildhauer. Dieser vermachte es 1837 der Stadt Kopenhagen, und 1848 gelangte es in die Sammlung des im selben Jahr eröffneten Museums des

26 Kanzenbach 2007, 241. Die Marmorbüste befindet sich heute im Musée Calvet in Avignon. In Thorvaldsens Museum in Kopenhagen befindet sich zudem eine kolossale Version der *Vernet*-Büste, die 1834 in Rom begonnen und 1856 in Kopenhagen von Bissen fertiggestellt wurde (Inv.-Nr. A253).

27 Ebd.

28 Felix Mendelssohn Bartholdy an Abraham Mendelssohn Bartholdy, 15. März 1831, zit. nach Mendelssohn Bartholdy 1861, 117. Siehe auch Sass 1963–1965, Bd. 2, 280; Kanzenbach 2007, 241. Mendelssohn Bartholdy war während seiner Romaufenthalte in den frühen 1830er Jahren häufiger Gast bei Thorvaldsen; siehe dazu bspw. Prierer 1997, 164.

Bildhauers.²⁹ Bei Vernets Porträt von Thorvaldsen handelt es sich um die bekannteste und am häufigsten reproduzierte Darstellung des Bildhauers. Allein in Thorvaldsens Museum sind von Vernets Gemälde, abgesehen von gemalten Teilkopien und zahlreichen druckgrafischen Blättern, auch ein Silhouettenschnitt sowie verschiedenfarbige Testdrucke für eine geplante dänische Briefmarke aus dem Jahr 1938 – als Teil einer Serie zum hundertjährigen Jubiläum von Thorvaldsens Rückkehr nach Kopenhagen – erhalten, wobei Vernets Büste im Briefmarkenmotiv weggeschnitten wurde (Abb. 54).³⁰

In diesem Zusammenhang ist ferner ein Blick zum erfolgreichsten Porträt von Lord Byron aufschlussreich, das 1813 von Richard Westall gemalt, von George Henry Harlow teilkopiert und schließlich in Kupferstichen vervielfältigt wurde (Abb. 55).³¹ Es handelt sich dabei um ein Profilporträt des verträumt wiedergegebenen Dichters, das den romantischen Geniekult klar zum Ausdruck bringt. Wie Germaine Greer festgestellt hat, war es keineswegs zufällig ein Historienmaler, der das zum Prototyp der Byron-Ikonografie gewordene Bildnis kreierte: Entsprechend seiner Spezialisierung stellte Westall den Poeten nicht als normalsterblichen Menschen, sondern als „lebende Legende“ dar.³² Bezeichnenderweise waren auch Vernet, Camuccini und Eckersberg, die drei der ikonischsten Porträts von Thorvaldsen schufen, als Historienmaler tätig.

Vernet war 1829 nach Rom gekommen und amtierte bis 1835 als Direktor der dortigen Académie de France.³³ Gemäß Thiele standen er und Thorvaldsen „in dem freundschaftlichsten und zugleich ehrlichsten Künstlerverhältnis, sich gegenseitig der Eine über die Größe des Anderen freuend“.³⁴ Durch die Darstellung des Bildhauers mit der stellvertretend für den Maler selbst stehenden Büste betonte Vernet nicht nur das zwischenmenschliche Verhältnis der beiden Künstler, sondern auch deren gegenseitige künstlerische Wertschätzung. Dass es sich bei Vernets *Thorvaldsen*-Porträt um eine Huldigung an den Bildhauer handelt, unterstreicht die Inschrift „Horace Vernet à Son Illustre ami Thorvaldsen Rome 1833“.³⁵

29 Kanzenbach 2007, 242. Zu Thorvaldsens Museum siehe Kap. IV.

30 Siehe auch Kat. Köln 1977, 348; Kanzenbach 2007, 242. Trier 1903, 166, erwähnt einen nicht benannten Sammler aus Kopenhagen, der über zwanzig Reproduktionen von Vernets *Thorvaldsen*-Porträt besessen haben soll. Der erwähnte Silhouettenschnitt: Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D1776). Ein weiterer Silhouettenschnitt von Vernes Gemälde stammt von Andersen und befindet sich im H. C. Andersens Museum im dänischen Odense; siehe dazu Duus 1998, 191; auch Christensen 2010, 104. Die genannte Briefmarke wurde schließlich nicht vertrieben; als Motive für jene Jubiläumsserie wurden Thorvaldsens *Jason*-Statue und Eckersbergs Porträt von ihm ausgewählt; siehe dazu Ravn 1971/2015.

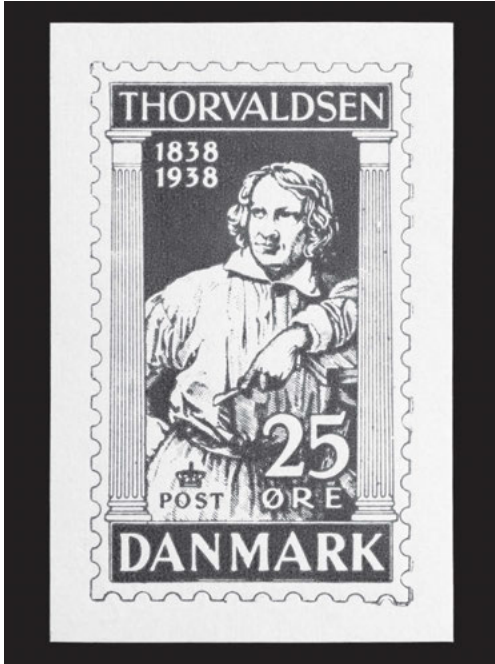
31 Greer 2008, 32–33; auch Mole 2007, 82; Mole 2008, 70.

32 Greer 2008, 33.

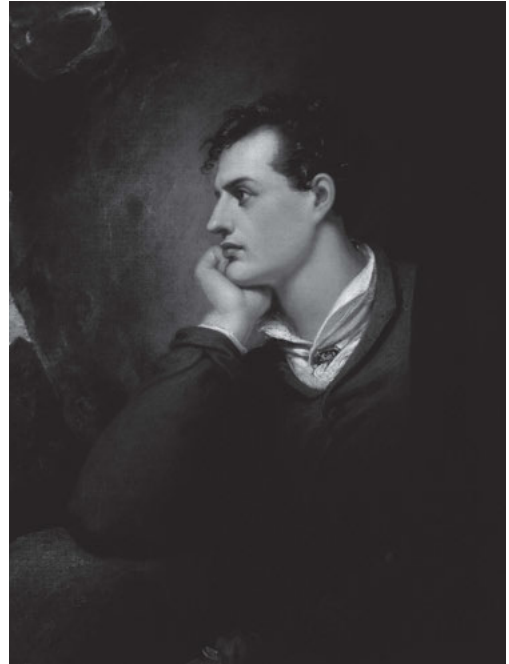
33 Siehe bspw. Kanzenbach 2007, 241.

34 Thiele 1852–1856, Bd. 2, 295. Siehe auch Kanzenbach 2007, 242, Anm. 888.

35 Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 516; Mildnerberger 1991, 193; Kanzenbach 2007, 241; Schulten 2008a, 33.



54__ Testdruck einer dänischen Briefmarke nach Horace Vernets Gemälde von Bertel Thorvaldsen, 1938, Offsetdruck, 45 × 29 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. E2341,32)



55__ Richard Westall, *George Gordon Byron, 6th Baron Byron*, 1813, Öl auf Leinwand, 91,4 × 71,1 cm, London, National Portrait Gallery (Inv.-Nr. NPG 4243)

Der Zeitgenosse Martin Hammerich berichtet später über die Entstehung des Gemäldes:

Das Gemälde ist mit einer gewissen Keckheit ausgeführt, und in solcher Geschwindigkeit, daß Thorvaldsen dadurch, wie er erzählt, höflich überrascht wurde. Er hatte seinem französischen Freunde kurze Zeit gegenüber gesessen und sich mit ihm unterhalten; dieser hatte dabei das schon früher flüchtig hingeworfene vor sich hingestellt, den Pinsel in der Hand. Als Thorvaldsen gehen wollte und fragte: ‚Wann willst Du mich haben, um ordentlich anzufangen?‘ bekam er zur Antwort: ‚Du brauchst nicht mehr zu sitzen; ich bin fertig.‘ Hatte er doch oft selber Alle in Erstaunen gesetzt durch die Raschheit seiner Ausführung; und hierin wollte nun Horace Vernet, so sagt man, noch zum Abschiede mit ihm wetteifern.³⁶

Dieses Zitat veranschaulicht erneut, wie präsent frühneuzeitliche Künstlertopoi – hier jene der Schnelligkeit und des künstlerischen Wettstreits – auch in der Kunstliteratur des

36 Hammerich 1876, 112.

19. Jahrhunderts waren.³⁷ Im Zusammenhang mit künstlerischem Wettstreit könnte man die Darstellung der eigenen Büste im Gemälde ferner als Hinweis auf den Paragone zwischen Malerei und Bildhauerei betrachten, der besonders in der Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts ein häufiges Thema war.³⁸ Dabei fällt auf, dass Vernet seiner Büste und deren Erschaffer nicht dieselbe Augenhöhe einräumte, sondern sich selbst auf einer höheren Ebene im Bild platzierte als den Bildhauer. Was auf den ersten Blick als eine Hervorhebung der Skulptur erscheint, ließe sich auf den zweiten Blick genau umgekehrt lesen. Denn es handelt sich dabei um die Büste des Malers selbst, der nicht nur ein virtuoseres Bildnis von Thorvaldsen schuf, sondern auch besagte Skulptur im Medium der Malerei darstellte. Gerade diese Fähigkeit der auf Farbe basierenden Malkunst, sämtliche Erscheinungen der sichtbaren Welt, einschließlich der rivalisierenden Kunstgattung der Bildhauerei, naturgetreu wiederzugeben, galt im frühneuzeitlichen Paragone als ein zentrales Argument für die Überlegenheit der Malerei.

Die Thematik des Künstlerwettstreits prägte schließlich auch die Abschiedsfeier für Vernet am 31. Januar 1835 im Palazzo Ruspoli, auf die Hammerich in den oben zitierten Zeilen anspielt und die in ein Fest für Thorvaldsen mutierte. Der Schriftsteller Frederik Barfod zitiert in seinem *Thorvaldsensk Album* den vom 22. Februar 1835 datierenden Brief eines offenbar an Vernets Abschiedsfest anwesenden Freundes, woraus hervorgeht, dass Thorvaldsen an jener Feier der Ehrenplatz zu Vernets Rechten zugewiesen war.³⁹ „Sonderbar genug“, schrieb jener Freund, „wo Thorvaldsen zugegen ist, und mag das Fest zu wessen Ehren auch immer veranstaltet sein, ehe man sich's versieht, scheint es, als sei es für ihn veranstaltet. So auch hier.“⁴⁰ Weiter erzählte er, wie Thorvaldsen Vernet mit einem Lorbeerkranz bekrönen wollte, den der französische Maler jedoch dem Dänen abgenommen und diesem selbst mit den Worten „la voilà à sa place“ aufgesetzt habe.⁴¹ Daraufhin sei ein unbeschreiblicher Jubel im Saal ausgebrochen, „der fast nicht mehr aufgehört“ habe. „Aber wer“, schrieb Barfods Freund schließlich ganz im Sinn des zeitgenössischen Künstler- und *celebrity*-Kults um den Bildhauer, „kann auch anders als Thorvaldsen zu lieben und zu bewundern!“⁴²

Nutzfreundschaften?

Die Ausführungen zu Vernets Porträt von Thorvaldsen und dessen Büste des Malers machen deutlich, wie stark das gegenseitige Porträtieren hier mit der Absicht einer wechsel-

37 Zur Bewunderung von Thorvaldsens Schnelligkeit im Modellieren siehe auch Plon 1867, 25.

38 Siehe in diesem Zusammenhang auch Kanzenbach 2007, 86–90 und 240, Anm. 884.

39 Barfod 1844, 83; auch Thiele 1852–1856, Bd. 2, 296.

40 Zit. nach Barfod 1844, 83: „Og, underlig nok, hvor han er tilstede, Festen maa saa være til Ære for hvem den vil, inden Enden tager, synes det, som om den var foranstaltet for ham. Saaledes ogsaa her.“ Deutsche Übersetzung nach Thiele 1852–1856, Bd. 2, 296.

41 Zit. nach ebd.

42 Zit. nach ebd.: „Men hvem kann ogsaa andet end elske og beundre Thorvaldsen!“

seitigen Auszeichnung der beiden Künstler verknüpft war. Betrachtet man die kaum überblickbare Fülle von *Thorvaldsen*-Porträts, fällt auf, wie wenige auftragsfreie Bildnisse der Däne demgegenüber von seinen Künstlerkollegen schuf. Dass Thorvaldsen auftragsfrei eine Büste von Vernet modellierte, zeigt folglich nicht zwingend, dass sich die beiden Künstler persönlich gleichermaßen zugeneigt waren, sondern vielmehr, dass sie gleichermaßen ein hohes öffentliches Ansehen besaßen, dieses geradezu zelebrierten und andere damit nobilitieren konnten. Man könnte so weit gehen, das hier wirkende zwischenmenschliche Verhältnis mit Blick auf Aristoteles' Beschreibung der verschiedenen Formen von Freundschaft als eine solche um des Nutzens willen zu bezeichnen.⁴³

Der griechische Philosoph widmete das achte und neunte Buch seiner *Nikomachischen Ethik* der Freundschaft.⁴⁴ Diese unterteilte er in drei Arten: die auf dem Nutzen, die auf der Lust und die auf der Tugend basierende Freundschaft. Dabei betrachtete er nur Letztere als Freundschaft im eigentlichen Sinn, da sie auf einer rein persönlichen Zuneigung und auf gegenseitigem Wohlwollen beruhe.⁴⁵ Hingegen liegt nach Aristoteles allen drei Arten der Freundschaft Gleichheit zugrunde, die sich – entgegen dem romantischen Verständnis – nicht im Persönlichen, sondern hauptsächlich im Hinblick auf Leistung und Gegenleistung manifestiere.⁴⁶ Demnach schließen Freundschaften Hierarchien nicht grundsätzlich aus, sofern ein ausgeglichener Umgang der betreffenden Personen gegeben ist. Die so verstandene Gleichheit ist gerade in der auf (gegenseitigem) Nutzen basierenden Freundschaft von zentraler Bedeutung.⁴⁷ Die Bezeichnung des Verhältnisses zwischen Thorvaldsen und Vernet als ‚Nutzfreundschaft‘ impliziert folglich einen gegenseitigen Nutzen wie etwa die wechselseitige Nobilitierung durch die Bekanntschaft mit einer gefeierten Persönlichkeit. In dieser Art lassen sich auch Freundschaften anderer früher *celebrities* charakterisieren, wie es etwa Postle mit Bezug auf Garrick und Reynolds festgehalten hat.⁴⁸

Angesichts von Thorvaldsens sorgfältig betriebener Selbstvermarktung könnte es sich auch bei seiner Wahl der Freunde durchaus um eine strategische Überlegung zur Festigung seiner künstlerischen und sozialen Stellung gehandelt haben. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass unter den Künstlern in Thorvaldsens Freundeskreis kaum Bildhauer waren, die er in erster Linie als Konkurrenten zu betrachten schien.⁴⁹ Ähnlich wie dies der in der Einleitung zitierte Kritiker am damaligen „Celebritäten-Cultus“ generell beanstan-

43 Für das Gespräch hierüber danke ich Stefan Rebenich.

44 Aristoteles 1921, 8. Buch, bes. Kap. 3.

45 Ebd., bes. Kap. 4.

46 Ebd., Kap. 7 und 8.

47 Ebd., Kap. 16.

48 Postle 2005, 21 – 23.

49 Siehe auch Mildenerger 1991, 194.

dete, beobachtete der Diplomat August Kestner einen auf Nutzen basierenden persönlichen Umgang des Dänen mit seinen Zeitgenossen:

So hatte auch Thorvaldsen unter Bildhauern keinen speziellen Freund, und ist nur solchen gewogen gewesen, die für ihn arbeiteten, oder sich ihm unterordneten, während er mit Koch, Reinhart, Riepenhausens, Horace Vernet, lebhaft verkehrte, und mit Koch in früherer Zeit ein Jahr zusammen wohnte. Von Künstlern waren es nur höhere Talente, die ihn zum Umgange anzogen.⁵⁰

Vereinigung der Künste: Thorvaldsen und die Brüder Schadow

Während in Vernets Gemälde der Wettstreit von Künstlern und Künsten anklingt, zeigt ein weiteres *Thorvaldsen*-Porträt deren Vereinigung: Um 1815/1816 stellte sich der Nazarener Wilhelm von Schadow zusammen mit seinem Bruder Rudolf und Thorvaldsen in einem Dreierbildnis dar, das heute zu seinen Hauptwerken gehört (Taf. V). Dabei erscheint der Maler rechts im Bild, in der einen Hand Farbpalette und Pinsel haltend und mit der anderen Hand jene seines Bruders fassend. Als Bildhauer berührt Letzterer mit seinem Attribut des Hammers sein Vorbild Thorvaldsen. Dieser wiederum steht zwischen den beiden Künstlern frontal zur Betrachterin oder zum Betrachter und legt seine linke Hand auf Wilhelms Schulter. Durch Gesten und Blicke wird hier ein intimer Kreis gebildet, der sowohl die gegenseitige Bewunderung der drei Künstler als auch deren freundschaftliches Verhältnis zum Ausdruck bringt.

Die durch Gebärden untermalte Verbindung zwischen Thorvaldsen und den Brüdern Schadow wird in der Forschungsliteratur auch als Vereinigung von Bildhauerei und Malerei interpretiert, in deren Mitte Thorvaldsen als Reliefkünstler steht.⁵¹ Im Vergleich mit dem 18. Jahrhundert maßen das frühe 19. Jahrhundert und insbesondere die romantische Strömung der Reliefbildhauerei wieder mehr Bedeutung bei, gerade weil sie vollplastische Skulptur und Malerei gewissermaßen verband.⁵² Es erscheint daher stimmig, dass Thorvaldsen als *patriarca del bassorilievo* in Schadows Dreierbildnis jene ‚Zwischenkunst‘ verkörpert. Die dargestellten Künste werden durch die Attribute in den Händen der Porträtierten und auf der Brüstung im Bildvordergrund gekennzeichnet. Die Skulptur der *Sandalenbinderin* im Hintergrund weist die räumliche Umgebung als Rudolf Schadows römische Werkstatt aus.⁵³ Rechts gibt ein Fenster den Blick auf das Kolosseum als Hinweis auf den Wirkungsort der gezeigten Künstler frei. Darüber hinaus verbinden sich in Scha-

50 Kestner 1850, 72. Zur genannten Kritik am *celebrity*-Kult des frühen 19. Jahrhunderts siehe „Heutiger Celebritäten-Cultus (Beschluß)“ 1842.

51 Lankheit 1952, 155; Mildnerberger 1991, 192; Schulten 2008a, 35; Skjøthaug 2015b.

52 Siehe bspw. Wittstock 1975, 95–101; Kluxen 1991, 275 und 279; Grewe 2017, 172.

53 Rudolf Schadows *Sandalenbinderin* befindet sich heute in der Neuen Pinakothek in München (Inv.-Nr. WAF B 24). Die *Sandalenbinderin* in Schadows Atelier wird bspw. in einem Brief vom 14. Dezember 1816 bei von der Hagen 1818–1821, Bd. 2, 336, erwähnt.

dows Gemälde Romantik und Klassizismus – ebenfalls stimmig mit Thorvaldsen in der Mitte, wird doch seine Kunst zuweilen als ‚romantischer Klassizismus‘ bezeichnet.⁵⁴

Die Darstellung zeigt insgesamt eine deutliche Orientierung an der Porträtmalerei der Renaissance.⁵⁵ Auffallend ist besonders die Nähe von Schadows eigenem Bildnis zu Raffaels Selbstbildnis von 1506 in den Florentiner Uffizien. In der Tat erfuhr der Kult um den italienischen Renaissancemaler gerade im frühen 19. Jahrhundert einen Höhepunkt, worauf im vorliegenden Kapitel noch eingegangen wird.

Entgegen der in der Forschungsliteratur oft vertretenen Ansicht, dass Thorvaldsen seinen jüngeren Kollegen Rudolf Schadow anschaut, scheint sein Blick vielmehr an diesem vorbei in die Ferne zu schweifen.⁵⁶ Damit wird der Däne auch hier in der typischen Weise verbildlicht, wobei seine klaren, einen unbekanntem Punkt fixierenden Augen auf sein Genie verweisen sollen. Der rasch wachsende Ruhm Thorvaldsens wird ferner durch dessen leicht erhöhte Platzierung auf der Mittelachse des Bildes und den Lorbeerzweig in seiner rechten Hand veranschaulicht. Trotz der Darstellung vereinter Künstler und Künste klingt folglich eine zumindest geistige Hierarchie an, die auf der Bewunderung der Brüder Schadow für Thorvaldsen fußt.⁵⁷

Wirtshausszenen

Wie bereits erwähnt wurde, nahm das Freundschaftsbildnis in der Epoche der Romantik einen besonderen Stellenwert ein.⁵⁸ Dies lässt sich mit der Betonung des Individuums im Zuge der Aufklärung begründen, die die Freundschaft – wie auch die Kunst und die Nation – gleichsam zu einer Ersatzreligion steigerte.⁵⁹ Dementsprechend weisen viele Freundschaftsbildnisse der Zeit sakralisierende Züge auf, was für Gruppenporträts in Wirtshäusern in besonderem Maße gilt.⁶⁰ So hat Lankheit das 1816 vom Nazarener Karl Philipp Fohr geschaffene *Gruppenbild der Studentenfreunde im Heidelberger Schlossgarten* mit unbekanntem Verbleib als „säkularisierte Abendmahlsdarstellung“ bezeichnet.⁶¹ Fohrs ambitioniertestes Gruppenbildnis in einem Wirtshaus wäre zweifellos jenes von deutschen Künstlern in dem als Künstlertreffpunkt bekannten Caffè Greco in Rom geworden, zu dem im Frankfurter Städel Museum und im Kurpfälzischen Museum in Hei-

54 Siehe auch Schulten 2008b, 87; Kap. I.1.

55 Siehe auch Grewe 2017, 171.

56 Siehe zu den Blickrichtungen der drei Dargestellten auch Grewe 2017, 173.

57 Siehe auch Mildnerberger 1991, 192; Grewe 2017, 171.

58 Lankheit 1952, 7.

59 Ebd., 39 und 69–71.

60 Ebd., 7 und 129.

61 Zitat: Ebd., 113, jedoch mit einer inkorrekten Datierung (1814). Fohrs Aquarell der *Studentenfreunde im Heidelberger Schlossgarten* war einst Teil der Sammlung Dr. Theodor Stein in Darmstadt und ist abgebildet bei Märker 2015, 554, Nr. Z 766. Einen ähnlichen Vergleich wie Lankheit stellt Lisbet Balslev Jørgensen mit Blick auf Bluncks Osteria-Bilder an; Jørgensen 1972a, 48.



56__ Carl Philipp Fohr, *Die Künstler im Caffè Greco in Rom*, 1817, dritter Entwurf eines nicht ausgeführten Gemäldes, Bleistift auf Papier, 460 × 795 mm, Frankfurt a. M., Städel Museum

delberg drei kompositorische Gesamtentwürfe sowie 54 Gesichtsstudien aus den Jahren 1817 und 1818 erhalten sind; Fohr starb jedoch, bevor er dieses Gemälde ausführen konnte (Abb. 56).⁶² Nach Lankheit wird Fohrs Gruppenbild durch das weitgehende Fehlen von lebhafter Interaktion zwischen den Dargestellten dem Genrehaften entzogen, was zu seiner sakralisierenden Wirkung beitrage.⁶³

Den genannten Gesamtstudien zu Fohrs Gruppenporträt vergleichbare Bildkompositionen weisen die Thorvaldsen integrierenden Wirtshausbilder von Catel, Friedrich Wilhelm Lindau und Blunck aus den 1820er und 1830er Jahren auf. All diese Darstellungen, in denen sich der jeweilige Maler selbst als Teil der gezeigten Künstlergruppe wiedergab, verleihen dem dänischen Bildhauer einen Ehrenplatz, sei dies neben einem Herrscher, auf der vordersten Bildebene oder am Tischkopf. Außerdem teilen diese Werke den Bildraum im Vordergrund in zwei Hälften, von denen die rechte den Künstlerporträts und die linke einer genrehaften Szene gewidmet ist. Der teilweise mehrschichtige Hintergrund erstreckt sich über die gesamte Bildbreite und wirkt so als verbindendes Element der beiden separierten Vordergrundsszenen.

62 Siehe dazu ausführlich Märker 2015, 85–92 und 564–605; teilweise auch Lankheit 1952, 114. Zu dem bis heute existierenden Caffè Greco siehe Busk-Jepsen 2014.

63 Lankheit 1952, 114.

Die wenn auch nicht inhaltlich, so doch formal unzusammenhängende und unausgewogene Vordergrundgruppe sowie den genrehaften Charakter hat Lankheit an Catels Gemälde *Kronprinz Ludwig von Bayern in der Spanischen Weinschenke zu Rom* von 1824 kritisiert (Taf. VI).⁶⁴ Beginnend bei dem mit dem Rücken zur Betrachterin oder zum Betrachter auf der Bank sitzenden Thorvaldsen zeigt das Werk im Uhrzeigersinn den bayerischen Kronprinzen Ludwig (den Kellner herbeirufend), den Architekten Klenze am Kopfende des Tisches, den Künstler und Kunstagenten Wagner mit Zylinderhut, die Nazarener Philipp Veit und Ludwig Schnorr von Carolsfeld, dazwischen Ludwigs Vertrauensarzt Johann Nepomuk von Ringseis beim Ausbringen eines Trinkspruchs, den Oberstleutnant Anton von Gumppenberg mit Zylinderhut, den Maler des Gemäldes an der vorderen Kante des Tisches, die Szene skizzierend, und schließlich den Grafen Karl von Seinsheim.⁶⁵ Es handelt sich bei diesem Kreis folglich um eine Versammlung von Thorvaldsen mit deutschen Künstlern sowie Angehörigen des bayerischen Hofes. Angesichts von Thorvaldsens Ansehen als führendem Künstler der Zeit und Ludwigs über mehrere Jahrzehnte dauerndem Ringen um ihn und seine Werke kann Catels Gemälde als Ausdruck einer gegenseitigen Huldigung zwischen Künstlern und Hof betrachtet werden. Ferner veranschaulicht Catels Gemälde die Verehrung des dänischen Bildhauers als Landsmann der Deutschen, was im Kapitel I.2 ausgeführt wurde.⁶⁶

Thorvaldsen und Ludwig von Bayern

Über die persönliche Beziehung zwischen Thorvaldsen und Catel ist nichts bekannt, im Gegensatz zu jener zwischen dem Bildhauer und dem bayerischen Kronprinzen, die sowohl geschäftlich als auch zwischenmenschlich eng verbunden waren. Dieses Verhältnis erwuchs aus der starken Bewunderung des Philhellenen Ludwig für Thorvaldsens Kunst, was ihm von Anfang an ein etwas ungleiches Gepräge verlieh. Über Ludwigs Verehrung von Thorvaldsen, die in Catels Gemälde durch dessen Ehrenplatz zur Rechten des Kronprinzen verdeutlicht wird, berichtete Rauch am 12. Mai 1811 an seinen dänischen Bildhauerkollegen: „Der Kronprinz und des Königs Schwestern sprechen täglich von Ihnen, [...] Sie glauben nicht wieviel hier von Ihnen gesprochen wird. [M]an sollte glauben, Sie wären hier geboren.“⁶⁷

Bereits im Herbst 1808 hatte Ludwig Thorvaldsen für die geplante Glyptothek in München mit der Marmorversion der kurz zuvor modellierten *Adonis*-Statue beauftragt,

64 Lankheit 1952, 114–115. Wie aus einem Dokument von 1821 hervorgeht, hatte Catel bereits vor dem hier besprochenen Wirtshausbild ein Gemälde für Thorvaldsen geschaffen; siehe dazu TMA, Ref. gmI, nr. 12.

65 Zur Identifizierung der dargestellten Personen siehe Althaus 2013, 127. Die Identifizierungen bei Lankheit 1952, 115, und Mildnerberger 1991, 194, weichen etwas ab.

66 Siehe dazu auch Bott, G. 1977, 51–52.

67 Christian Daniel Rauch an Bertel Thorvaldsen, 12. Mai 1811, TMA, Ref. m3 1811, nr. 13. Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 1, 203.

deren Ausführung allerdings 23 Jahre dauern sollte.⁶⁸ Am 4. Dezember 1809 folgte der erste einer Reihe von Briefen, in denen der Kronprinz Thorvaldsens Rat im Zusammenhang mit Antikenkäufen erbat.⁶⁹ Es war der Beginn eines regen, wenn auch zuweilen einseitigen Briefverkehrs. In seinem Antwortschreiben auf Thorvaldsens ersten Brief bat der Kronprinz den in schriftlichen Angelegenheiten eher nachlässigen Bildhauer: „Numerieren sie auch ihre Schreiben, / N 2 wäre also das folgende“.⁷⁰ Hinter Ludwigs intensiven Bestrebungen auf dem Gebiet der Kunstförderung steckte sein Traum, München in ein ‚Isar-Athen‘ zu verwandeln, wie es damals genannt wurde.⁷¹

Die Einseitigkeit des Briefverkehrs zwischen Ludwig und Thorvaldsen wird auch aus einem Brief vom 22. September 1811 deutlich, den der Kronprinz mit den Fragen beginnt: „Sind sie immer noch krank? oder ihre Briefe verlohren gegangen?“⁷² In diesem Schreiben bat Ludwig den Bildhauer um ein chronologisches Werkverzeichnis, das zudem den Entstehungsort, das Material und den aktuellen Besitzer jeder Schöpfung ausweisen sollte.⁷³ Dieser Wunsch wurde Ludwig nicht erfüllt, jedoch veröffentlichten die Brüder Riepenhausen zusammen mit Mori im selben Jahr die Umrissstiche nach Thorvaldsens Werken.⁷⁴ Die Korrespondenz zwischen Ludwig und Thorvaldsen erfolgte indessen nicht nur direkt, sondern auch indirekt über Ludwigs Kunstagenten Wagner.⁷⁵ Wie noch zu zeigen sein wird, gewähren Wagners in der bisherigen Thorvaldsen-Forschung unzureichend beachtete Briefe einen der wenigen nüchternen Blicke auf den gefeierten dänischen Bildhauer.⁷⁶

Erst im Jahr 1818 trafen Ludwig und Thorvaldsen persönlich aufeinander. Der Kronprinz besuchte in diesem Jahr Rom, wo er in unmittelbarer Nachbarschaft zum Bildhauer und zu zahlreichen anderen deutschen und dänischen Künstlern wohnte.⁷⁷ In der Folge intensivierte sich der Kontakt zwischen Ludwig und Thorvaldsen, der im selben Jahr eine Porträtbüste des Kronprinzen modellierte (Abb. 57). Das Bildnis, das Ludwig im Stil eines römischen Feldherrn zeigt, wurde als eines der wenigen eigenhändigen Marmorwerke

68 Siehe bspw. Wünsche 1991, 309 – 311; Jørnæs 2011, 64 und 150.

69 Ludwig von Bayern (später Ludwig I.) an Bertel Thorvaldsen, 4. Dezember 1809, TMA, Ref. m2 1809, nr. 9. Siehe auch Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 179 – 180; Wünsche 1991, 311 – 312.

70 Ludwig von Bayern (später Ludwig I.) an Bertel Thorvaldsen, 16. Januar 1810, TMA, Ref. m2 1810, nr. 3.

71 Siehe bspw. Wünsche 1991, 307 – 309. Der Begriff „Isar-Athen“ zur Bezeichnung Münchens scheint erstmals bei Bechstein 1838, Kap. 27, schriftlich belegt zu sein. Die dortige Formulierung lässt jedoch vermuten, dass es sich dabei bereits um ein geflügeltes Wort handelte. Die Bezeichnung deutscher (Universitäts-)Städte als Athen in Verbindung mit dem Namen des jeweils lokalen Flusses reicht indessen bis ins Jahr 1660 zur Bezeichnung von Leipzig als „Pleiss-Athen“ zurück; Lehbruch 2008, 26.

72 Ludwig von Bayern (später Ludwig I.) an Bertel Thorvaldsen, 22. September 1811, TMA, Ref. m3 1811, nr. 27.

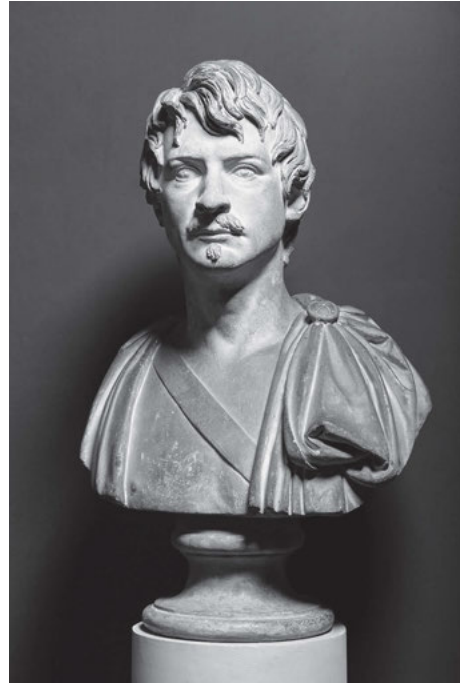
73 Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 209; Wünsche 1991, 312.

74 Siehe auch Wünsche 1991, 312.

75 Siehe bspw. Melander 1991, 298.

76 Siehe dazu Kap. III.1.

77 Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 326; Wünsche 1991, 317; Jørnæs 2011, 102.



57__Bertel Thorvaldsen, *Kronprinz Ludwig von Bayern*, 1818, Gipsmodell, Höhe: 68 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A233)

von Thorvaldsen vermutlich im April 1821 vollendet und dem Kronprinzen zu dessen Abschied nach einem Romaufenthalt überreicht.⁷⁸ Es steht heute in der Münchner Glyptothek, während sich das Originalmodell von 1818 sowie eine Marmorkopie von 1828 in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen befinden.⁷⁹ Als Dank für Thorvaldsens Porträtbüste sandte der Kronprinz ihm sein eigenes, zwischen 1821 und 1822 vom bayerischen Hofmaler Joseph Karl Stieler gemaltes Bildnis, das ebenfalls Teil der Kopenhagener Sammlung ist.⁸⁰

Aus dem Briefverkehr zwischen Ludwig und Thorvaldsen sowie aus verschiedenen Anekdoten wird deutlich, dass die beiden Männer durch ein eher ungleiches Verhältnis verbunden waren.⁸¹ So bemühte sich der bayerische Kronprinz wesentlich mehr um den Bildhauer als umgekehrt, obwohl die Hierarchie zwischen Auftraggeber und Künstler eine gegenteilige Situation erwarten ließe. Dies scheint aus der für Thorvaldsen günstigen Kombination seiner bald unangefochtenen Stellung in der damaligen Kunstwelt und der

78 Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 652; Wünsche 1991, 317.

79 München, Glyptothek (Inv.-Nr. NI 15017); Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A232 und A233).

80 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B163). Siehe dazu auch Wünsche 1991, 317.

81 Siehe bspw. Thiele 1852–1856, Bd. 2, 8; Hubbard 1902, 100.

fast blinden Verehrung des Sammlers Ludwig resultiert zu sein. Wenn überhaupt von Freundschaft die Rede sein kann, so dürfte es sich auch hier in erster Linie um eine Nutzfreundschaft gehandelt haben.

Ditlev Conrad Bluncks Osteria-Darstellungen

Kurz nach Catels Gemälde entstanden 1827 Lindaus gezeichnete und gemalte Darstellungen von *Künstlern in einer Osteria, dem Saltarello zusehend*, die sich heute im Dresdener Kupferstichkabinett beziehungsweise in Privatbesitz befinden.⁸² Die vermutlich bekanntesten Darstellungen von Wirtshausszenen mit Thorvaldsen stammen indessen von Blunck, der seinen berühmten Landsmann zwischen 1834 und 1837 mehrmals porträtierte.⁸³ Es wurde bereits erwähnt, dass Blunck den Bildhauer 1834 in dessen römischem Atelier zusammen mit der *Jason*-Statue, dem Mittelstück des *Alexanderzuges* und der Gruppe der *Drei Grazien* festhielt (Abb. 29). Die gewählten Werke – besonders *Jason* und der *Alexanderzug* – sowie Thorvaldsens Innehalten im schöpferischen Prozess bringen dabei den zeitgenössischen Geniekult um ihn klar zum Ausdruck.⁸⁴ Die Wirtshausszenen mit Thorvaldsen schuf Blunck in den Jahren 1836 und 1837. Es handelt sich hierbei um zwei in weiten Teilen identische Gruppenbildnisse dänischer Künstler in der Osteria La Gensola in römischen Stadtteil Trastevere (Abb. 58 und 59). Beide Gemälde werden von einer Künstlergruppe rechts und einer Gruppe von Menschen aus dem römischen Volk links im Bild geprägt. Dazwischen sind im Vorder- und Mittelgrund Kinder und Tiere sowie im Hintergrund ein Koch zu sehen.

Einige der um den Tisch gruppierten Personen wurden in der zweiten Fassung des Gemäldes ausgetauscht: Im früheren Gemälde sieht man ausgehend von Thorvaldsen im Uhrzeigersinn den Auftraggeber des Bildes, Etatsrat Just Henrik Mundt, im schwarzen Frack, daneben den mit dem Hund spielenden Albert Küchler, Jørgen Sonne mit dem grauen Zylinder, Blunck selbst und möglicherweise Ernst Meyer. Die beiden stehenden Männer sind vermutlich Kellner.⁸⁵ In der zweiten Version des Gemäldes erscheint die

82 Siehe zu Lindaus Darstellungen bspw. Hartmann 1991, 135–137; Jørnæs 1991c, 88. Wenige Jahre nach Lindau stellte Eduard Magnus den Bildhauer in der Campagna dar, wie er die Saltarello tanzenden Schwestern Adelheid und Elena Rehberg auf der Gitarre begleitet. Diese Aquarellzeichnung ist Teil eines Albums, das die Familie von August Wilhelm Rehberg 1830 nach ihrer knapp zwei Jahre dauernden Italienreise zusammenstellte und das sich heute in Oxford (Privatbesitz Werner Fuchs) befindet. Zum sogenannten Rehberg-Album siehe ausführlich Myssok 2012b; zu Magnus' Zeichnung ebd., 7, 11–12 und 24–27.

83 Siehe auch Kap. I.2. Jørnæs 2011, 201, bezeichnet Blunck als Thorvaldsens Hofmaler.

84 Siehe auch Kat. Köln 1977, 343; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 584; Mildenerger 1991, 193.

85 Kat. Köln 1977, 342; Nykjær 1989, 232; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 521. Der hinter dem Etatsrat Mundt dargestellte Mann wird auch als Gottlieb Bindsbøll, den späteren Architekten von Thorvaldsens Museum, identifiziert. Da er jedoch sehr ähnlich gekleidet ist wie der stehende Kellner im Vordergrund, scheint es wahrscheinlicher, dass es sich bei ihm ebenfalls um eine Bedienung handelt.



58__Ditlev Conrad Blunck, *Dänische Künstler in der Osteria La Gensola in Trastevere*, um 1836, Öl auf Leinwand, 71 × 94 cm, Hillerød, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg (Inv.-Nr. 6000)



59__Ditlev Conrad Blunck, *Dänische Künstler in der Osteria La Gensola in Trastevere*, 1837, Öl auf Leinwand, 74,5 × 99,4 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B199)

Künstlergruppe rechts von Thorvaldsen nur wenig verändert. Hingegen spielt Kückler in diesem Gemälde nicht mit einem Hund, sondern skizziert das Geschehen in der Osteria. Anstelle des Etatsrats und Kopenhagener Bürgermeisters Mundt malte Blunck in dieser Fassung den Architekten Gottlieb Bindesbøll, der nur zwei Jahre später den Auftrag für den Bau von Thorvaldsens Museum in Kopenhagen erhalten sollte. Ergänzt hat Blunck indessen die Maler Constantin Hansen (durch die Tür schreitend) und Wilhelm Marsstrand (hinter Bindesbøll).⁸⁶ Thorvaldsen erscheint in der zweiten Version somit als Leitfigur der jungen dänischen Künstlergeneration.

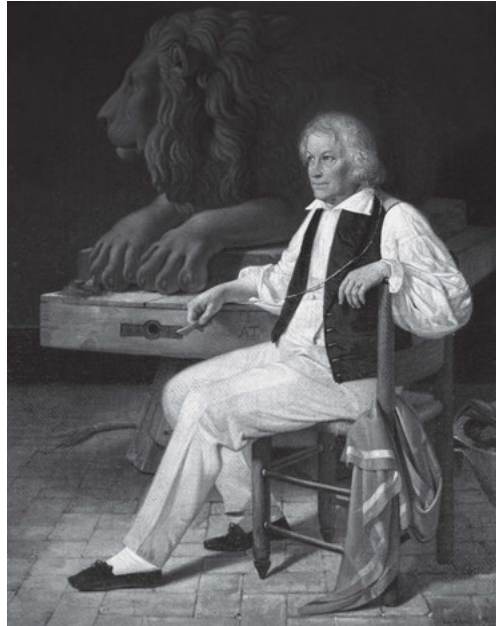
Thorvaldsen sitzt in beiden Gemälden prominent am Tischkopf. Bei seiner Haltung handelt es sich um eine seit der Antike bekannte Macht- oder Befehlspose, die Thorvaldsen sowohl in zahlreichen Porträts einnahm als auch in eigenen Werken verwendete.⁸⁷ Ebenfalls 1837 kopierte Blunck die in den beiden Osteria-Darstellungen vorkommende Ansicht von Thorvaldsen, wie er im Profil auf einem Holzstuhl sitzt, und verarbeitete sie zu einem Einzelporträt des Bildhauers im Atelier (Abb. 60). Entgegen der ersten Version von Bluncks Wirtshausszene trägt Thorvaldsen im Einzelporträt eine dunkle Weste wie in der zweiten Fassung des Gruppenbildes, ist mit einer feinen Goldkette geschmückt und hält in seiner rechten Hand ein Modellierholz. Am Boden sind ein grober Pinsel und ein Gefäß mit Ton als weitere Arbeitsutensilien des Bildhauers zu sehen. Auf dem Modellierbock hinter Thorvaldsen erkennt man schließlich das große Tonmodell seines *Liegenden Löwen* von 1825.⁸⁸ Die ähnliche Erscheinung von Thorvaldsen und dem König der Tiere ist nicht zu übersehen; tatsächlich wurde der Bildhauer in seinen späten Lebensjahren mit einem Löwen verglichen, was sicherlich nicht nur auf seine äußere Erscheinung zurückzuführen ist, sondern gerade im Kontext des Kults um ihn seine von den Mitmenschen mit Ehrfurcht betrachtete Autorität ausdrückte. Diese Autorität, die Zeitgenossen wie Oehlenschläger und Steinheim in Worte fassten, ist in Bluncks Osteria-Bildern durch Thorvaldsens Position am Kopfende des Tisches visualisiert.⁸⁹ Überdies verleiht die pro-

86 Bjarne Jørnæs, in: Helsted 1973, 25; Nykjær 1989, 232.

87 Siehe zu dieser Pose Moltesen 1929, 251; Hartmann 1980–1982; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 581; Berner 2005, 83–86 und 92; Kanzenbach 2007, 180; Skjøthaug 2015b. Weitere Werke Thorvaldsens, in denen diese Pose vorkommt, sind die Reliefs *Hektor mit Paris und Helena* (1809), *Priamos bittet Achilles um Hektors Leichnam* (1815), *Jupiter und Cupido* (1831) und *Cupido, Jupiter und Juno* (1831) sowie der Entwurf für ein *Goethe-Monument* (um 1839); alle Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A499, A492, A392, A878 und A139). Vergleichbare Posen sind außerdem in Werken von Thorvaldsens Zeitgenossen zu finden, wie in Asmus Jacob Carstens' Aquarell *Die griechischen Helden im Zelt des Achill* von 1794 in der Berliner Nationalgalerie (Inv.-Nr. SZ 27).

88 Siehe zu diesem Gemälde auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 580–581; Kanzenbach 2007, 179. Das originalgroße Gipsmodell und eine Marmorausführung des *Liegenden Löwen* befinden sich in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. A121 und A122).

89 Salomon Ludwig Steinheim, Ende Oktober 1842, TMA, Ref. m30 II, nr. 78a (dieser Text wurde außerdem anonym in der Zeitschrift *Telegraph für Deutschland*, 188, November 1842, 749–752, publiziert); Oehlenschläger 1850, Bd. 4, 147.



60_Ditlev Conrad Blunck, *Bertel Thorvaldsen in seinem römischen Atelier*, 1837, Öl auf Leinwand, 42,5 × 35 cm, Frankfurt a. M., Privatbesitz

minente Platzierung zusammen mit Thorvaldsens gesamter Erscheinung diesem – im romantischen Künstlerkult nicht ungewöhnlich – christomorphe Züge. Dadurch werden die den Bildhauer umgebenden jüngeren Künstler zugleich als dessen Jünger ausgewiesen, was angesichts seiner Vergötterung durch die Zeitgenossen durchaus naheliegend ist.⁹⁰

Bluncks Osteria-Gemälde weisen deutliche Ähnlichkeiten zu Lindaus Darstellungen auf, besonders im Hinblick auf den Bildaufbau und die Haltung des auffallend im rechten Vordergrund sitzenden Thorvaldsen. Lindaus Gemälde von 1827 wurde im Jahr darauf an der Schau der Kopenhagener Kunstakademie gezeigt. Während Blunck zu jenem Zeitpunkt vermutlich bereits nach Italien abgereist war, dürfte diese Ausstellung von Mundt besucht worden sein, der 1836 die erste Osteria-Darstellung bei Blunck in Auftrag gab. Die zweite Version des Gemäldes wurde von Thorvaldsen selbst bestellt.⁹¹ Bluncks Darstellungen von Thorvaldsen bringen seine starke Bewunderung für den Bildhauer zum Ausdruck, die schließlich in einer 1837 entstandenen Zeichnung des lorbeergekrönten, von dänischen Künstlerkollegen umgebenen Thorvaldsen gipfelte (Abb. 61).

90 Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 522.

91 Ebd.



61__Ditlev Conrad Blunck, *Dänische Künstler in Rom, 1837*, Bleistift auf Papier, Maße unbekannt, Privatbesitz

Thorvaldsen und der Raffael-Kult

Neben den Wirtshausszenen wurde Thorvaldsen auch im Rahmen anderer geselliger Zusammenkünfte dargestellt. So hielt Friedrich Thøming eine gemeinsame Bootsfahrt mit Thorvaldsen in der Bucht von Neapel fest (1828), Carl Werner den Besuch des Bildhauers beim Karneval der dänischen Kaufmannsfamilie Puggaard in Rom am 7. Februar 1836 und Francesco Diofebi Thorvaldsens Anwesenheit bei der Öffnung von Raffaels Grab im Pantheon 1833 (1836).⁹² Während die Präsenz des Dänen in all diesen genrehaften Darstellungen den jeweiligen Anlass nobilitiert haben dürfte, kann Diofebis Gemälde auf mehreren Ebenen als eine Visualisierung des romantischen Künstler- und *celebrity*-Kults betrachtet werden (Taf. VII).

Zu sehen ist in diesem Gemälde eine Versammlung von Repräsentanten unterschiedlicher Stände und Berufsgruppen sowie Künstlern vor dem geöffneten, durch provisorische Holzwände abgeriegelten Grab Raffaels im Pantheon in Rom. Links und rechts des Skeletts sind zwei Männer positioniert, wovon einer die Gruft mit einer Fackel beleuchtet. Die Anwesenden sind in zwei Gruppen unterteilt, sodass die Sicht der Bildbetrachterin oder des Bildbetrachters auf die Hauptszene frei bleibt. Unter den Zuschauern rechts im Bild erkennt man Thorvaldsen an seinen knapp schulterlangen, weißen Haaren. Dabei ist auffallend, dass sein Antlitz mit Abstand am differenziertesten wiedergegeben ist, wohingegen die Gesichter der übrigen anwesenden Künstler – darunter Camuccini, Vernet und Overbeck – beinahe skizzenhaft erscheinen und zuweilen schwer zu identifizieren sind.⁹³

92 Alle genannten Darstellungen befinden sich in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. B295, D1743 und B73).

93 Zu den anwesenden Künstlern siehe bspw. Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 527; Mildenerger 1991, 194; Fischer, C. 2008, 19; Hübner 2015, 78.

Diofebi selbst scheint bei der Graböffnung hingegen nicht präsent gewesen zu sein. Indem Thorvaldsen zur Rechten des Kardinalvikars Placido Zurla steht, wird ihm hier wie in den Wirtshausbildern ein privilegierter Platz zugewiesen. Die Anwesenheit des Bildhauers geht auf seine damalige Stellung als Professor an der Accademia di San Luca und Berater von Papst Gregor XVI. bei Antikenkäufen sowie auf seinen Einsitz in mehreren archäologischen Kommissionen zurück.⁹⁴ Damit hatte er in der vatikanischen Verwaltung ähnliche Funktionen inne wie Raffael drei Jahrhunderte vor ihm unter Papst Leo X.⁹⁵

Raffaels Gebeine waren am 14. September 1833 vor über 70 Augenzeugen freigelegt und anschließend während sechs Tagen der Öffentlichkeit präsentiert worden.⁹⁶ Der Grund für die – von einigen Zeitgenossen wie Kestner und Overbeck scharf kritisierte – Graböffnung war ein in der Accademia di San Luca aufbewahrter, vermeintlich von Raffael stammender Schädel.⁹⁷ Dessen Echtheit sollte nun in Abgleichung mit dem Skelett des Renaissancemeisters im Pantheon geprüft werden, das jedoch vollständig war. Damit bestätigte sich ein zwei Jahre zuvor aufgefundenes Dokument, das den fraglichen Schädel dem Gründer der Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, Desiderio d'Adiutorio, zugewiesen hatte.⁹⁸

Als früherer Direktor der Accademia und renommiertester italienischer Maler der Zeit hatte Camuccini den offiziellen Auftrag erhalten, die Graböffnung in Zeichnungen zu verewigen, die später als Lithografien Verbreitung fanden. So entstanden mindestens zwei dokumentarische Skizzen, die unterschiedliche Momente der Ausgrabung von Raffaels Skelett zeigen.⁹⁹ Anders als bei Diofebi ist die ganze Aufmerksamkeit auf die geöffnete Gruft gerichtet, die das gesamte Bildfeld ausfüllt.

94 Melander 1991, 299; Fischer, C. 2008, 19. Über seine Tätigkeiten in Rom hinaus wurde Thorvaldsen auch von dänischen Landsleuten, allen voran dem Kronprinzen Christian Frederik und dem Bischof Friedrich Münter, um Rat und Vermittlung beim Ankauf von Antiken gefragt; siehe dazu Melander 1991, 299.

95 Fischer, C. 2008, 19.

96 Jörnæs 2011, 192; Nerlich 2012, 47 – 49; Hübner 2015, 79 – 80; Thimann 2018, 77; auch Andersen 1961, 150. Die wichtigste Quelle über die Öffnung von Raffaels Grab ist Pietro Odescalchi, *Istoria del Ritrovamento delle Spoglie Mortali di Raffaello Sanzio da Urbino*, Rom: Antonio Boulzaler, 1833.

97 Von diesem Schädel, der seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert gleichsam als Reliquie des Renaissance-Meisters verehrt worden war, existierten vor allem in den Sammlungen von Schädelforschern und Phrenologen über ganz Europa verteilt Gipsabgüsse, die ihren Anfang mit einer nicht mehr erhaltenen Bestellung Goethes für Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach von 1788 genommen hatten; siehe dazu Hübner 2015, 73 – 77; Kat. Göttingen/Rom 2015, 186. Goethe erwarb zudem selbst einen dieser Gipsabgüsse, der sich heute im Goethe-Nationalmuseum in Weimar befindet. Zu den kritischen Stimmen gegenüber der Graböffnung und öffentlichen Präsentation von Raffaels Gebeinen siehe bspw. Hübner 2015, 80. Der echte Schädel sowie der Kehlkopf und die rechte Hand Raffaels wurden vor dessen zweiter Bestattung am 18. Oktober 1833 ebenfalls in Gips abgossen; Hübner 2015, 80 – 81. Zur weiteren Geschichte dieser Abgüsse siehe ebd., 81 – 83 und 87.

98 Hübner 2015, 78.

99 Nerlich 2012, 60 – 61; Hübner 2015, 78; Kat. Göttingen/Rom 2015, 188 – 189. Diese Zeichnungen befinden sich heute in Privatbesitz, sind jedoch bei Nerlich 2012, 62 – 63, abgebildet.

Ferner beabsichtigte auch Vernet das Ereignis bildlich festzuhalten, woraufhin ein Streit aufflammte, da dies nur Camuccini erlaubt gewesen wäre. Nachdem Vernet vor Ort von der Schweizergarde das Skizzieren der Graböffnung verwehrt worden war, holte er dies am selben Abend in seinem Atelier nach und ließ unmittelbar nach Vollendung des Gemäldes Lithografien davon zur großflächigen Verbreitung anfertigen (Abb. 62).¹⁰⁰ Wie bei Diofebi nimmt Thorvaldsen auch in Vernets Darstellung, obschon in Rückenansicht, einen prominenten Platz im Bild ein. Neben ihm stehen der weiß gekleidete Kardinalvikar vor dem aus dem Bild blickenden Camuccini sowie Vernet selbst. Vom rechten Bildrand abgeschnitten ist schließlich ein Schweizergardist von hinten zu sehen. Dass er durch seine breitbeinige, bestimmte Pose Vernet teilweise verdeckt, kann als Andeutung der unerlaubterweise erfolgten Darstellung der Graböffnung durch Letzteren verstanden werden.¹⁰¹

Am Lukastag desselben Jahres, dem 18. Oktober 1833, fand schließlich Raffaels zweites Begräbnis statt.¹⁰² An ebendiesem Tag war der Dichter Andersen in Rom angekommen und berichtet in seinen Memoiren mit dem Titel *Das Märchen meines Lebens* als einer unter vielen Zeitgenossen von den Ereignissen im Pantheon:

Nun sollte der Leichnam von neuem beigesetzt werden. [...] Unsere Landsleute besorgten uns Karten zum Fest, und so war das erste, was wir nach unserer Ankunft in Rom unternahmen, die Teilnahme an Raffaels Leichenbegängnis. [...] Alle bedeutenden Künstler und die Vornehmen folgten; hier in Rom sah ich zum ersten Male Thorvaldsen wieder, der wie die anderen mit seiner Wachskerze langsam in der Prozession dahinschritt. – Der feierliche Eindruck wurde indessen für mich durch irdische Unzulänglichkeit gestört, da man den Sarg, um ihn in die schmale Öffnung hineinzubekommen, dergestalt auf die Spitze stellen mußte, daß die in ihrer natürlichen Anordnung hingelegten Knochen und Knöchel wieder durcheinanderfielen. Man hörte, wie sie rasselten.¹⁰³

Aus Andersens Beschreibung wird deutlich, dass Raffaels zweite Bestattung – anders als die Graböffnung – von außerordentlich öffentlichem Charakter war: In der Tat waren ganze 3.000 Karten für dieses Ereignis erhältlich.¹⁰⁴ Beide Anlässe sind im Kontext des romantischen Künstlerkults zu verstehen: Mit ihrer Anwesenheit bei der Graböffnung

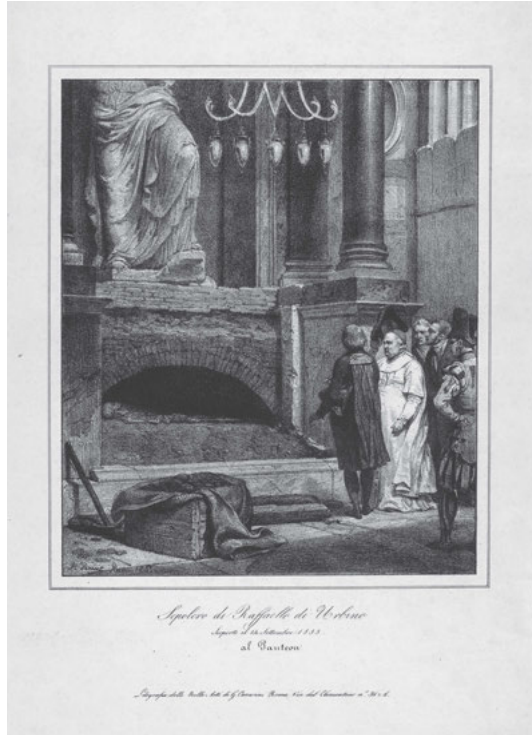
100 Nerlich 2012, 64–70; Kat. Göttingen/Rom 2015, 192–193. Die päpstliche Regierung versuchte Vernet daran zu hindern, seine Darstellung der Graböffnung massenweise in Umlauf zu bringen, indem sie vorübergehend sowohl den Lithografiestein als auch die ersten Abzüge beschlagnahmte. In der Meinung, dass das Darstellungsprivileg von Camuccini ausging, sandte Vernet diesem den Stein und die zerrissenen Drucke. Camuccini retournierte Vernet die Blätter in restaurierter Form, woraufhin die beiden Maler den Streit beilegen.

101 Siehe zu diesem Gemälde Nerlich 2012, 66.

102 Siehe zu diesem Ereignis ausführlich Nerlich 2012; auch Jørnæs 2011, 192–193.

103 Andersen 1961, 150–152.

104 Nerlich 2012, 49.



62_Horace Vernet, *Die Öffnung von Raffaels Grab im Pantheon am 14. September 1833*, 1833, Lithografie, 37 × 25,8 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (Inv.-Nr. 1994.103)

und Raffaels zweitem Begräbnis huldigten die in ihrer Zeit selbst verehrten Künstler wie Thorvaldsen, Camuccini oder Vernet ihrem eigenen Vorbild aus der Renaissance.¹⁰⁵

Dementsprechend ist in Diofebis und Vernets Gemälden der damals herrschende Künstlerkult auf mehreren Ebenen visualisiert: Zum einen handelt es sich wie in den bereits vorgestellten Wirtshauszenen um ein Zeugnis der Verehrung für Thorvaldsen, die hier etwa durch den Ehrenplatz des Bildhauers neben dem Kardinalvikar als dem päpstlichen Vertreter verdeutlicht wird. Zum anderen zeugt das Gesamtmotiv vom Kult um Raffael, der gerade im frühen 19. Jahrhundert einen Höhepunkt erreicht hatte.¹⁰⁶ Dabei haben Gilbert Hess, Elena Agazzi und Elisabeth Décultot in ihrem Vorwort zum 2012 publizierten Sammelband *Raffaël als Paradigma* darauf aufmerksam gemacht, dass der Renaissancemeister im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert als Projektionsfläche für künstlerische, gesellschaftliche und religiöse Ideale aus äußerst unterschiedlichen, teil-

105 Für eine ähnliche Interpretation siehe Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 527; Mildenerger 1991, 194 – 195.

106 Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 527; Hess/Agazzi/Décultot 2012, IX; Kat. Göttingen/Rom 2015; auch Jörnæs 2011, 57.

weise gar gegensätzlichen Richtungen beigezogen wurde.¹⁰⁷ Beispielsweise galt er sowohl Winckelmann und dessen Gedankengut folgenden Klassizisten wie auch bereits der Romantik zuzurechnenden Künstlern als Referenzpunkt. Während sich jedoch Erstere hauptsächlich auf Raffaels Kunst, spezifisch die Antikenrezeption und den Umgang mit der Kontur, bezogen, sahen Letztere in ihm ein regelrechtes Tugendsymbol. Eine prägende Rolle spielten dabei die Nazarener, die Raffael für seine angebliche, besonders im Frühwerk zum Ausdruck kommende Frömmigkeit verehrten.¹⁰⁸ Dadurch verliehen sie dem Kult um den Renaissancemeister eine sakrale Ausrichtung.

Die Verehrung Raffaels hatte auch Thorvaldsen seit seinen Anfängen als Künstler begleitet. Bereits 1799 erhielt er von seinem ehemaligen Lehrer Abildgaard den Auftrag, eine Marmorkopie nach Pietro Paolo Naldinis *Raffael*-Büste von 1674 auf dessen Grabstätte im Pantheon herzustellen.¹⁰⁹ Thorvaldsens eigene Bewunderung für Raffael zeigt sich derweil in seiner Sammlung von zahlreichen Kopien und druckgrafischen Reproduktionen nach Werken des Renaissancekünstlers, von 16 Büchern über diesen sowie von diversen raffaelesken Gemälden, Zeichnungen und Stichen.¹¹⁰ Teil dieser Sammlung bildeten auch ein Aquarell (1821) und eine Tuschezeichnung der Brüder Riepenhausen von Raffaels Vision der Maria mit dem Jesuskind.¹¹¹ In diesem Bildmotiv kommt der romantische Raffael-Kult deutlich zum Ausdruck, handelt es sich doch um eine auf Wilhelm Heinrich Wackenroders Erzählung „Raphaels Erscheinung“ in den *Herzenseergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) fußende und durch die Brüder Riepenhausen konkretisierte Adaption der Legende des Heiligen Lukas, dessen Platz nun Raffael zuteil wurde.¹¹² Schließlich hing über Thorvaldsens Bett eine damals Raffael zugeschriebene Zeichnung der *Madonna und Kind*.¹¹³

In Thorvaldsens Frühwerk ist zudem eine deutliche Orientierung an Raffaels Kunst zu erkennen, wie etwa aus dem Vergleich zwischen seinem Relief *Heliodor wird aus dem Tempel vertrieben* (1791) und Raffaels Fresko desselben Themas in den vatikanischen Stan-

107 Hess/Agazzi/Décultot 2012, IX – XI.

108 Fischer, C. 2008, 10; Kepetzis 2012, 9; Thimann 2015, 16; auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 546.

109 Kat. Reykjavik 1982, 85; Fischer, C. 2008, 17. Thorvaldsens 1800 fertiggestellte *Raffael*-Büste befindet sich in seinem Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. A752). Naldinis *Raffael*-Büste wurde 1820 vom Pantheon in die *Sala della Protomoteca* in den Kapitolinischen Museen gebracht.

110 Siehe auch Fischer, C. 2008, 10; Thimann 2018, 77 – 81.

111 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv. Nr. D776 D777). Siehe auch Thimann 2018, 77. Das Motiv von Raffaels Vision der Mutter mit Kind war bereits in Riepenhausens *Leben Raphael Sanzio's von Urbino* von 1816 publiziert worden; siehe dazu bspw. Kat. Göttingen/Rom 2015, 136 und 143.

112 Thimann 2015, 19. Zu Wackenroder siehe auch Auerochs 2006, 482 – 502.

113 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D461). Siehe bspw. Kat. Reykjavik 1982, 85. Es wird heute angenommen, dass die Zeichnung aus dem späten 18. Jahrhundert stammt und als Fälschung angefertigt wurde; siehe dazu Fischer, C. 2008, 10.

zen ersichtlich wird.¹¹⁴ Ferner geht der Zeigegestus des Petrus im Relief *Petrus und Johannes heilen einen Lahmen* (1793) auf die Figur des Platon in Raffaels *Schule von Athen* sowie auf Petrus in der Szene des *Todes des Ananias* aus der Tapisserieserie der *Apostelgeschichte* für die Sixtinische Kapelle zurück.¹¹⁵ Aus derselben Folge stammt auch die Tapiserie der *Schlüsselübergabe an Petrus*, wobei die hier dargestellte Christusfigur wiederum als Vorbild für Thorvaldsens *Christus*-Statue von 1821 diente (Abb. 3).¹¹⁶ Auch die Apostelfiguren, die Thorvaldsen zusammen mit der *Christus*-Statue für die Kopenhagener Frauenkirche ausführte, sind Raffaels Formensprache verpflichtet.¹¹⁷ Zugleich verraten sie aber auch eine Rezeption von Albrecht Dürers unvollendet gebliebener Kupferstichserie desselben Themas sowie der Apostelfiguren auf Peter Vischers Sebaldusgrab in der gleichnamigen Kirche in Nürnberg.¹¹⁸

Der Rückbezug auf Dürer entspricht wie jener auf Raffael dem romantischen Geniekult.¹¹⁹ Wie das Bild Raffaels erfuhr auch jenes von Dürer in den Jahrzehnten um 1800 eine Neukodierung, indem beide Renaissance-Künstler bis zu einem gewissen Grad von ihrem historischen Kontext isoliert und als neue Helden verehrt, vergöttert und durch christliche Elemente sakralisiert wurden. Während jedoch der Kult um Raffael ganz Europa erfasste, beschränkte sich jener um Dürer auf Deutschland und wurde zuweilen von einer patriotischen Gesinnung getragen.¹²⁰ Im Zusammenhang mit Freundschaftsbildnissen ist ferner zu erwähnen, dass den beiden Renaissancekünstlern seit dem 17. Jahrhundert, besonders jedoch bei den Nazarenern, eine über ihren Tod hinaus währende Freundschaft nachgesagt wurde, obgleich sie sich nie persönlich begegnet waren.¹²¹ Visualisiert erscheint dieses Ideal etwa in zwei Zeichnungen von Franz Pforr (1808) und Overbeck (1817), die Raffael und Dürer gemeinsam vor dem Thron der Poesie beziehungsweise der

114 Fischer, C. 2008, 16. Das Relief *Heliodor wird aus dem Tempel vertrieben*, das mit der kleinen Goldmedaille der Kopenhagener Kunstakademie ausgezeichnet wurde, befindet sich in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. A829).

115 Siehe auch Fischer, C. 2008, 16. Mit dem Relief *Petrus und Johannes heilen einen Lahmen* gewann Thorvaldsen die große Goldmedaille der Kopenhagener Kunstakademie und das damit verbundene Romstipendium; Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A830).

116 Fischer, C. 2008, 34; Jørnæs 2011, 153; auch Jørgensen 1972a, 49. Thorvaldsen besaß eine Radierung der genannten Tapiserie. Zu weiteren Werken und Zeichnungen Thorvaldsens, die Raffaels Kunst zwar nicht zitieren, aber doch vermutlich dort ihren Ausgangspunkt nahmen, siehe Fischer, C. 2008, 20–38.

117 Le Grice 1841, 9; Jørnæs 2011, 154. Die originalgroßen Gipsmodelle der Apostelfiguren befinden sich in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. A86, A87, A89, A91, A93, A96, A98, A99, A101, A103, A105 und A108).

118 Jørnæs 2011, 154. Die fünf ausgeführten Aposteldarstellungen von Dürer (Paulus, Thomas, Bartholomäus, Simon und Philippus) befinden sich bspw. im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Inv.-Nr. A 774–A 778).

119 Siehe dazu bes. Kat. Göttingen/Rom 2015.

120 Thimann 2015, 22.

121 Ebd., 10 und 13–15.

Kirche sitzend zeigen, sowie in *Dürers Verklärung* von Adam Eberle für das Nürnberger Dürer-Fest von 1828.¹²² Dessen Dekoration kam durch Schüler von Cornelius zustande, der zudem dafür eintrat, dass neben Dürer auch Raffael darin vorkommen sollte:

Wie darf [...] bei einem Ehrenfeste des größten deutschen Künstlers der größte italienische fehlen? Das darf Sie nicht irren, daß sie einander im Leben nicht gesehen. Im Geiste waren sie doch vereint und im Himmel wie in der Geschichte haben sie sich die Hände gegeben.¹²³

Im Herbst 1833, also zeitgleich mit – und unter dem Eindruck von – der Graböffnung und der zweiten Bestattung Raffaels, modellierte Thorvaldsen schließlich ein Reliefdenkmal für den Renaissancemeister.¹²⁴ Dieses zeigt Raffael zwischen dem Genius des Lichts, der ihn bekränzenden Siegesgöttin, Cupido, antiken Säulenfragmenten und einer Farbpalette auf einem mit Reliefs von Musen und Grazien geschmückten Altar sitzend (Abb. 63). Das Reliefdenkmal war gemäß Thiele zur Anbringung an Raffaels Grab im Pantheon gedacht, was jedoch nicht umgesetzt wurde.¹²⁵

Bereits die Zeitgenossen brachten Thorvaldsen sowohl auf der Ebene des Personenkults als auch in künstlerischer Hinsicht mit Raffael in Verbindung. So konstatierte Raczyński, dass neben Raffael, „dem beglückten Urbinaten“, kein anderer Künstler jemals solche Bewunderung und Verehrung erfahren habe wie Thorvaldsen.¹²⁶ Ein direkter Vergleich von Thorvaldsen mit dem Renaissancemeister ist ferner in den Reiseerinnerungen der Autorin Mariana Starke zu finden, die Thorvaldsens Atelier im Jahr 1831 besucht hatte und die Basreliefs des Dänen ebenso wie Raffaels Fresken als „unnachahmbar“ beurteilte.¹²⁷ Mit ihrer klar an Winckelmann erinnernden Formulierung hob Starke das Schaffen von Raffael und Thorvaldsen zumindest indirekt auf eine Ebene mit der griechischen Kunst des Altertums.

Über Thorvaldsens genannte Sammeltätigkeit, raffaeleske Anleihen in seinem eigenen Schaffen sowie die Darstellung Raffaels in zwei Werken hinaus zeigt sich seine tiefe Verehrung für den Renaissancemeister schließlich auch darin, dass er in Erinnerung an

122 Pforrs Zeichnung ist nur noch durch eine Radierung von Georg Carl Hoff überliefert (1832, Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung). Overbecks Zeichnung *Raffael und Dürer vor dem Thron der Kirche* befindet sich in der Albertina in Wien und ist ein Entwurf zu einem Transparentgemälde für ein Dürer-Fest der deutschen Künstler in Rom. Siehe dazu bspw. Thimann 2015, 9–10; zu verschiedenen Raffael- und Dürer-Festen ebd., 24–27; auch Kat. Göttingen/Rom 2015, 268.

123 Zit. nach Büttner 1999, 133.

124 Siehe auch Thiele 1831–1850, Bd. 3, 102–103; Andersen 1961, 152; Fischer, C. 2008, 19. Das große Gipsmodell dieses Reliefs befindet sich in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. A611).

125 Thiele 1831–1850, Bd. 3, 103.

126 Von Raczyński 1836–1841, Bd. 3, 268. Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 537.

127 Starke 1836, 216: „The pre-eminent Sculptor of the present moment (1831) is Cav. Thorwaldsen; who excels in every branch of his sublime Art: and whose chisel produces Bassi-rilievi which, like the Frescos of Raphael, may be called inimitable.“



63__Bertel Thorvaldsen, *Denkmal für Raffael*, 1833, Gipsmodell, 91,5 × 129 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A611)

die Graböffnung Diofebis Gemälde erwarb sowie ein Stück Kalk aus Raffaels Gruft aufbewahrte.¹²⁸ Jahre später schenkte Thorvaldsen dieses Stück Kalk seinem Kammerdiener Wilckens.¹²⁹ Dieser wiederholte den Brauch 1848 bei Thorvaldsens eigener Beisetzung in seinem Museum und nährte den Kult um den Bildhauer dadurch in derselben Weise, wie Thorvaldsen ein gutes Jahrzehnt zuvor Raffael gehuldigt hatte:

Als ich mehre Jahre nachher bei der Beisetzung Thorvaldsens in dem Museum bemerkte, dass einige Stücke vom Grabmonumente abgestoßen wurden, las ich sie auf, und bei dem Feste zum Andenken an Thorvaldsens Geburt vor hundert Jahren gab ich jedem Mitglied des Festcomités ein Stückchen davon.¹³⁰

Abschließend kann festgehalten werden, dass die Freundschafts- und Gruppenbildnisse auf einer starken Verehrung zwischen Künstlern basieren und eine gegenseitige Nobilitierung bezweckten. In den hier vorgestellten Porträts wird Thorvaldsen gleichermaßen als unbestrittene Autorität, künstlerische Leitfigur und gesellschaftliche *celebrity* inszeniert. Die bisweilen sakralisierende Tendenz dieser Darstellungen ist in unmittelbarem Zusammenhang mit dem damaligen Kult um den Künstler als gottgleiches Genie zu verstehen.

128 Siehe auch Trier 1903, 224; Nerlich 2012, 58; Thimann 2018, 77. Das kleine Kalkstück befindet sich bis heute in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. N87).

129 Wilckens 1875, 21 – 22.

130 Ebd., 22.

2 Nordamerikanische *Thorvaldsen*-Porträts und der ‚amerikanische Traum‘

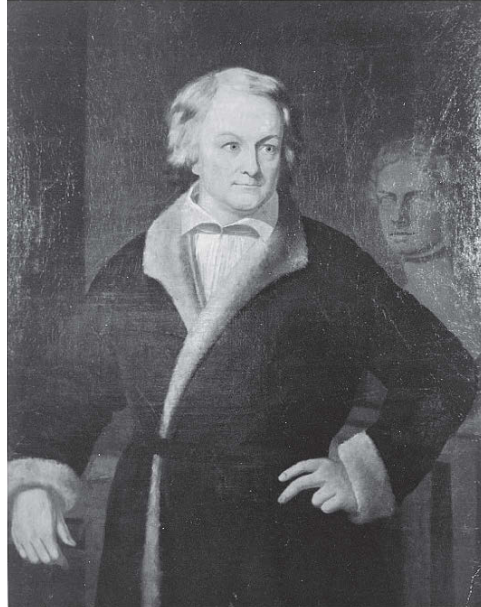
Sowohl in Camuccinis Porträt von Thorvaldsen – der ersten repräsentativen Darstellung des Bildhauers überhaupt – als auch in den vorgestellten Genrebildern verweist nichts auf dessen berufliche Tätigkeit. Vor dem Hintergrund der *celebrity*-Kultur im frühen 19. Jahrhundert sind gerade solche attributlosen Porträts vielsagend in Bezug auf Thorvaldsens öffentliches Bild. Denn abgesehen von der Nobilitierung des Modells funktionieren sie nur, wenn das kunstinteressierte, auch Laien einschließende Publikum weiß, wer darauf abgebildet ist. Folglich setzt diese Gruppe von Bildnissen einen bestimmten Grad an universeller Bekanntheit ihres Modells voraus. Das Bildhauerporträt ohne berufsspezifische Attribute tritt erst im ausgehenden 18. Jahrhundert auf.¹³¹ Diese Entwicklung ist im Zusammenhang mit dem zunehmenden Interesse an der Individualität des Künstlers, dessen – oft auf wenige, unmittelbar erkennbare Merkmale reduzierten – Gesichtszügen und damit im weiteren Kontext des aufkommenden Künstler- und *celebrity*-Kults zu verstehen.

Eine bemerkenswerte, in der bisherigen Forschung wenig beachtete Gruppe von *Thorvaldsen*-Porträts bilden die von nordamerikanischen Künstlern ausgeführten Darstellungen. Es handelt sich dabei nach aktuellem Wissensstand um fünf Originalporträts des Bildhauers nach dem Leben, wonach jedoch mehrere Repliken und Kopien angefertigt wurden. Im Vergleich mit den europäischen *Thorvaldsen*-Bildnissen weisen die Gemälde der amerikanischen Künstler eine äußerst limitierte ikonografische Bandbreite auf, indem sie den Bildhauer bis auf eine Ausnahme in Form von Brustbildern und – abgesehen von dem in manchen Darstellungen vorkommenden Kittel – frei von berufsspezifischen Attributen präsentieren. Solche Bildnisse von Thorvaldsen sind zwar nicht auf amerikanische Künstler begrenzt, doch ist ihre verhältnismäßige Häufigkeit gerade in dieser Gruppe von Porträts auffallend und soll deshalb vor dem Hintergrund der damaligen *celebrity*-Kultur näher betrachtet werden.

James Bowman

Das einzige amerikanische Porträt, das den Bildhauer in einem Arbeitskontext zeigt, wurde 1828 von dem aus Pennsylvania stammenden James Bowman gemalt (Abb. 64). Thorvaldsen ist hier in seinen gefütterten Morgenrock gekleidet und steht vor dem Modell zu einer Porträtbüste. Letztere lässt sich nicht als ein bestimmtes Werk des Dänen identifizieren, sondern scheint stellvertretend für die Bildhauerei generell zu stehen. Seine linke Hand hat Thorvaldsen imponierend und selbstbewusst in die Hüfte gestützt, während sein rechter Unterarm auf einem Arbeitstisch liegt und er in der Hand ein Werkzeug hält.

131 Kanzenbach 2007, 20.



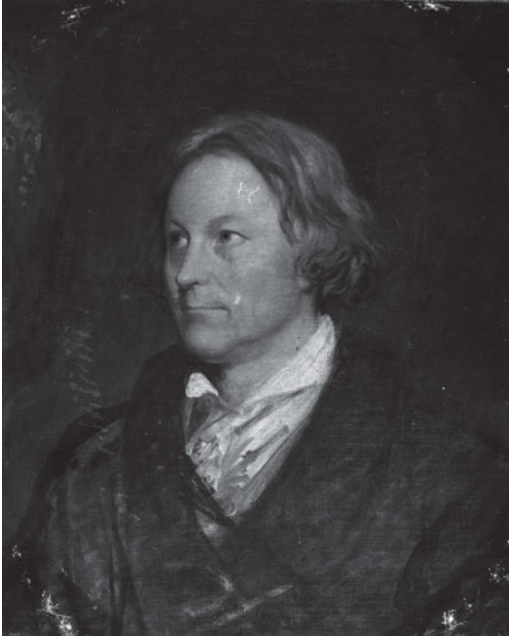
64 James Bowman, *Bertel Thorvaldsen*, 1828, Öl auf Leinwand, 127 × 107 cm, Verbleib unbekannt (ehem. Decatur, IL, Sammlung Dr. R. E. Greenfield)

Sein weißes, gewelltes Haar und vor allem seine Gesichtszüge erscheinen ungewöhnlich weiblich. Seine hellen Augen und sein klarer Blick sind zwar charakteristisch für Darstellungen des Bildhauers, aber ein inspiriertes Innehalten in der kreativen Tätigkeit kommt darin nicht zum Ausdruck; vielmehr scheint Thorvaldsen ins Leere zu starren. Dieser Eindruck geht zweifellos mehr auf die durchschnittliche Qualität des Gemäldes zurück als auf die Absicht des Malers. Dennoch gilt das Porträt von Thorvaldsen als Bowmans Hauptwerk. Entstanden ist es während dessen Romaufenthalt 1828. Insgesamt hielt sich der Maler ab 1822 während sieben Jahren in Europa auf und lebte von 1829 bis zu seinem Tod 1842 – unterbrochen durch einen Aufenthalt in Kanada zwischen 1831 und 1835 – wieder in Amerika.¹³² Über die Entstehungsumstände von Bowmans *Thorvaldsen*-Porträt weiß man nichts Genaueres.

William Edward West

Das älteste bekannte amerikanische *Thorvaldsen*-Porträt ist jenes von William Edward West aus den 1820er Jahren (Abb. 65). Ähnlich wie etwas später Bowman zeigt auch West den Bildhauer in seiner aus einem weißen Hemd und einem dunklen Mantel bestehenden Arbeitskleidung. Thorvaldsen sitzt frontal zur Betrachterin oder zum Betrachter und wendet seinen Kopf etwas zur Seite ins Halbprofil, während seine Augen einen unbekann-

132 Harper 1988/2003.



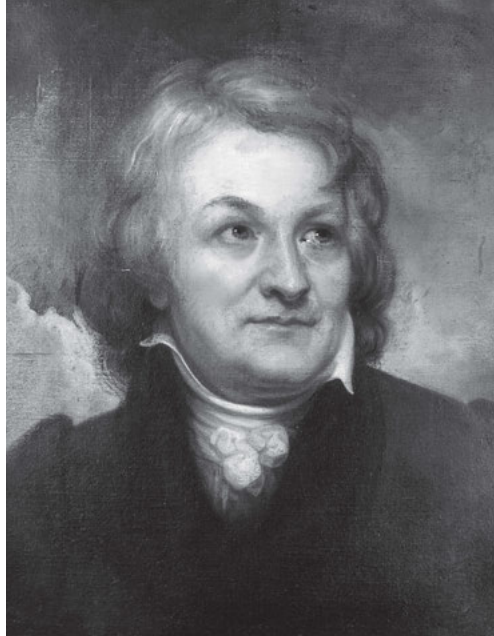
65__William Edward West, *Bertel Thorvaldsen*, vermutlich frühe 1820er Jahre, Öl auf Leinwand, 68,5 × 55,5 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B449)

ten, leicht erhöhten Punkt zu seiner Rechten fixieren. Über die Entstehungsgeschichte dieses Gemäldes ist bislang ebenfalls kaum etwas bekannt. Hingegen ist überliefert, dass sich der aus Kentucky stammende West zwischen Ende 1819 und 1824 in Italien, hauptsächlich in Florenz, aufhielt. Im Sommer 1822 befand er sich in Livorno und porträtierte in der Villa Rossa im nahe gelegenen Montenero den Dichter Lord Byron, was Wests künstlerischen Durchbruch bedeuten sollte.¹³³

Über einen Aufenthalt von West in Rom konnten keine Informationen gefunden werden, und auch Wests und Thorvaldsens Aufenthalte in Florenz, Livorno und Montenero scheinen sich zeitlich nicht überschneiden zu haben. Allerdings sind die biografischen Überlieferungen zu West teilweise ungenau und gar widersprüchlich.¹³⁴ Falls er nicht erst gegen Ende 1819, sondern bereits im Sommer jenes Jahres in Florenz eintraf, könnte er Thorvaldsen bereits dort porträtiert haben, der seinerseits damals auf der Durchreise nach Kopenhagen war. Dies sind aber Vermutungen und ändern nichts an der Schwierigkeit, Wests Bildnis des Dänen zu datieren. Sicher ist jedoch, dass West gegen Ende 1824 nach Paris und im Mai 1825 weiter nach England zog, von wo aus er 1837 schließlich nach

133 Pennington 1984, 17 – 19. Das erwähnte Porträt von Lord Byron befindet sich heute im Besitz der Scottish National Portrait Gallery in Edinburgh (Inv.-Nr. PG 1561).

134 Ebd.



66__Rembrandt Peale, *Bertel Thorvaldsen*,
1829, Öl auf Leinwand, 66 × 45,7 cm,
Lexington, VA, Washington and Lee University
(Inv.-Nr. 1934.1.1)

Amerika zurückkehrte.¹³⁵ Folglich muss sein Porträt von Thorvaldsen zwischen 1819, eher jedoch 1820, und 1824 entstanden sein.

Rembrandt Peale

Der leicht nach oben gerichtete Blick über den Bildrand hinaus kommt auch in Rembrandt Peales 1829 entstandenem Porträt von Thorvaldsen vor, das zudem einen ähnlichen Bildausschnitt wie Wests Gemälde aufweist (Abb. 66). Peale hatte in den Jahren 1802/1803 – wie schon sein bekannterer Vater Charles Willson Peale in den 1760er Jahren – bei dem ebenfalls aus Pennsylvania stammenden Historien- und Porträtmaler Benjamin West in London studiert.¹³⁶ Obwohl sich Charles Willson Peale bei West auf Historienmalerei spezialisiert hatte, konzentrierte er sich bald auf Porträts, da für diese in Nordamerika um 1800 eine größere Nachfrage existierte.¹³⁷ Er war der Überzeugung, dass jeder Mensch eine Künstlerin oder ein Künstler werden könne, und lehrte verschiedene seiner zahlreichen Familienmitglieder die Kunst des Porträtierens, so auch seinen Sohn

135 Pennington 1984, 18; Schweizer 1985, 74.

136 Kat. Philadelphia 1923, 8 und 12; Kat. Detroit/Utica 1967, 101. Zur Ausbildung von Charles Willson Peale in Benjamin Wests Atelier siehe Elam 1967, 11.

137 Elam 1967, 11 – 12; Ward 1999, 109 – 111.

Rembrandt.¹³⁸ Von diesem übernahm er umgekehrt die weiche, koloristische Malweise, wie sich beispielsweise in seinem bedeutenden Selbstbildnis *Der Künstler in seinem Museum* von 1822 in der Pennsylvania Academy of the Fine Arts in Philadelphia zeigt.¹³⁹

Obwohl sich Rembrandt Peale seit Beginn des 19. Jahrhunderts mehrfach in Europa aufhielt, bereiste er Italien erst in den Jahren 1829/1830 als 50-Jähriger.¹⁴⁰ Über die Notwendigkeit einer Italienreise hatte Peale im Jahr zuvor an seinen Anwalt Charles Mayer geschrieben, dass

kein Porträtgeschäft sehr wünschenswert [ist] in Amerika [...], und meine Liebe zu meiner Kunst ist zu brennend, als dass sie es mir zuliebe befriedigt zu bleiben, ohne Rom und Florenz zu sehen [...] Italien, der Himmel der Maler. [...] Ich darf nicht ein *alter* Mann werden und sterben, ohne Italien zu sehen, das ich dreimal zu erreichen versuchte. [...] gehen muss ich und zwar *jetzt*, bevor ich wieder für irgendein Geschäft verpflichtet werden kann, das mich [von der Reise] abhalten kann.¹⁴¹

Mit der letzten Bemerkung deutete Peale seine Involvierung in verschiedenste Unternehmungen an. Beispielsweise hatte er 1814 mit seinem Bruder Raphaelle ein Museum in Baltimore errichtet und ungefähr zur selben Zeit in den Plan investiert, Baltimore mit Gas für Laternen zu versorgen. Letztere Beteiligung endete in einem Schuldenberg, infolgedessen sich Rembrandt Peale 1822 gezwungen sah, das erwähnte Museum an seinen jüngeren Bruder Rubens zu verkaufen, um so zumindest einen Teil seiner Schulden abzubezahlen. Daraufhin beschloss er, sich ausschließlich der Kunst zu widmen – sowohl der Porträtmalerei wie auch als Erster in Amerika der neuen Technik der Lithografie, in der er ferner seine Kinder Rosalba und Michael Angelo (genannt Angelo) unterrichtete.¹⁴²

Am 6. Januar 1829 erreichte Peale schließlich mit seinem Sohn Angelo Neapel, von wo aus sie nach Rom weiterreisten.¹⁴³ Im Jahr nach seiner Rückkehr aus Italien publizierte

138 Elam 1967, 13; Kat. Detroit/Utica 1967, 40.

139 Siehe auch Elam 1967, 16; Kat. Detroit/Utica 1967, 101.

140 Hevner 1989, 9 und 17.

141 Rembrandt Peale an Charles F. Mayer, 9. September 1828, Haverford, PA, Haverford College, Quaker Collection, Haines Papers, zit. nach Hevner 1989, 9: „[...] no Portrait Business is very desireable in America [...] and my love of my art is too ardent to suffer me to remain satisfied without seeing Rome and Florence [...] Italy, the heaven of Painters. [...] I must not become an *old* man and die without seeing Italy, which I have made three attempts to reach. [...] go I must and *now*, before I can again get engaged in any business that can detain me.“ (Hervorhebungen im Original.)

142 Hevner 1989, 9; auch Lester 1846, 212; Kat. Philadelphia 1923, 13; Elam 1967, 20.

143 Hevner 1989, 9 – 11. Rembrandt Peale hatte bereits seit Jahren großes Interesse für die italienische Kunst gehegt. Dementsprechend verbrachte er in Rom die meiste Zeit mit dem Kopieren von Gemälden Alter Meister. Dabei waren nur vereinzelte dieser Kopien Auftragsarbeiten; den größten Teil davon fertigte Peale aus eigenem Antrieb an und entschied sich gegen den individuellen Verkauf dieser Werke. Stattdessen behielt er sie als Sammlung vereinigt und initiierte die Ausstellung *Peale's Italian Gallery*. Eine solche Ausstellung scheint jedoch nicht dem damaligen Geschmack des nordamerikanischen Publikums entsprochen zu haben, sodass seine *Italian Gallery* letztlich scheiterte. Siehe dazu ebd., 9, 14 und

Peale die Eindrücke seiner *Grand Tour* unter dem Titel *Notes on Italy*. Darin sind auch zwei Absätze über Thorvaldsen enthalten. Diese Ausführungen schließen an die Erwähnung von Canova an, dessen Werke er jedoch nicht mehr sehen konnte, weil sie bereits für den Transport zu dem neu errichteten Museum für Canova in dessen Geburtsort Possagno verpackt worden waren. Von Canova überleitend, beginnt Peale seinen Bericht über Thorvaldsen mit der (angeblichen) Rivalität zwischen den beiden genannten Künstlern:

Der dänische Bildhauer, Thorvaldsen, der als der Rivale von Canova betrachtet wurde, wird in erster Linie für seine Arbeiten in basso rilievo gelobt, die sämtlich im antiken Geschmack sind, und für die großartige Schlichtheit seiner Kolossalstatuen; aber seine *Grazien*, obwohl danach ausgeführt, sind jenen von Canova unterlegen.¹⁴⁴

Mit der Gegenüberstellung von Thorvaldsen und Canova nimmt Peale den oft gezogenen Vergleich zwischen den beiden führenden Bildhauern des frühen 19. Jahrhunderts auf, obschon Canova fast zehn Jahre vor Peales Romaufenthalt gestorben war. Nach der Erwähnung der Rivalität zwischen den beiden Bildhauern sowie einiger Werke Canovas fährt Peale mit einer selektiven und relativ unzusammenhängenden Ansammlung von fiktiven, anekdotischen und faktischen Informationen über Thorvaldsen und dessen Laufbahn fort:

Thorvaldsen war in Dänemark ursprünglich ein Schiffsbauer. Er studierte in Rom, um ein Künstler von einzigartigem Fleiß zu werden, obwohl er mit der quälendsten Armut kämpfte, bis er dreißig Jahre alt war. Seine Übung an der Akademie bestand darin, nur jene Teile der Figur nach dem Leben zu zeichnen, die ihm zufällig gefielen.¹⁴⁵

In die Behauptung, dass Thorvaldsen ursprünglich ein Schiffsbauer gewesen sei, floss zweifellos die vage Kenntnis Peales über den Beruf von Thorvaldsens Vater als Schnitzer von Galionsfiguren in der Kopenhagener Werft ein. Ohne Begründung seiner Einschät-

20; auch Lester 1846, 215 – 216; Meecham/Sheldon 2009, 41 – 43. Eine besondere Form von Altmeisterkopien schuf – in deutlicher Anlehnung an die Antwerpener Galeriedarstellungen des 17. Jahrhunderts – Peales Zeitgenosse Morse mit seinem Gemälde *Gallery of the Louvre* (1831 – 1833, Chicago, Terra Foundation for American Art), in dem er Miniaturkopien von 38 Gemälden Alter Meister sowie zwei antiken Werken, der Diana von Versailles und der Borghese-Vase, aus der Sammlung des Louvre zu einer fiktiven Ausstellung in dessen legendärem Salon Carré zusammenstellte; siehe dazu ausführlich Brownlee 2014.

144 Peale 1831, 168: „The Danish sculptor, *Thorvaldsen*, who was considered the rival of Canova, is chiefly commended for his works in basso rilievo, which are altogether in the antique taste, and for the great simplicity of his colossal statues; but his *Graces*, though executed subsequently, are inferior to those of Canova.“ (Hervorhebungen im Original).

145 Ebd.: „Thorvaldsen was originally in Denmark a ship builder. He studied at Rome to become an artist with singular assiduity, although contending with the most distressing poverty, till the age of thirty. His practice at the academy was to draw from the life only those parts of the figure which chanced to please him.“

zung über Thorvaldsens Übungen an der Akademie folgen hierauf kurze Ausführungen zum Geldmangel des Bildhauers, der es ihm verunmöglicht habe, seine Tonskizzen von „zahlreichen geistvollen Kompositionen“ in Gips, geschweige denn in Marmor zu übertragen.¹⁴⁶ Erst „Geschmack, Urteil und Großzügigkeit eines englischen Herrn“, gemeint ist Hope, hätten es Thorvaldsen schließlich erlaubt, „sein erstes Werk in Stein auszuführen“.¹⁴⁷ In diesem Verweis auf Thorvaldsens ‚geistvolle Kompositionen‘ und Hopes ‚Geschmack und Urteil‘ klingt unmissverständlich Immanuel Kant an, der in seiner 1790 erschienen *Kritik der Urteilskraft* konstatiert: „Zur *Beurteilung* schöner Gegenstände [...] wird *Geschmack*, zur schönen Kunst selbst aber, d. i. der *Hervorbringung* solcher Gegenstände, wird *Genie* erfordert.“¹⁴⁸ Peales inhaltliche Aussage ist indessen nicht ganz korrekt: Obwohl auch von anderen Zeitgenossen entsprechend bezeichnet, war der von Hope bestellte *Jason* keineswegs Thorvaldsens erstes Werk in Stein.¹⁴⁹ Peale berichtet weiter, er habe in Thorvaldsens Atelier ein Basrelief „in Erinnerung an seinen Gönner“ gesehen, das diesen selbst darstelle, wie er Öl in die Lampe des Genius gebe.¹⁵⁰ Mit diesem Relief ist vermutlich das Werk *A Genio Lumen* gemeint, das Thorvaldsen bereits 1808 als Aufnahmestück für die Accademia di San Luca modelliert und um 1828 in Marmor ausgeführt hatte.¹⁵¹ Thorvaldsen legte es seiner Lieferung der *Jason*-Statue an Hope bei, zur Entschuldigung für die lange Wartezeit des 25 Jahre zuvor bestellten Werks.¹⁵² Peales Deutung der im Relief vorkommenden männlichen Gestalt als ein Bildnis von Hope lässt sich jedoch nicht nachvollziehen, da die Öl in die Lampe gießende Figur den Genius selbst darstellt.

Seine Ausführungen zu Thorvaldsen beschließt Peale mit folgendem Satz: „Er saß mir für sein Porträt, das sein sanftes blaues Auge, seinen gütigen Ausdruck und seine patriarchalen Locken festhält.“¹⁵³ Mit der Erwähnung von Thorvaldsens hellen Augen, seinen Locken und seinem freundlichen Naturell folgt Peales kurze Beschreibung dem typischen Muster zur Charakterisierung des Bildhauers. Dessen beinahe feminine Erscheinung in Peales Porträt scheint hingegen nicht zu Peales Bezeichnung von Thorvaldsens Locken als

146 Peale 1831, 168: „He modeled in clay numerous spirited compositions which he was obliged to destroy for want of the funds which were necessary to put them into marble or even plaster of Paris: [...]“

147 Ebd.: „[...] and it was owing to the taste, judgment, and liberality of an English gentleman, that he was at last enabled to execute his first work in stone.“

148 Kant 1963, 410 (Hervorhebungen im Original). Siehe auch Schmidt 1985, 355.

149 Siehe auch Kap. I.1. Auch Fernow 1806, 7, und Neergaard 1814, 571, bezeichneten die *Jason*-Statue fälschlicherweise als Thorvaldsens erstes Werk in Marmor.

150 Peale 1831, 168: „In his work shop we were shown a basso relievo to the memory of his patron, who is represented supplying the lamp of genius with oil.“

151 Jørnæs 2011, 66. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A517, A518 und A828).

152 Die Sendung enthielt außerdem die bestellten Porträtbüsten von Hopes Familie sowie das Geschenk eines weiteren Reliefs, *Cupido wird von Anakreon empfangen*, Winter von 1823; siehe dazu bspw. Kofoed 2009a.

153 Peale 1831, 168: „He sat to me for his portrait, which records his mild blue eye, his kind countenance, and his patriarchal locks.“

„patriarchal“ passen zu wollen. Die weiche Ausstrahlung wird noch gesteigert durch die koloristische Malweise sowie die Befreiung des Modells aus einer definierten räumlichen Umgebung und dessen Platzierung vor einem romantisierenden Wolkenhimmel. Damit folgte Peale in seinem Gemälde einem Kompositionsschema, das die ebenfalls von ihm porträtierten Maler Jacques-Louis David und François Gérard in mehreren Bildnissen anwandten. Es wird vermutet, dass Peale während eines seiner beiden Aufenthalte in Paris zwischen 1808 und 1810 für kurze Zeit bei David und Gérard studiert hatte, was sich in seiner eigenen Bildnismalerei niederschlug.¹⁵⁴

Neben Thorvaldsen porträtierte Peale auch andere zeitgenössische Künstler wie Camuccini oder den Bildhauer Raimondo Trentanove. Dabei scheint er ein großer Bewunderer insbesondere von Camuccini gewesen zu sein, und dies nicht nur für dessen Kunst, sondern vor allem auch für dessen ‚fürstlichen‘ Lebenswandel.¹⁵⁵ Ferner bewertete Peale die Malerei insgesamt deutlich höher als die Bildhauerei, was in Anbetracht seines eigenen Berufs nicht überraschen mag. In seinen autobiografischen Notizen, die er 1855 und 1856 in der Zeitschrift *The Crayon* publizierte, behauptet Peale, Thorvaldsen sei ursprünglich für ein Malerestudium nach Rom gekommen. Allerdings habe er bald gemerkt, dass die Malerei „eine zu schwierige Kunst für ihn war, und er musste auf die leichter erreichbare Bildhauerei [...] zurückgreifen“.¹⁵⁶ Dieselbe Meinung vertrat laut Peale auch dessen Vorbild Camuccini, der darüber hinaus Thorvaldsens fabrikhaften Werkstattbetrieb kritisiert habe:

Außerdem [...], während ich meine eigenen Bilder mühsam male, geht unser Freund, der liebenswürdige Thorvaldsen, auffallend durch seine verehrensverthen Locken, durch die Straßen von Rom und erhält profitable Aufträge des englischen Adels, [...] während ihm seine zweihundert stellvertretenden Bildhauer in seinen Ateliers ein Vermögen einbringen, um das ich ihn nicht beneide, da er es wohl verdient.¹⁵⁷

Peale schließt seine Ausführungen mit dem Wohlstand von Camuccini selbst, der sowohl für seine Werke als auch für seine öffentlichen Ämter gut bezahlt werde.¹⁵⁸ Aus Peales Notizen sowie der starken Übertreibung hinsichtlich Thorvaldsens Werkstattbetrieb in

154 Lester 1846, 208; Elam 1967, 16; Kat. Detroit/Utica 1967, 101; Fink 1986.

155 Hevner 1989, 13.

156 Peale 1855, 162: „[...] when he arrived at Rome to study painting; but he soon found this was an Art too difficult for him, and he had recourse to sculpture [...] as more attainable.“ Siehe auch Lester 1846, 214; Dimmick 1991, 175.

157 Zit. nach Peale 1855, 162: „Besides this [...], whilst I am laboriously painting my own pictures, our friend the amiable Thorvaldsen, conspicuous by his venerable locks, is walking the streets of Rome, receiving profitable commissions from the English nobility, [...] whilst his two hundred deputy sculptors are earning him a fortune in his studios, which I do not envy him, as he well deserves it.“ Siehe auch Lester 1846, 214; Dimmick 1991, 175.

158 Peale 1855, 162; auch Dimmick 1991, 175.

der durch Peale überlieferten Aussage von Camuccini – in Wirklichkeit beschäftigte Thorvaldsen bis zu 39 Gehilfen und nicht zweihundert – wird deutlich, dass der amerikanische Maler seinen Berufsgenossen Camuccini dem Bildhauer Thorvaldsen als Künstler klar vorzog.¹⁵⁹ Allerdings gab es bezüglich der Lebensweise des Italieners und des Dänen gewisse Parallelen: Beide Künstler waren auch als Kunstsammler tätig, und ihre öffentlich zugänglichen Wohnungen und Ateliers gehörten zu den modernen Sehenswürdigkeiten in Rom. Ihr hoher Status als Künstler, der ihnen beachtlichen Wohlstand und soziale Anerkennung einbrachte, stand in starkem Kontrast zur Stellung von Künstlern im damaligen Nordamerika.¹⁶⁰ Es ist daher wahrscheinlich, dass gerade Thorvaldsens und Camuccinis Lebensstil sowie die universelle Berühmtheit spezifisch des Dänen das Interesse von Peale geweckt und ihn motiviert hatten, die beiden Künstler zu porträtieren. Ferner ist in diesem Zusammenhang Liltis Feststellung aufschlussreich, dass sich erste Anzeichen einer *celebrity*-Kultur in Nordamerika in ebenjener Zeit, den 1830er und 1840er Jahren, erkennen lassen.¹⁶¹

Der ‚amerikanische Traum‘ *avant la lettre*

Wie einleitend erwähnt, war Thorvaldsens hoher gesellschaftlicher Status keineswegs vererbt – ganz im Gegenteil: In ärmlichen Verhältnissen geboren und aufgewachsen, glückte es ihm mit seiner Kunst, seiner strategischen Selbstvermarktung und einem internationalen Netzwerk einflussreicher Gönner, sich zum erfolgreichsten Bildhauer der Zeit hochzuarbeiten. In der Tat gelangte Thorvaldsen im Laufe seines Lebens zu solchem Reichtum, dass er regelmäßig Darlehen an Zeitgenossen vergab.¹⁶² Dennoch war es vermutlich weniger Thorvaldsens Wohlstand an sich, der die Bewunderung der Zeitgenossen auf sich zog, als vielmehr sein beachtenswerter sozialer Aufstieg.¹⁶³ Dieser dürfte die amerikanischen Zeitgenossen speziell angesprochen haben, berücksichtigt man deren eigenen soziokultu-

159 Zu Thorvaldsens arbeitsteiligem Werkstattbetrieb siehe Kap. III.1.

160 Hevner 1989, 13.

161 Lilti 2014, 327, führt dies u. a. am Beispiel des Schriftstellers Nathaniel Parker Willis aus.

162 Bereits aus dem Jahr 1805 ist ein Zettel erhalten, auf dem Thorvaldsen über kleine Darlehen Buch führte; Bertel Thorvaldsen, ca. 1. September 1805, TMA, Ref. m35 I, nr. 13v. Weitere Darlehen vergab Thorvaldsen bspw. an die auch im vorliegenden Buch erwähnten Künstler Johan Ludwig Gebhard Lund (1808), Ditlev Martens (1834, 1837) und Ditlev Conrad Blunck (1840), an den Archäologen Peter Oluf Brøndsted (1823) und sogar an den dänischen Kronprinzen Christian Frederik (1821; dabei ist zu beachten, dass Dänemark 1813 Staatsbankrott erlitten hatte; siehe dazu Skjøthaug 2017, 91). Quellen u. a.: Johan Ludwig Gebhard Lund an Bertel Thorvaldsen, 17. Juli 1808, TMA, Ref. gmIII, nr. 46; Christian Frederik von Dänemark (später Christian VIII.) an Bertel Thorvaldsen, 1. April 1821, Kopie im TMA, Ref. m29 III, nr. 3; Peter Oluf Brøndsted an Bertel Thorvaldsen, 26. Mai 1823, TMA, Thorvaldsens Museums Oprettelse, 173a–173c; Ditlev Martens an Bertel Thorvaldsen, 28. Januar 1834 und 2. Juli 1837, beide TMA, Ref. gmI, nr. 35 und Ref. gmI, nr. 37; Ditlev Conrad Blunck an Bertel Thorvaldsen, 8. August 1840, TMA, Ref. gmI, nr. 47.

163 Siehe auch Dimmick 1991, 171.

rellen Hintergrund und den ihre Mentalität durchdringenden Glauben daran, dass mit harter Arbeit und Durchhaltewillen alles möglich sei. Es war der Glaube an eine Idee, die später als ‚amerikanischer Traum‘ bezeichnet werden sollte. Interessanterweise brachte bereits der Autor Atkinson Thorvaldsen über dessen Aufstieg aus bescheidenen Verhältnissen zu Berühmtheit (*celebrity*) mit britischen und amerikanischen Bildhauern in Verbindung.¹⁶⁴

Der Begriff des ‚amerikanischen Traums‘ taucht erstmals in Walter Lippmanns 1914 publiziertem Buch *Drift and Mastery* auf, wurde jedoch vor allem durch James Truslow Adams' Buch *The Epic of America* von 1931 geprägt.¹⁶⁵ Die dahinter stehende Vorstellung reicht indessen bis zu den Pilgervätern zurück: In der Hoffnung auf ein besseres Leben in der Neuen Welt überquerten englische Siedler – hauptsächlich Puritaner, später auch Quäker – den Atlantik und erreichten den nordamerikanischen Kontinent 1620 mit dem Schiff *Mayflower*.¹⁶⁶ Als eine Strömung innerhalb des Calvinismus lag auch dem Puritanismus die Prädestinationslehre zugrunde, aus der wiederum die sogenannte protestantische Arbeitsethik und damit die Gesinnung des späteren ‚amerikanischen Traums‘ erwachsen.¹⁶⁷ Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts nahm diese Idee immer konkretere Formen an und wurde schließlich 1776 in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung ausformuliert.¹⁶⁸ Als erste Person, die jene Vorstellung bewusst formte und lebte, kann Franklin betrachtet werden, der selbst zu den Gründervätern zählt.¹⁶⁹ Mit dessen Biografie scheint Thorvaldsen bestens vertraut gewesen zu sein, ließ er sich doch während der Arbeit an seiner Selbstbildnisstatue 1839 aus Franklins Briefen vorlesen.¹⁷⁰

Die Geschichte und Ausformulierung des ‚amerikanischen Traums‘ veranschaulichen, dass es sich dabei auch zu Thorvaldsens Lebzeiten um eine hochaktuelle Idee handelte. Folglich dürften die zeitlichen und ideologischen Parallelen zwischen dem ‚amerikanischen Traum‘ und der Biografie des dänischen Bildhauers, die durch den außerordentlichen sozialen Aufstieg von Armut zu internationaler Berühmtheit geprägt war, gerade

164 Atkinson 1873, 52.

165 Cullen 2003, 4; Jillson 2004, 6; Samuel 2012, 2.

166 Cullen 2003, bes. 15; Jillson 2004, bes. 15–16; in ähnlichem Zusammenhang auch Braudy 1986, 7–8.

167 Cullen 2003, 18; Samuel 2012, 10. Zur protestantischen Arbeitsethik siehe Max Weber, „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“, *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik*, 20/21, 1904/1905.

168 Zit. bspw. bei Cullen 2003, 38: „[...] all men are created equal, [...] they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, [...] among these are Life, Liberty, and the Pursuit of Happiness.“ Siehe auch Jillson 2004, 3 und 58. Zur Idee des ‚amerikanischen Traums‘ im späten 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe ausführlich Jillson 2004, 48–74 und 83–104.

169 Cullen 2003, 61–65; Jillson 2004, 16 und 30–34; auch Lilti 2014, 90. Aspekte von Franklins Biografie wurden für die Protagonisten in Horatio Algers Jugendbüchern aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts adaptiert, die alle der Idee des ‚amerikanischen Traums‘ verpflichtet sind.

170 Siehe dazu Kap. I.3.

von den amerikanischen Romreisenden mit besonderem Interesse aufgenommen worden sein.

Thorvaldsen und Nordamerika

Es ist anzunehmen, dass die amerikanischen Künstler schon vor ihren Europareisen mit Thorvaldsens Namen vertraut waren, denn dessen Ruhm und Mythos hatten Nordamerika bereits 1805 erreicht. Damals beabsichtigte Benjamin H. Latrobe, der Architekt des Washingtoner Kapitols, den dänischen Bildhauer mit einer Freiheitsstatue zu beauftragen.¹⁷¹ Im Jahr darauf fragte Schubart im Auftrag seines Freundes Thomas Hall, eines amerikanischen Geistlichen und Kunstsammlers, den Bildhauer für ein Denkmal zum 1805 errungenen Sieg der Amerikaner im Ersten Barbareskenkrieg gegen Tripolis an.¹⁷² In Thorvaldsens Museum in Kopenhagen befindet sich eine Vorstudie des Bildhauers zu einer dieser beiden frühen – am Ende jedoch nicht realisierten – Bestrebungen von nordamerikanischer Seite. Die lavierte Zeichnung präsentiert eine kämpferische Frauenfigur mit phrygischer Mütze neben einem Altar, auf dem ein Adler oder Phönix sitzt. Es wird angenommen, dass es sich bei diesem Entwurf um eine Allegorie entweder der amerikanischen Freiheit oder des Sieges über Tripolis handelt.¹⁷³ Im Jahr 1818 bestellte ferner der Bostoner Politiker Edward Everett bei Thorvaldsen sechs Gipsabgüsse nach der 1817 modellierten Porträtbüste von Byron.¹⁷⁴

Trotz dieser frühen Kontakte erlangte Thorvaldsen erst im Laufe der 1820er und 1830er Jahre größere Bekanntheit in Nordamerika, vermutlich als nach Canovas Tod 1822 Einigkeit darüber bestand, dass der Däne nun der führende Bildhauer der Zeit sei.¹⁷⁵ Es folgten Ehrenmitgliedschaften in allen vier großen damals existierenden Kunstvereinigungen Nordamerikas.¹⁷⁶ 1835 wurde im Boston Athenæum mit einer Zeichnung zum Relief *Odysseus erhält die Rüstung von Achilles* (1832 – 1833) schließlich erstmals ein Werk Thorvaldsens auf dem nordamerikanischen Kontinent der Öffentlichkeit präsentiert; dies

171 Zu diesem Vorhaben siehe TMA, Ref. m1 1805, nr. 14, Ref. m1 1805, nr. 27 und m1 1805, nr. 31; Thiele 1852–1856, Bd. 1, 140–141; Plon 1867, 36; Bech 2009b. Dabei scheint Thorvaldsen nur zweite Wahl – hinter Canova – gewesen zu sein. Zum Schluss ging der Auftrag jedoch aus finanziellen Gründen an den deutlich weniger bekannten Bildhauer Giuseppe Antonio Franzoni; die Statue der *Freiheit* wurde 1814 zerstört; siehe dazu Olsen, H. 1947, 63; Dimmick 1991, 170 und 188, Anm. 3; Tesan 1998, 182; Bech 2009b.

172 Herman Schubart an Bertel Thorvaldsen, 14. Februar 1806, TMA, Ref. m2 1806, nr. 6. Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 1, 142; Olsen, H. 1947, 67.

173 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. C6r). Siehe auch Olsen, H. 1947, 68–70.

174 Edward Everett an Bertel Thorvaldsen, 15. Dezember 1818, TMA, Ref. m5 1818, nr. 87.

175 Dimmick 1991, 170.

176 Diese waren die American Academy of the Fine Arts in New York (1824; siehe auch TMA, Ref. m29A, nr. 15 und m29 II, nr. 28), die National Academy of Design in New York (1829; siehe auch TMA, Ref. m29 II, nr. 42), die Pennsylvania Academy of the Fine Arts in Philadelphia und das Boston Athenæum; siehe dazu Dimmick 1991, 170–171.

war der Anfang von sich bis in die 1870er Jahre stetig häufenden Ausstellungen von Werken des Dänen in Nordamerika.¹⁷⁷

Ebenfalls ab den 1820er Jahren reisten amerikanische Bildhauer der ersten Generation – darunter Horatio Greenough, Thomas Crawford und Hiram Powers – nach Rom, wo sie Thorvaldsens Bekanntschaft machten und dessen Schöpfungen zum Vorbild für ihr eigenes Schaffen nahmen.¹⁷⁸ Auch für die zweite Generation amerikanischer Bildhauer um William Wetmore Story, William Henry Rinehart und Harriet Hosmer blieb Thorvaldsen der künstlerische Referenzpunkt, obschon sie den Dänen nicht mehr persönlich kannten.¹⁷⁹ Besonders häufig rezipierten und kopierten amerikanische Bildhauer Thorvaldsens Reliefs *Tag* und *Nacht* von 1815, die auch in Europa zu den populärsten Werken des Dänen zählten (Abb. 1 und 2). Generell sprachen vermutlich sowohl dessen klare Formensprache als auch seine vielgelobte, trotz internationalem Erfolg nicht verlorene Bescheidenheit den amerikanischen Puritanismus an.¹⁸⁰ Am deutlichsten zeigt sich die Orientierung an Thorvaldsens Werk bei Crawford, der 1835 im Atelier des Dänen arbeitete und auch in den folgenden Jahren mehrere von Thorvaldsens Skulpturen und Reliefs kopierte.¹⁸¹ Der erfolgreichste amerikanische Bildhauer der ersten Generation war indessen Powers, den offenbar auch Thorvaldsen selbst bewunderte.¹⁸² Von Powers ist eine Beschreibung überliefert, die mit der Betonung von Thorvaldsens Gutmütigkeit, seinem imposanten Körperbau und den langen grauen Locken das gängige Bild des Dänen bestätigt. Powers schließt seine Ausführungen mit folgender Bemerkung:

Er war derjenige Mann, den ich für Thorvaldsen [sic] gehalten hätte, hätte ich ihn in der Wüste getroffen. Ich hatte nie ein Porträt von ihm gesehen, hatte mir aber in meiner Fantasie genau einen solchen Mann vorgestellt.¹⁸³

Auch der zeitgenössische dänische Priester Ludvig Zeuthen sah in Thorvaldsen das „Ideal einer Künstlergestalt“.¹⁸⁴ An diesen Formulierungen zeigt sich erneut die starke Idealisierung und Stilisierung von Thorvaldsens öffentlichem Bild.

177 Dimmick 1991, 171.

178 Zur frühen amerikanischen Bildhauerei und deren Thorvaldsen-Rezeption siehe Brooks 1958, 44–50; Dimmick 1991, 169–184.

179 Dimmick 1991, 185.

180 Ebd., 171 und 187.

181 Zu Crawford siehe ebd., 178–181; Tesan 1998, 177; auch Baker 1964, 133.

182 Lester 1845, 81–83; Dimmick 1991, 181–184.

183 Zit. nach Lester 1845, 81: „He was the very man I should have taken for Thorvaldsen, had I met him in the desert. I had never seen any likeness of him, but I had pictured to my fancy just such a man.“

184 Zeuthen 1870, 499: „[...] et virkeligt Ideal af en kunstnerisk Skikkelse.“

Samuel Finley Breese Morse

Einen ähnlich romantisierten Hintergrund wie in Rembrandt Peales *Thorvaldsen*-Porträt findet sich in jenem von Morse um 1830/1831 (Abb. 67). Dabei ist ein großer Teil des Ausblicks zum stimmungsvollen Himmel von einem roten Damast- oder Samtvorhang verdeckt. Schwere Draperien wie dieser Vorhang waren seit den Anfängen der Porträtmalerei ein traditionelles Hintergrundmotiv, um die dargestellte Person zu nobilitieren. Neben der roten Draperie sind auch Thorvaldsens Pose, die im Übrigen stark an jene bei West erinnert (Abb. 65), und seine gehobene Kleidung konventionell für die (früh-)neuzeitliche Porträtmalerei, in deren Fortführung Morse' Gemälde zu sehen ist.

Morse, der vor allem als Erfinder des Telegrafen in die Geschichte eingehen sollte, bereiste Europa zwischen 1829 und 1832 und hielt sich von 1830 bis 1831 in Rom auf.¹⁸⁵ Als Gründungsmitglied und Präsident der noch jungen National Academy of Design in New York bemühte er sich, für diese eine Sammlung von Gipsabgüssen bekannter antiker sowie zeitgenössischer Skulpturen zusammenzutragen.¹⁸⁶ Wie aus seiner Korrespondenz hervorgeht, gehörte auch Thorvaldsen zu den Gönnern und steuerte den Abguss eines Teils seines gefeierten *Alexanderzuges* von 1812 bei, was umgekehrt die Sichtbarkeit und den Ruhm des dänischen Bildhauers in Amerika gesteigert haben dürfte.¹⁸⁷ Morse' erfolgreiche Erfindung des Telegrafen um die Mitte der 1830er Jahre und gleichzeitige Rückschläge als Maler resultierten derweil in einer allmählichen Aufgabe seiner künstlerischen Tätigkeit.¹⁸⁸

Seine Notizen und Briefe veranschaulichen die allgemeine Bewunderung für Thorvaldsen: Schon bevor Morse den dänischen Bildhauer traf, hatte er diesen als Referenzpunkt zur Beurteilung und Anerkennung anderer Künstler betrachtet.¹⁸⁹ So hielt er in einem Tagebucheintrag vom 29. März 1830 nach einem Besuch in John Gibsons Bildhaueratelier in Rom fest: „Mr. Gibson ist ein Mann von wahrem Genie. Er ist nicht weit hinter

185 Prime 1875, 187 – 211. Morse hatte zwischen 1811 und 1815 bei Benjamin West in London studiert, musste aber aus finanziellen Gründen nach Amerika zurückkehren, ohne Italien bereist zu haben; siehe dazu Dimmick 1991, 173.

186 *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 1, 383 – 384. Aufgrund der konservativen Ausrichtung der American Academy of Fine Arts gründete eine Gruppe früherer Studenten 1825 die New York Drawing Association, die ein Jahr später zur National Academy of Design wurde. Morse war deren langjähriger Präsident; zu den Gründungsmitgliedern gehörte auch Rembrandt Peale. Siehe dazu Kat. Philadelphia 1923, 13; Cowdrey 1953, 37; Clark 1954, 10 – 15 und 42; Kat. Detroit/Utica 1967, 101.

187 Zum Gipsabguss eines Teils des *Alexanderzuges* für die National Academy of Design siehe *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 1, 383 – 384; Dimmick 1991, 173 – 174. Zum *Alexanderzug* allg. siehe Kap. I.2.

188 Siehe bspw. *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 2, 27 – 44; Dimmick 1991, 174.

189 Morse' persönliche Aufzeichnungen wurden vor allem vom Geistlichen Samuel Irenaeus Prime (1875) und von Morse' Sohn Edward (1914) veröffentlicht und enthalten detaillierte Informationen über die Entstehungsgeschichte des Porträts von Thorvaldsen.



67__Samuel F. B. Morse, *Bertel Thorvaldsen*, um 1830/1831, Öl auf Leinwand, 72,4 × 59,5 cm, Kopenhagen, Besitz der dänischen Königsfamilie

Thorvaldsen.¹⁹⁰ Nachdem Morse den „Chevalier Thorvaldsen“ am 16. April desselben Jahres persönlich getroffen hatte, bezeichnete er ihn als den besten lebenden Bildhauer.¹⁹¹ Seine Beschreibung von Thorvaldsens Aussehen und Gemüt folgt größtenteils den üblichen Mustern:

Er ist ein alter Mann in der Erscheinung, mit einer Fülle an grauem Haar, das wild über seine Stirn und Ohren hängt. Sein Gesicht ist von starkem nordischem Charakter, seine Augen sind hellgrau, und seine Hautfarbe sandig; er ist ein großer Mann von ganz bescheidenem Betragen und dem liebenswürdigsten Benehmen. Obwohl er täglich die Ehre aller Potentaten Europas erfährt, ist er dennoch ohne den geringsten Anschein von Prahlerei. Er stimmte sogleich einer Bitte zu, für sein Porträt zu sitzen, das ich bald zu malen hoffe.¹⁹²

190 Samuel F. B. Morse, 29. März 1830, zit. nach Prime 1875, 194: „Mr. Gibson is a man of real genius. He is not far behind Thorvaldsen.“

191 Samuel F. B. Morse, 16. April 1830, zit. nach *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 1, 348: „I went to the soirée of the Signor Persianis in the evening. Here I had the pleasure of meeting for the first time with the Chevalier Thorvaldsen, the great Danish sculptor, the first now living.“ Siehe auch Prime 1875, 204.

192 Ebd.: „He is an old man in appearance having a profusion of grey hair, wildly hanging over his forehead and ears. His face has a strong northern character, his eyes are light grey, and his complexion sandy; he is a large man of perfectly unassuming manners and of most amiable deportment. Daily receiving ho-

Auch in späteren Notizen hob Morse Thorvaldsens Freundlichkeit, sofortiges Einverständnis mit einem Porträt sowie die generelle Bewunderung für den Bildhauer hervor.¹⁹³ Zudem wiederholte er die bekannten Topoi der Thorvaldsen-Panegyrik, wenn er ihn quasi als den letzten Griechen bezeichnete:

Er ist der größte Bildhauer der Zeit. Ich habe seine Werke studiert; sie zeichnen sich durch einfache Erhabenheit aus, nur Ausdruck und Wahrheit in Charakter und Gestaltung. Die Komposition ist ebenfalls durch Einfachheit gekennzeichnet. Diese Qualitäten kombiniert, statten sie mit jener Schönheit aus, die wir in den Werken Griechenlands so sehr bewundern, ob in der Literatur oder der Kunst. Von Thorvaldsen kann nicht gesagt werden, er imitiere die Antike; er scheint vielmehr in der besten Zeit der griechischen Kunst geboren worden zu sein; erfüllt vom Geist jener Epoche, und ihr verwandte Werke aus seinen eigenen Mitteln schaffend.¹⁹⁴

Neben solchen Lobpreisungen von Thorvaldsen und seinem Werk fehlen aber auch bei Morse die wohlbekannteren Ausführungen über das Privatleben des Bildhauers und dessen beide uneheliche Kinder nicht.¹⁹⁵

Am 7. Juli 1830 gab sich der Maler mit Freunden auf eine Reise nach Neapel. Vielleicht in Kenntnis über Thorvaldsens nicht immer gewissenhaften Umgang mit Versprechen, worauf im Kapitel III.1 zurückgekommen wird, hatte Morse den Bildhauer zwei Tage vor der Abreise in einem Brief an dessen Wort erinnert:

Ich werde im September oder Oktober nach Rom zurückkehren und bitte Sie deshalb mir zu erlauben, die Erfüllung Ihres gütigen Versprechens einzufordern. Welch Barriere, mein lieber Herr, sind verschiedene Sprachen für den sozialen Umgang! Ich habe den Fluch, der die Architekten von Babel befiel, nie

mage from all the potentates of Europe, he is still without the least appearance of ostentation. He readily assented to a request to sit for his portrait which I hope soon to take.“

193 Samuel F. B. Morse, 20. September 1830, zit. nach *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 1, 370: „He is a most amiable man and is universally respected.“ Siehe auch Prime 1875, 205. Samuel F. B. Morse an John Taylor Johnston, 23. Januar 1868, zit. nach Prime 1875, 207: „In Rome, I became personally acquainted with Thorvaldsen, who not merely treated me with his usual kindness, but seemed to take unusual pains to show me little attentions, and specially to seek my companionship in his evening walks for recreation on the Pincian Hill. I ventured to ask him to give me sittings for his portrait, a request which he promptly granted. The portrait in question is the result.“

194 Samuel F. B. Morse, 20. September 1830, zit. nach *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 1, 371: „He is the greatest sculptor of the age. I have studied his works; they are distinguished for simple dignity, just expression, and truth in character and design. The composition is also characterized by simplicity. These qualities combined endow them with that beauty which we so much admire in the works of Greece, whether in literature or art. Thorvaldsen cannot be said to imitate the antique; he rather seems to be one born in the best age of Grecian art; imbued with the spirit of that age, and producing from his own resources kindred works.“ Siehe auch Prime 1875, 205.

195 Prime 1875, 205; *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 1, 370–371. Thorvaldsens Kinder waren Carlo Alberto (1806–1811) und Elisa (1813–1870).

so merklich gefühlt wie jetzt, da mir, als eine der Folgen ihrer Torheit, die Befriedigung und der Gewinn verwehrt bleiben, die ich mir durch die Bekanntschaft mit Ihnen versprochen hatte.¹⁹⁶

Am 20. September 1830 begann Morse schließlich mit seinem Porträt von Thorvaldsen.¹⁹⁷ Dabei handelte es sich um einen Auftrag des New Yorker Politikers Philip Hone für ein Gemälde für hundert Dollar, wobei die Wahl des Motivs dem Künstler überlassen war.¹⁹⁸ Die Tatsache, dass Morse sich für ein Bildnis von Thorvaldsen entschied, veranschaulicht nicht nur dessen Bedeutung als führendem Bildhauer der Zeit, sondern vor allem auch seinen *celebrity*-Status. Nach dem Tod des Auftraggebers 1851 wurde Morse' *Thorvaldsen*-Porträt verkauft, und seine Spur verlor sich. Erst Anfang 1868 gelang es dem Maler nach einer intensiven Suche, sein Gemälde wieder aufzuspüren: Der New Yorker Geschäftsmann und spätere Gründungspräsident des Metropolitan Museum of Art, John Taylor Johnston, hatte es für vierhundert Dollar – das Vierfache des ursprünglichen Werts – einem gewissen Mr. Wright abgekauft.¹⁹⁹ Diesbezüglich findet sich in Morse' Aufzeichnungen ein interessanter Kommentar, der bis in die heutige Zeit die Stellung von Künstlern auf dem geldorientierten Kunstmarkt widerspiegelt:

Ich weiß nicht, ob ich froh oder betrübt darüber sein soll, dass mein Porträt von Thorwaldsen so viel einbrachte, denn ich wartete auf eine Gelegenheit, es für mich selbst zu besitzen, und, obschon erfreut, mein Bild so hoch geschätzt zu finden, schiene es hart, dass ein Bild, für das ich nur hundert Dollar erhielt, nicht wieder von seinem Autor besessen werden könnte, ohne mehr als das Dreifache der Summe zu bezahlen, die er dafür erhielt.²⁰⁰

Hinter Morse' Wunsch, sein Gemälde wiederzufinden, steckte die Idee, das Werk dem dänischen König Christian IX. zu schenken, da dessen Vorgänger Frederik VII. ihn während seiner Reise nach Dänemark im Sommer 1856 empfangen und in den Dannebrog-

196 Samuel F.B. Morse an Bertel Thorvaldsen, 5. Juli 1830, TMA, Ref. m15 1830, nr. 105: „I shall return to Rome in September or October, and I therefore beg you will allow me then to claim the fulfillment of your kind promise. What a barrier, my dear sir, is difference of language to social intercourse! I never felt the curse that befell the architects of Babel so sensibly as now, since, as one of the effects of their folly, I am debarred from the gratification and profit which I had promised myself in being known to you.“

197 *Samuel F.B. Morse* 1914, Bd. 1, 370. Siehe auch Prime 1875, 205.

198 Prime 1875, 206 – 208; *Samuel F.B. Morse* 1914, Bd. 1, 372.

199 Ebd.; Dimmick 1991, 174.

200 Samuel F.B. Morse an John Taylor Johnston, 23. Januar 1868, zit. nach Prime 1875, 207 – 208: „In my reply to my brother, I find this passage: ‚I don't know whether to be glad or sorry that my portrait of Thorwaldsen brought so much, for I was watching an opportunity of possessing it for myself, and, although rejoiced to find my picture valued so highly, yet it would seem hard that a picture for which I received but one hundred dollars could not be possessed again by its author without paying more than three times the sum he received for it.‘“

Orden aufgenommen hatte.²⁰¹ Am Nachmittag nach dem Empfang auf Schloss Frederiksborg fuhren Morse und sein Begleiter nach Kopenhagen zu Thorvaldsens „Museum oder Lagerhaus, wo sich all die Werke dieses großen Mannes befinden.“²⁰² Morse bezeichnete seine Reise nach Dänemark von 1856 als „eine Art fromme Pilgerfahrt zu den Gräbern von zwei berühmten Dänen, deren Taten in ihren jeweiligen Bereichen – der eine, Oersted, in der Wissenschaft, der andere, Thorvaldsen, in der Kunst – die Welt so sehr bereichert haben.“²⁰³ Neben dieser sakralisierenden, klar dem romantischen Geniekult verpflichteten Formulierung kommt Morse' Bewunderung für die beiden genannten Dänen auch darin zum Ausdruck, dass er Thorvaldsen den „größten Bildhauer seit der besten Epoche der griechischen Kunst“ nannte und er sich damit schmeichelte, in Hans Christian Ørsteds Studierzimmer an jenem Tisch gesessen zu haben, an dem der Wissenschaftler wichtige Entdeckungen im Bereich der Elektrochemie gemacht hatte.²⁰⁴

Wie erwähnt, beschloss Morse zum Dank für die dänische Gastfreundschaft, König Christian IX. sein *Thorvaldsen*-Porträt zu schenken, mit dem der Bildhauer gemäß Morse „besonders zufrieden“ war.²⁰⁵ Nachdem Johnston von Morse' Vorhaben gehört hatte, schenkte er dem Maler das Gemälde zur Überreichung an den dänischen König.²⁰⁶ In einem Brief an seinen Sohn Samuel Arthur, der 1868 das Kunstwerk an Christian IX. überreicht hatte, schrieb Morse am 21. Juni desselben Jahres zum glücklichen Ende dieser Geschichte: „Wie erfreulich für mich, dass das Porträt von Thorvaldsen dem König so viel Freude gemacht hat und dass er es als das beste Abbild des Bildhauers betrachtet.“²⁰⁷

201 Prime 1875, 206 – 207; *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 1, 372 – 373; Dimmick 1991, 174. Zu Morse' Aufenthalt in Dänemark siehe Prime 1875, 632 – 633; *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 2, 353 – 355.

202 Samuel F. B. Morse an Sidney Edwards Morse, 19. Juli 1856, zit. nach *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 2, 354: „We drove to the Thorvaldsen Museum or Depository where are all the works of this great man.“ Siehe auch Prime 1875, 633.

203 Samuel F. B. Morse an John Taylor Johnston, 23. Januar 1868, zit. nach *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 1, 373: „I made an excursion to Copenhagen in the summer of 1856, as a sort of devout pilgrimage to the tombs of two renowned Danes, whose labors in their respective departments – the one, Oersted, of science, the other, Thorvaldsen, of art – have so greatly enriched the world.“ Siehe auch Prime 1875, 206.

204 Prime 1875, 632 – 633 (Zitat: „[...] the greatest sculptor since the best period of Greek art [...]); *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 2, 354 – 355.

205 Samuel F. B. Morse an John Taylor Johnston, 23. Januar 1868, zit. nach *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 1, 373: „[...] and I proposed to myself the presentation to His Majesty the King of Denmark of this portrait of Thorvaldsen, for which he sat to me in Rome, and with which I knew he was specially pleased.“ Siehe auch Prime 1875, 207.

206 Prime 1875, 206 – 207; *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 1, 372.

207 Samuel F. B. Morse an Samuel Arthur Morse, 21. Juni 1868, zit. nach *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 2, 465: „How gratifying to me that the portrait of Thorvaldsen has given such pleasure to the king, and that he regards it as the best likeness of the sculptor.“

Amerikanische *Thorvaldsen*-Bildnisse als *celebrity*-Porträts

Wie eingangs angesprochen, sind Porträts ohne berufsspezifische Attribute vor dem Hintergrund der *celebrity*-Kultur besonders aufschlussreich: Solche Darstellungen setzen ein unmittelbar und für ein breites Publikum erkennbares Modell voraus, was bei Thorvaldsen die über Jahre hinweg zum Markenzeichen stilisierten weißen Locken, hellblauen Augen und markanten Gesichtszüge sicherstellen sollten. Angesichts des gesellschaftlichen Status des Bildhauers können gerade attributlose Bildnisse von diesem als frühe Beispiele von *celebrity*- oder Starporträts betrachtet werden. Diese Richtung innerhalb des Porträtierens sollte besonders mit der Entstehung der Fotografie in den späten 1830er Jahren an Bedeutung gewinnen. Wohl kaum zufällig ist es Thorvaldsen, der in der ersten in Skandinavien aufgenommenen Porträtfotografie abgebildet ist, wie im nächsten Kapitel ausgeführt wird.

Besonders Rembrandt Peale verfügte bereits vor seiner Begegnung mit Thorvaldsen über Erfahrung im Porträtieren berühmter Persönlichkeiten, seitdem sein Vater die sogenannte *Gallery of Distinguished Personages* in dessen eigenem Museum in Philadelphia eingerichtet hatte. Für diese Galerie hatte Charles Willson Peale Bildnisse in einheitlichem Format gemalt, die von seinen Söhnen Rembrandt und Raphaele im Hinblick auf deren erstes, am Ende jedoch gescheitertes Museumsprojekt in Baltimore kopiert wurden.²⁰⁸ Ab etwa 1800 nahm Charles Willson Peale kaum mehr Porträtaufträge an; danach begannen die genannten Söhne die Galerie zu aktualisieren, indem sie weiterhin Porträts lebender amerikanischer Berühmtheiten anfertigten, hauptsächlich von Staatsmännern, aber auch von Wissenschaftlern und Künstlern.²⁰⁹ Diese Gemälde wurden wiederum von weiteren Mitgliedern der Familie Peale kopiert sowie in den Museen der Peales in Baltimore, New York und vermutlich auch in Utica (NY) ausgestellt.²¹⁰ Aufgrund dieses ausgiebigen Kopierens der Bildnisse berühmter Persönlichkeiten besteht heute kaum noch Klarheit über Autorschaft und Datierung der einzelnen Gemälde.

Die rege Tätigkeit der Großfamilie Peale kann man in der Tat als „Porträtfabrik“ bezeichnen, wie dies die Autoren des Katalogs zur Ausstellung *The Peale Family* von 1967 in Detroit und Utica mit Bezug auf Charles Willson Peale getan haben.²¹¹ Die Fabrikhaftigkeit der Peale'schen Bildnisproduktion kommt auch mit Blick auf Rembrandt Peales Darstellung des ersten amerikanischen Präsidenten George Washington zum Ausdruck. 1795 hatte er Washington nach dem Leben porträtiert – als letzter Künstler überhaupt, woraus

208 Elam 1967, 14.

209 Ebd.; Kat. Detroit/Utica 1967, 40 und 101; Hart/Ward 1988, 389.

210 Elam 1967, 14. Das Museum in Baltimore war 1814 von Rembrandt Peale eröffnet worden, jenes in New York 1825 von Rubens Peale und jenes in Utica 1828 von Linnaeus Peale.

211 Kat. Detroit/Utica 1967, 101. Einen Einblick in das Ausmaß der Bildnisproduktion der Familie Peale gibt der Kat. Philadelphia 1923, der eine Auswahl von Porträts von Charles Willson, James und Rembrandt Peale versammelt.

er Kapital schlug und dieses Bildnis in den darauffolgenden Jahrzehnten mehrmals kopierte.²¹² Gemäß dem Kunstexperten Charles Henry Hart fertigte Rembrandt Peale nicht nur 39 Kopien des *Washington*-Porträts seines Vaters an, sondern auch deren 79 seines eigenen Gemäldes des Präsidenten.²¹³

Sowohl die massenweise Herstellung von Porträts als auch die Gründung mehrerer Museen für Kunst und Naturgeschichte trugen zur zentralen Stellung der Familie Peale im kulturellen Leben an der nordamerikanischen Ostküste im frühen 19. Jahrhundert bei.²¹⁴ Außerdem gehörte Charles Willson Peale zu den Gründern der ersten Kunstakademie in Amerika, der Pennsylvania Academy of the Fine Arts in Philadelphia, während Rembrandt Peale ab 1837 für zwei Jahre als Präsident der American Academy of Fine Arts in New York amtierte.²¹⁵ Wie sehr die Großfamilie Peale in den jungen Vereinigten Staaten nicht nur die frühe *celebrity*-Kultur durch ihre rege Porträtproduktion prägte, sondern sich auch ihrer Rolle für die Kunst und Wissenschaft bewusst war, diese Rolle pflegte und sich damit inszenierte, verdeutlicht schließlich die Benennung zahlreicher Familienmitglieder nach berühmten Künstlerinnen und Künstlern, Wissenschaftlern und Staatsmännern.²¹⁶

Aufgrund der attributlosen Wiedergabe von Thorvaldsen in amerikanischen Porträts, kombiniert mit einem sich in den Notizen der betreffenden Künstler offenbarenden Mangel an Vertrautheit mit dessen Leben und Werk, ließe sich die These formulieren, dass jene Romreisenden aus Übersee den Dänen in erster Linie als *celebrity* und erst danach als Bildhauer wahrnahmen. Die deutlich bessere Kenntnis von Thorvaldsens Biografie und Oeuvre unter den europäischen als unter den amerikanischen Zeitgenossen lässt sich einerseits mit der schon lange bestehenden Tradition der *Grand Tour* bei den jungen Europäern, andererseits mit der großen Zahl europäischer Publikationen über den Bildhauer erklären. Die Datierungen der amerikanischen Porträts von Thorvaldsen veranschaulichen beispielhaft, dass die *Grand Tour* bei den nordamerikanischen Künstlern und

212 Lester 1846, 204–205; Kat. Philadelphia 1923, 12; Kat. Detroit/Utica 1967, 102.

213 Kat. Detroit/Utica 1967, 102.

214 Bereits 1786 hatte Charles Willson Peale sein Museum in Philadelphia als erstes naturhistorisches Museum in Amerika eröffnet. Es dauerte bis ins frühe 19. Jahrhundert, dass sich das Museum finanziell zu lohnen begann. Bis zu diesem Zeitpunkt bildete die Porträtmalerei das wichtigste Standbein der Peales. Siehe dazu Elam 1967, 13; Kat. Detroit/Utica 1967, 40; auch Hart/Ward 1988.

215 Zu Charles Willson Peale siehe Kat. Philadelphia 1923, 10; Elam 1967, 16; Bellion 2001, 178; zu Rembrandt Peale siehe bspw. Cowdrey 1953, 58–59; Clark 1954, 37.

216 Einige von Charles Willson Peales Nachkommen hießen Raphaelle, Angelica Kauffman, Rembrandt, Titian R. I., Titian R. II., Rubens, Sophonisba Angusciola, Sybilla Miriam, Rosalba Carriera, Michael Angelo, Linnaeus, Franklin und Washington. Ein partieller Stammbaum der Familie Peale ist im Kat. Detroit/Utica 1967 abgedruckt. Zu Charles Willson Peales Erschaffung seines öffentlichen Bildes siehe Ward 1999.

Kunstinteressierten deutlich später an Bedeutung gewann als bei den europäischen Zeitgenossen.²¹⁷

Samuel Bell Waugh

Wohl das Beispiel *par excellence* für Thorvaldsens *celebrity*-Status und den regelrechten Fankult um ihn bildet die Entstehungsgeschichte des letzten amerikanischen Porträts des Bildhauers. Es wurde 1838 – kurz vor Thorvaldsens Rückkehr nach Kopenhagen – von dem aus Pennsylvania stammenden Samuel Bell Waugh nach dem Leben gemalt und wirkt dennoch wie eine Teilkopie nach Vernets Bildnis (Taf. IV und Abb. 68).²¹⁸ Waugh hielt sich zwischen 1836 und 1841 in Italien, ab 1837 in Rom auf.²¹⁹ Wie der amerikanische Maler und Diplomat James Edward Freeman in seinen Reiseerinnerungen berichtet, erhielt sein enger Freund Waugh vor dessen Abreise nach Italien von einem wohlhabenden Herrn den Auftrag für ein Porträt von Thorvaldsen, „sofern er den berühmten Bildhauer dazu bringen könne, ihm Modell zu sitzen“.²²⁰ Damit war Thorvaldsen einverstanden unter der Bedingung, dass Waugh zu ihm ins Atelier käme.²²¹ Nach seinem Besuch in Thorvaldsens Werkstatt bezeichnete Waugh den Bildhauer, dessen „prächtiges weißes Haar wild und lässig auf seine Schultern“ fiel, als ungeduldig.²²² Für den vorliegenden Kontext besonders aufschlussreich ist Waughs Beschreibung seiner Begegnung mit Thorvaldsen:

Ich war schrecklich nervös und hatte das Gefühl, etwas wie ein Verbrechen zu begehen, indem ich einen so großen Künstler fragte, seine Zeit mit irgendetwas zu verschwenden, das ich tun konnte; denn bisher war ich wirklich erst ein Anfänger in meinem Beruf. Ich war jedenfalls entschlossen, die Sitzung nicht lange zu machen, und nach einer halben Stunde dankte ich ihm und sagte: ‚Es reicht für heute, Chevalier.‘ In Wirklichkeit war ich so verängstigt, dass alles, was ich gemacht hatte, nur einige zitternde Kohlestriche und Schatten waren, bloße Andeutungen der noblen Züge, die ich so überaus ängstlich war zu skizzieren. Ich tröstete mich jedoch mit der Hoffnung, es das nächste Mal besser zu machen.²²³

217 Siehe bspw. Baker 1964, 1–3 und 20–45; Lanier 2007, 37; McGuigan 2009, 49.

218 Informationen zu diesem Porträt wurden mir von dessen aktuellen Besitzern Mary K. McGuigan und John F. McGuigan Jr. zur Verfügung gestellt. Für ihre Hilfsbereitschaft und Großzügigkeit danke ich ihnen.

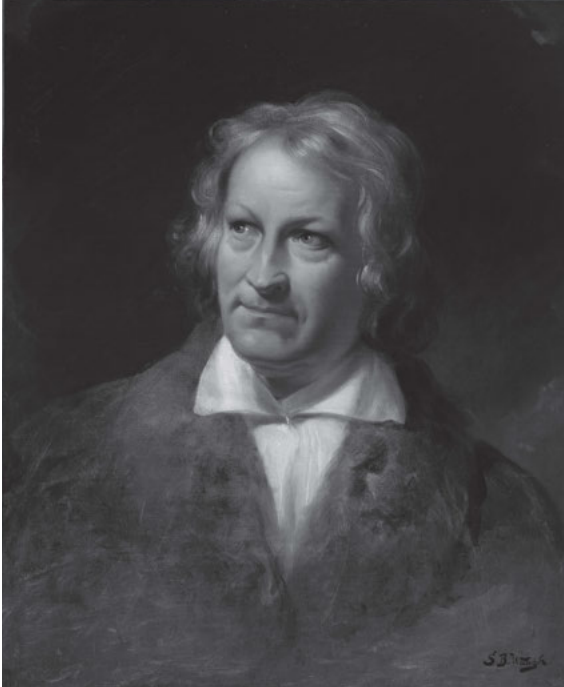
219 Gemäß Mary K. McGuigan und John F. McGuigan Jr., Korrespondenz vom 15. Februar 2016.

220 Freeman 1883, 78: „[...] provided he could induce the famous sculptor to sit to him.“

221 Ebd., 78–79.

222 Zit. nach ebd., 79: „[...] his magnificent white hair was falling wildly and carelessly upon his shoulders.“

223 Zit. nach ebd.: „I was awfully nervous, and felt as if I were committing something like a crime in asking so great an artist to waste his time for anything which I could do; for, as yet, I was really only a beginner in my profession. I was determined, anyway, not to make the sitting a long one, and in half an hour I thanked him, and said, ‚It will do for today, Chevalier.‘ In fact, I was so frightened that all I had done was but a few trembling charcoal lines and shadows, mere hints of the noble features I was so over-anxious to trace. I consoled myself, however, with the hope of doing better the next time.“



68__ Samuel Bell Waugh, *Bertel Thorvaldsen*, 1838, Öl auf Leinwand, 73,7 × 61 cm, USA, McGuigan Collection

Nach einer schlaflosen Nacht kehrte Waugh am nächsten Tag zu Thorvaldsens Atelier zurück und setzte seine Arbeit am Porträt fort. Nachdem der Bildhauer eine Stunde gegessen hatte, stand er auf und warf einen Blick auf Waughs Bild. Daraufhin verließ er den Raum und kehrte mit dem Gipsabguss einer Porträtbüste von sich selbst zurück, den er auf seinen Stuhl stellte und zu Waugh meinte:

Junger Herr, setzen Sie diese [Büste] in die Ansicht meines Kopfes, die Sie gewählt haben, und wenn Sie sie korrekt gezeichnet und zufriedenstellend in Licht und Schatten modelliert haben, werde ich Ihnen für die Fertigstellung in Farbe sitzen.²²⁴

Diese Reaktion empfand Waugh zu Recht als Kränkung:

Es war so viel, wie zu sagen: ‚Lernen Sie besser zu zeichnen, bevor Sie Leute, deren Zeit so wertvoll ist wie meine, fragen, Ihr Modell zu sein.‘ Ich war nicht weiblich genug, um zu weinen, fühlte mich aber sehr danach.²²⁵

224 Zit. nach Freeman 1883, 80: „Young gentleman, put this in the view of my head which you have chosen, and when you have drawn it correctly, and modeled it satisfactorily in light and shade, I will sit to you for the finishing of it in color.“

225 Zit. nach ebd.: „It was as much as to say, ‚Learn to draw better before you ask people whose time is as valuable as mine, to be your model.‘ I was not feminine enough to cry, though I felt very much like it.“

Schließlich verwarf Waugh seinen Entwurf und begann abermals mit Thorvaldsens Porträt, diesmal vor dessen Gipsbüste. Mit dem Resultat war der Bildhauer zufrieden und saß dem jungen Maler schließlich „mit viel Heiterkeit und Güte“ Modell für die Vollendung seines Porträts in Farbe.²²⁶ Die fast grenzenlose Verehrung von Thorvaldsen liegt wie eine Folie über Waughs Beschreibung – beziehungsweise Freemans Überlieferung – vom Zusammentreffen mit dem Bildhauer. Gleichzeitig handelt es sich dabei um eines der seltenen Zeugnisse, die Thorvaldsen nicht nur als gedulden, freundlichen und bescheidenen Mann darstellen, sondern ihm durchaus auch Allüren zuschreiben.

Überraschend ist an dieser Überlieferung indessen, dass Waugh den Bildhauer nach einer – nicht näher benannten – Gipsbüste porträtieren sollte. Hingegen wird Vernets Bildnis von Thorvaldsen mit keinem Wort erwähnt, obwohl es Waugh zweifellos als Vorbild diente. Vermutlich handelt es sich bei der hier zitierten Beschreibung um eine ungenaue Erinnerung Freemans hinsichtlich der Begebenheit in Thorvaldsens Atelier. Die Annahme, dass der Bildhauer dem Maler in Wirklichkeit Vernets Bildnis von sich als Vorlage zur Verfügung stellte, bringt wiederum seine Bewunderung für den französischen Maler zum Ausdruck, wie im vorangegangenen Kapitel herausgearbeitet wurde. Darüber hinaus zeigt sich hier ein Versuch Thorvaldsens, entstehende Porträts von sich zu kontrollieren.

Während die Kopf- und Halspartie von Waughs Gemälde wie eine Kopie nach Vernet erscheint, trägt Thorvaldsen bei Waugh über dem weißen Arbeitshemd seinen gefütterten Mantel, wohingegen die Bildhauerattribute ganz weggelassen sind. Waughs Gemälde existiert in mindestens zwei Ausführungen: Das hier abgebildete Werk ist vermutlich die Originalversion und verblieb im Besitz von Waughs Nachkommen, bis es im Jahr 2007 vom Sammlerpaar Mary K. und John F. McGuigan ersteigert wurde.²²⁷ Die zweite Fassung befindet sich im Besitz der Pennsylvania Academy of the Fine Arts in Philadelphia.²²⁸ Beide Versionen weisen dasselbe Format auf, wobei jene in der Sammlung McGuigan skizzenhafter und näher an Vernets Gemälde bleibt als die Fassung in Philadelphia. Letztere war eine Schenkung von Georgine Shillard-Smith, der Tochter von Waughs Gönner Samuel Price Wetherill. Es wird vermutet, dass dieser oder sein Vater John Price Wetherill Waugh mit dem Porträt von Thorvaldsen beauftragt hatte.²²⁹

226 Zit. nach Freeman 1883, 81: „And he did so with much cheerfulness and kindness.“

227 Chester, NY, William J. Jenack Auctioneers, 10. Juni 2007, Lot 261.

228 Inv.-Nr. 1927.9. Im Bildarchiv in Thorvaldsens Museum befindet sich zudem die Schwarz-Weiß-Fotografie eines ebenfalls Waugh zugeschriebenen *Thorvaldsen*-Porträts in der nicht näher bestimmten Sammlung G. Stern. Während der Bildausschnitt ungefähr demjenigen in den beiden anderen Gemälden entspricht, weichen die deutlich größere Malweise, der Blickwinkel sowie Thorvaldsens schwächer modelliertes Gesicht von den erstgenannten Porträts ab. Da das Gemälde nur in einer Schwarz-Weiß-Fotografie vorliegt, wird ein genauerer Vergleich erschwert.

229 Gemäß Mary K. McGuigan und John F. McGuigan Jr., Korrespondenz vom 15. Februar 2016.

Thorvaldsen und Erik ‚der Rote‘

Für Thorvaldsens *celebrity*-Status, der sich in nordamerikanischen Bild- und Textquellen besonders deutlich widerspiegelt, ist schließlich auch ein Brief des bereits genannten Politikers Everett an den dänischen Bildhauer symptomatisch, der hier abschließend betrachtet werden soll. Das vom 22. Oktober 1838 datierende Schreiben ist in italienischer Sprache verfasst und enthält Beilagen in Englisch. Everett berichtete Thorvaldsen von seiner Lektüre „einer neuen und höchst interessanten Publikation der königlichen Gesellschaft für nordische Altertumskunde in Kopenhagen“.²³⁰ Damit verwies er auf den 1837 erschienenen Band *Antiquitates Americanae* des dänischen Historikers Carl Christian Rafn, der sich mit der präkolumbischen Entdeckung des amerikanischen Kontinents durch die Wikinger befasst. Dabei geht es vor allem um die Gegend an der nordamerikanischen Ostküste um das heutige Boston, die bei Rafn als Vinland bezeichnet wird.²³¹ Vinland war vom Isländer Leif Eriksson um das Jahr 1000 entdeckt und aufgrund der üppigen Vegetation als ‚Weinland‘ benannt worden.²³² Es ist jedoch anzumerken, dass bis heute keine endgültige Klarheit darüber besteht, welches Gebiet Vinland tatsächlich umfasste.²³³

Rafns Buch ist in isländischer, dänischer und lateinischer Sprache verfasst und enthält eine englische Zusammenfassung. Weiter beinhaltet das Buch verschiedene Karten sowie eine Genealogie, die Bertel Thorvaldsen als Nachfahren des großen Wikingers Erik ‚des Roten‘ Thorvaldsson ausweist. Erik ‚der Rote‘ war Leif Erikssons Vater, hatte an dessen Entdeckungsreisen teilgenommen und dabei als einer der ersten Europäer amerikanisches Festland betreten. Darüber hinaus hatten sich Leifs Expeditionen auch Thorfinn Karlsefni und seine Frau Gudrid Thorbjarnardottir angeschlossen, die in Amerika ihren Sohn Snorri Thorfinnsson zur Welt brachte.²³⁴ Snorri gilt damit als der erste Amerikaner europäischer Abstammung, und Thorvaldsen wird bei Rafn und in dessen Folge ebenso in späteren Aufzeichnungen als sein Nachfahre ausgewiesen.²³⁵ Rafns Publikation war es

230 Edward Everett an Bertel Thorvaldsen, 22. Oktober 1838, TMA, Ref. m22 1838, nr. 76: „Avendo letto una recente ed interessantissima pubblicazione della reale Società degli Antiquari di Copenhagen, sulla stimata Scoperta dell’America fatta dai Settentrionali nel corso dell’ undecimo secolo, [...]“

231 Rafn 1837.

232 Sigurðsson 2008, IX, XXI und XXIX; siehe auch „Eirik the Red’s Saga“ 2008, 34–35; „The Saga of the Greenlanders“ 2008, 3 und 8.

233 Gebiete von Neuschottland über Neufundland bis zu den neuenglischen Bundesstaaten wurden als Vinland bezeichnet. Es scheint jedoch am wahrscheinlichsten, dass es sich dabei um die Prince Edward Island und das Gebiet am südlichen Sankt-Lorenz-Golf handelt. Zur geografischen Lage von Vinland siehe Sigurðsson 2008, XXVI–XXX und XXXV. Die Identifikation von Vinland mit Neuengland war vor allem im 19. Jahrhundert verbreitet, was sich auch in Rafns Buch und in Everetts Brief an Thorvaldsen zeigt.

234 Siehe bspw. Sigurðsson 2008, IX–X.

235 Siehe bspw. Thiele 1852–1856, Bd. 3, 14; Hubbard 1902, 81–82.

schließlich auch, die den historischen Verein auf Rhode Island am 24. Januar 1838 dazu veranlasste, Thorvaldsen als Ehrenmitglied aufzunehmen.²³⁶

Offensichtlich nahm auch Everett die Veröffentlichung der *Antiquitates Americanae* zum Anlass, um dem Bildhauer seine tiefe Bewunderung auszusprechen.²³⁷ So lag seinem Brief dieselbe Karte von Vinland bei, die auch in Rafns Buch abgebildet ist, sowie eine Zusammenfassung der Legende von Erik ‚dem Roten‘ Thorvaldsson und dessen Sohn Thorvald Eriksson. Diese Legende besagt, dass Letzterer auf der zweiten Expedition nach Vinland im Kampf mit Indigenen tödlich verletzt wurde.²³⁸ Gemäß Everett hatte er im Sterben eine Vision des neu entdeckten Landes und seines eigenen Namens. Dieses insgesamt 21 Strophen umfassende Klagelied, „angeblich von Thorwald geäußert, nachdem er seine Todeswunde empfangen hatte“, ist Teil von Everetts Brief und wird mit folgenden Strophen beendet:

Heroes and sages gone
Shall start and breathe for Thee,
Giver of life to stone
Perhaps to me!

Here though my dust may lie,
Never to live again,
Thorwald shall live for aye
In Thorwaldsen.²³⁹

Die Legende von Erik ‚dem Roten‘ und seinem Sohn Thorvald ist Teil der *Vinland-Sagas*, die wiederum zu den insgesamt vierzig Erzählungen der *Isländersagas* gehören. Die *Vin-*

236 Zu Thorvaldsens Ehrenmitgliedschaft des historischen Vereins auf Rhode Island siehe TMA, Ref. m29A, nr. 31; TMA, Ref. m29 II, nr. 65; Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, 14.

237 Edward Everett an Bertel Thorvaldsen, 22. Oktober 1838, TMA, Ref. m22 1838, nr. 76: „[...] sulla stimata Scoperta dell' America fatta dai Settentrionali nel corso dell' undecimo secolo, ho travato il vostro nome associato a quello di Uno degli eroi tradizionali di quella Scoperta, ed in un modo che mi è sembrato non meno poeticamente che storicamente meraviglioso.“ In diesem Zusammenhang ist interessant, dass Everett bereits eine Buchrezension mit dem Titel „Notizia sul celebre scultore Canova, e sulle sue opere. Nel Giornale Enciclopedico di Napoli, Aprile, 1807 (An Account of the Celebrated Sculptor Canova, and of His Works. In the Giornale Enciclopedico of Naples, for April, 1807)“ (*The North-American Review and Miscellaneous Journal*, 10:27, April 1820, 372 – 386) zugeschrieben wird, die in einem Nebensatz Thorvaldsens Ruhm mit jenem von Canova gleichstellt; siehe dazu auch Dimmick 1991, 188, Anm. 4.

238 Siehe dazu auch „Eirik the Red's Saga“ 2008, 47; Sigurðsson 2008, XXI und XXIV; „The Saga of the Greenlanders“ 2008, 11.

239 Edward Everett an Bertel Thorvaldsen, „Thorwald's Lament“, 22. Oktober 1838, TMA, Ref. m22 1838, nr. 79 – 80: „The following lament is supposed to be uttered by Thorwald, after receiving his death-wound.“ (Hervorhebung durch T.S.).

land-Sagas bestehen aus der *Saga von den Grönländern* und der *Saga von Erik dem Roten*, die unabhängig voneinander im frühen 13. Jahrhundert in Island auf der Grundlage von mündlichen Überlieferungen verschriftlicht wurden.²⁴⁰ Als Berichte über die um das Jahr 1000 von den Wikingern unternommenen Entdeckungsreisen über den Atlantik weisen sie die ältesten – wenngleich teils fantastischen – Beschreibungen des nordamerikanischen Kontinents sowie der Begegnung zwischen indigenen und europäischen Völkern auf.²⁴¹

Obschon Everett seine Ausführungen explizit auf Rafns *Antiquitates Americanae* stützt, ist das von ihm zitierte Klagegedicht von Thorvald Eriksson nicht Teil der *Vinland-Sagas*, sondern stammt aus seiner eigenen Feder.²⁴² Er ließ es sogar von seinem Freund Pietro D'Alessandro, dem Repräsentanten des Königreichs beider Sizilien in Boston, ins Italienische übersetzen.²⁴³ Indem Everett seinen Brief und die darin enthaltenen Beilagen auf Rafns aktuelles Buch stützte, belegte er auch das Klagegedicht mit einem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit, obwohl es sich dabei in Wirklichkeit um ein Erzeugnis seiner tiefen Verehrung für den Bildhauer handelte. Durch die Verbindung mit den *Isländersagas* unterstreicht Rafn in seinem Buch, und in dessen Folge Everett in seinem Brief an Thorvaldsen, die nordische Abstammung des Bildhauers nicht nur, sondern mythisiert sie vielmehr.

Diese Mythisierung von Thorvaldsens Abstammung war indessen kein Einzelfall: Der Bildhauer wurde in verschiedenen Quellen sowie in der späteren Literatur auch als Nachfahre der nordischen Herrscher Oluf Paa und Harald Hildetand ausgewiesen.²⁴⁴ Ersterer soll zudem ein begabter Bildschnitzer gewesen sein, was dessen Status als Thorvaldsens Urahne zu legitimieren schien. Dagegen erscheint Letzterer beispielsweise in Andersens „biographischer Skizze“ von 1845, in der sich der Dichter eine dreiteilige Vignette vorstellt, die Thorvaldsens Leben bildhaft repräsentieren könnte.²⁴⁵ Die drei Felder zeigen

240 Sigurðsson 2008, IX–X und XIII–XVII. Dabei spielt Erik ‚der Rote‘ in der *Saga von den Grönländern* eine deutlich prominentere Rolle als in der *Saga von Erik dem Roten*, obwohl die Titel dies umgekehrt vermuten ließen.

241 Ebd., IX.

242 Edward Everett an Bertel Thorvaldsen, 22. Oktober 1838, TMA, Ref. m22 1838, nr. 76: „Il risultato ne è stato la piccola composizione che ora vi mando [...]“.

243 Edward Everett an Bertel Thorvaldsen, „Il Lamento di Thorwaldo“, 22. Oktober 1838, TMA, Ref. m33, nr. 95. Zur Identifikation dieser Übersetzung siehe Edward Everett an Bertel Thorvaldsen, 22. Oktober 1838, TMA, Ref. m22 1838, nr. 76: „[...] e che il mio Amico Pietro D'Alessandro (rappresentante in questa città del Governo di S.M. il Re delle due Sicile) ha avuto la bontà di tradurre in Italiano [...]“.

244 So bspw. bei Jacobsen 1820, 100; Árni Helgason, 1835, zit. nach Eldjárn 1982, 19; von Raczynski 1836–1841, Bd. 3, 270; Andersen 1845, 8; Thiele 1852–1856, Bd. 1, 3; Holst 1865/1866, 23; Springer, A. 1867, 336; Atkinson 1873, 52; Spender 1880, 237; Lücke 1883, 25; Müller, S. 1893, 2; Trier 1903, 1. Siehe auch Repholtz 1911, 26; Kofoed 2014a.

245 Andersen 1845, 5–7.

in Andersens Fantasie den König Hildetand, einen armen Jungen und den Bildhauer selbst. Dieses letzte Feld beschreibt der Dichter folgendermaßen:

Der Knabe ist ein Mann, das gelbe Haar weiß geworden, aber in reicher Fülle hängt es über die kräftigen Schultern hernieder; ringsherum stehen prächtige Marmorgestalten: Jason mit dem goldenen Vließ, die Grazien, die heiligen Apostel. Das ist der König der Künstler, den wir sehen, der Sprößling von Harald Hildetand, der arme Knabe, der nun als Mann sein Zepter im Reiche der Kunst über die Länder Europas ausstreckt, das ist Bartel [sic] Thorvaldsen.²⁴⁶

Was Rafns und damit Everetts Mythisierung von Thorvaldsens Abstammung hingegen einzigartig macht, ist die Verbindung des dänischen Bildhauers mit der Entdeckung Amerikas. Thorvaldsen diente folglich dem Selbstverständnis der noch jungen Vereinigten Staaten und den Leitideen, die dieser Nation zugrunde lagen. Die hier vorgestellten Porträts und Notizen amerikanischer Zeitgenossen machen deutlich, dass sie im dänischen Bildhauer mehr als einen talentierten Künstler sahen: Mindestens ebenso sehr bewunderten sie ihn für seinen beispielhaften sozialen Aufstieg vom Handwerkersohn zur internationalen Berühmtheit. Insofern kann Thorvaldsen tatsächlich als ein Vorbild für den späteren ‚amerikanischen Traum‘ betrachtet werden.

3 Ein unerwünschtes Bild? Aymard-Charles-Théodore Neoubourgs Daguerreotypieporträt von Thorvaldsen

Thorvaldsens Status als internationale Berühmtheit wird nicht zuletzt auch daran deutlich, dass der französische Unternehmer Aymard-Charles-Théodore Neoubourg den dänischen Bildhauer im Sommer 1840 in Kopenhagen aufsuchte und in einer Daguerreotypie, dem einzigen fotografischen Porträt von Thorvaldsen, festhielt (Abb. 69).²⁴⁷ Dass dieser mit der neuen Technik der Daguerreotypie bereits vor seiner Bekanntschaft mit Neoubourg vertraut gewesen war, belegt sein Besuch einer Präsentation von zwei französischen Stadtansichten in der Kopenhagener Kunstakademie im Oktober 1839.²⁴⁸ Am 2. März des folgenden Jahres berichtete die Zeitung *Berlingske Tidende* nicht nur, dass Thorvaldsen und der Architekt Gustav Friedrich Hetsch eine Daguerreotypie aus Dänemark zu sehen bekommen hätten, sondern auch dass in Thorvaldsens Anwesenheit eine solche vom Turm der Kopenhagener Frauenkirche aufgenommen wurde. Warum Thorvaldsen in diesem

246 Andersen 1845, 7.

247 Eine frühere Fassung dieses Kapitels wurde 2015 im *Rundbrief Fotografie* publiziert; Schindler 2015.

248 Meyer, R. 1977, 85; Berner 2005, 77. Die beiden Daguerreotypien wurden ab dem 3. Oktober 1839 zusätzlich zur Kunstakademie auch in der Gesellschaft zur Ausbreitung der Naturlehre, in der Gesellschaft der Wissenschaften, im Industrieverein und im Kunstverein, alle in Kopenhagen, gezeigt; Ochsenner 1986, Bd. 1, 20.



69__Aymard-Charles-Théodore Neubourg, *Bertel Thorvaldsen*, 1840, Daguerreotypie, 18 × 24 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. N267)

Zeitungsbericht zweimal namentlich genannt wird, obwohl er nur Zuschauer der Ereignisse war, erklärt sich Berner mit einem außergewöhnlich großen Interesse des Bildhauers an der neuen Technologie.²⁴⁹ Möglich ist umgekehrt jedoch auch, dass man sich mit seinem berühmten Namen schmücken und die junge Fotografie dadurch nobilitieren wollte.

In ähnlicher Weise könnte man Neubourgs Porträt von Thorvaldsen verstehen: Nur ein Jahr nach Louis Daguerres erster öffentlicher Vorstellung des nach ihm benannten Verfahrens entstanden, gilt es als die älteste Porträtfotografie aus Skandinavien.²⁵⁰ Trotz der Bedeutung dieses Bildes für die Fotografiegeschichte ebenso wie für die Thorvaldsen-Forschung und trotz der damals neuen Technik und des prominenten Modells weiß man verhältnismäßig wenig über seine Geschichte. Dieses Kapitel beleuchtet die Entstehung

249 Berner 2005, 77.

250 Krohn 1917b; Ochsner 1949, 165; Bjarne Jørnæs, in: Wilckens 1973, 167; Ochsner 1974, Abb. 1, o.S.; Meyer, R. 1977, 85; Berner 2005, 22; Miss 2005a, 9. Zur Erfindung und Geschichte der Daguerreotypie siehe Gernsheim 1956, 46–173. Während Neubourg der erste ausländische Daguerreotypist in Dänemark war, hatten die beiden Dänen Johan Christopher Hoffmann und Christian Actonius Theodorus Piil bereits in der ersten Hälfte des Jahres 1840 fotografische Ansichten angefertigt, jedoch keine Porträts; Meyer, R. 1977, 87.



70_Bertel Thorvaldsen, *Diana und Jupiter*, 1840, Gipsmodell, 71,5 × 81,5 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A345)

und Rezeption von Neoubourgs Aufnahme im Vergleich mit gemalten Porträts des Bildhauers aus derselben Zeit, was gerade im Hinblick auf dessen öffentliches Bild sowie den Künstler- und *celebrity*-Kult um ihn besonders aufschlussreich ist.

Das Motiv auf Neoubourgs Daguerreotypie

Neoubourgs Fotografie zeigt den 70-jährigen Bildhauer vor einem mit Weinreben bewachsenen Haus. Er trägt seine Arbeitskleidung und sitzt neben seinem im April 1840 in Gips ausgeführten Relief *Diana und Jupiter* (Abb. 70). Dieses war ein Geschenk des Bildhauers an die Baronin Stampe, die am 26. April 1840 ihren 43. Geburtstag feierte.²⁵¹ Das Relief zeigt die Szene, in der Diana Jupiter um Erlaubnis bittet, ledig zu bleiben, um sich ganz der Jagd zu widmen. Berner sieht hierin eine Parallele zu Thorvaldsens eigenem Leben: Der Bildhauer entschied sich trotz zwei Kindern gegen die Ehe, um sich ausschließlich auf die Kunst zu konzentrieren.²⁵² Letzteres wurde ihm nach seiner Rückkehr nach Kopenhagen 1838 zu einem wesentlichen Teil durch die Baronin ermöglicht, die nicht nur für sein leibliches Wohl sorgte, sondern auch sein Sozialleben organisierte. Das Relief dürfte somit ein Geschenk aus Dankbarkeit gewesen sein, dessen Motiv zugleich in einer Verbindung zur eigenen Lebenssituation des Bildhauers und der Baronin stand.

Auffallend ist die ähnliche Körperhaltung von Thorvaldsen in der Fotografie und von Jupiter im Relief. Es handelt sich dabei erneut um die vom Bildhauer oft verwendete

251 Thiele 1852–1856, Bd. 3, 76; Repholtz 1911, 42; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 58; Krohn 1917b; Meyer, R. 1977, 85; Berner 2005, 79. Das Relief wurde nicht in Marmor ausgeführt, jedoch mehrfach in Gips gegossen.

252 Berner 2005, 83.

Macht- oder Befehlspose.²⁵³ In Neoubourgs Daguerreotypie ähnelt sogar die Geste von Thorvaldsens rechter Hand jener von Jupiter.²⁵⁴ Da Thorvaldsen jedoch sowohl den Zeigefinger als auch den kleinen Finger ausstreckt, wird diese Geste in der Regel als das sogenannte *cornio*-Zeichen interpretiert, das die angeblich von der neuen Technik der Daguerreotypie ausgehenden Gefahren abwenden sollte.²⁵⁵ In der Frühphase standen viele Menschen der Fotografie skeptisch gegenüber, weil sie nicht nachvollziehen konnten, wie das Bild auf die Metallplatte gelangte. Daher wurde die Fotografie mit dunklen Mächten oder gar dem Tod assoziiert.²⁵⁶ Besonders anschaulich überliefert Nadar in seinen 1900 publizierten Memoiren mit dem Titel *Quand j'étais photographe* die Befürchtung des französischen Schriftstellers Honoré de Balzac – eines Zeitgenossen Thorvaldsens –, dass im fotografischen Prozess dünne Schichten vom Körper des Modells gelöst und auf die Metallplatte übertragen werden würden.²⁵⁷ Mehrmaliges Fotografiertwerden erschien aufgrund dieses vermeintlich physischen Zugriffs der neuen Technik auf das Modell als Gefahr, vor der man sich mit der wiederholt in Daguerreotypien vorkommenden *cornio*-Geste zu schützen suchte. Über die gefürchtete körperliche Schädigung durch die Fotografie hinaus wurde diese als Bedrohung der Kunst empfunden – ähnlich den ebenfalls im Laufe des 19. Jahrhunderts aufkommenden Naturabgüssen in der Skulptur, die bezeichnenderweise von Balzac mit Leichenteilen verglichen wurden.²⁵⁸ Solange sie nicht Teil des fertigen Werks bildeten, war die Arbeit mit Naturabgüssen und -abdrücken hingegen eine geläufige, bis in die Antike zurückreichende Praxis in der Bildhauerei. So stellte auch Thorvaldsen für die Schaffung von Porträts Lebend- beziehungsweise Totenmasken her, indem er das Gesicht des jeweiligen Modells in Gips oder Wachs abformte.²⁵⁹

253 Siehe dazu auch Kap. II.1.

254 Die Daguerreotypie zeigt ihr Sujet naturgemäß spiegelverkehrt, weshalb es sich nicht um die linke, sondern um die rechte Hand des Bildhauers handelt; siehe auch Meyer, R. 1977, 85; Berner 2005, 67; Voigt/Voigt 2007, 8. Bei unbewegten Ansichten wurde ein Spiegel vor der Linse befestigt, damit das zu fotografierende Motiv in der korrekten Ausrichtung auf der Metallplatte eingefangen werden konnte; Daguerre 1839, 71. Aufgrund der dadurch erforderlichen Verlängerung der Belichtungsdauer war dieser Mechanismus bei Porträts jedoch ungeeignet; Berner 2005, 67 – 68.

255 Ochsner 1949, 165; Bjarne Jørnæs, in: Wilckens 1973, 167; Ochsner 1974, Abb. 1, o. S.; Meyer, R. 1977, 85; Ochsner 1986, Bd. 2, 597; Batchen 1997, 208; Bertelsen 2000, 48; Berner 2005, 14 und 97 – 100; Miss 2005a, 8; Christensen 2010, 101.

256 Siehe bspw. Sontag 1987, 158; Hargreaves 2001, 19 – 20; Berner 2005, 97 – 99.

257 Nadar 1900, 5 – 7; auch Berner 2005, 97.

258 Siehe bspw. Berner 2005, 98 – 99. Zum Naturabguss in der Skulptur siehe Balzac 1925, bes. 9. Berner 2005, 98, weist ferner auf Eugène Delacroix' Bezeichnung von Auguste Clésingers mittels Körperabdrücken geschaffenen Skulptur *Die von einer Schlange gebissene Frau* von 1847 als „Skulptur-Daguerreotypie“; zu Clésingers Skulptur im Zusammenhang mit der Praxis des Naturabgusses siehe auch Schindler 2013, bes. 147. Clésinger hatte 1832 während kurzer Zeit bei Thorvaldsen gelernt; Tesan 1998, 176 – 177.

259 Siehe bspw. Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 578; auch Winther, H. 1938, 40; Jørnæs 2011, 39.



71_ Joachim Ferdinand Richarddt (zugeschrieben), *Der botanische Garten bei Schloss Charlottenborg mit Thorvaldsen*, um 1840, Öl auf Leinwand, 58 × 72 cm, Privatbesitz

Örtlichkeit und Datierung

Die örtliche Situation in Neubourgs Daguerreotypie wird aufgrund des Fensters und der Fuge in der Fensterbank links im Bild als der Garten von Schloss Charlottenborg in Kopenhagen gedeutet, wie er auch in einem Joachim Ferdinand Richarddt zugeschriebenen Gemälde zu sehen ist (Abb. 71).²⁶⁰ Seit der Entstehung von Thorvaldsens Porträt wurde jedoch das Fenster ersetzt und der Boden um Schloss Charlottenborg um einen halben Meter angehoben.²⁶¹ Als Thorvaldsen im September 1838 nach über vier Jahrzehnten in Rom in seine Heimatstadt zurückkehrte, erwarteten ihn auf Charlottenborg die Professur für Bildhauerei, ein Atelier, ein Ausstellungsraum für seine Werke und eine mehrere Zim-

260 Bjørn Ochsner und Robert Meyer deuten die Situation als die südliche Ecke von Schloss Charlottenborg, Marie Louise Berner hingegen als die Ostfassade; Ochsner 1974, Abb. 1, o.S.; Meyer, R. 1977, 85; Meyer, R. 1978, 85; Berner 2005, 17 – 28. Siehe zu Richardts Gemälde auch Kap. IV.2.

261 Berner 2005, 27.

mer umfassende Wohnung.²⁶² Insofern scheint es naheliegend, dass Neubourg den Künstler an diesem Ort porträtierte.

Es handelt sich bei dieser Aufnahme um eine ganze, versilberte Kupferplatte, deren Format nur wenig von der durch Daguerre vorgeschlagenen Größe von 164 auf 216 Millimeter abweicht.²⁶³ Um die Platte vor Oxidation zu schützen, wurde Neubourgs Daguerreotypie entsprechend dem damals üblichen Verfahren luftdicht hinter Glas gerahmt.²⁶⁴ Die sorgfältige Aufbewahrung dieser Daguerreotypie in einem vermutlich ebenfalls in der Zeit angefertigten Kästchen ist zweifellos mit ein Grund für ihren ausgezeichneten Erhaltungszustand. Auf der Rückseite der gerahmten Platte ist ein Stück Papier mit folgender Inschrift befestigt: „Portrait d'après / Nature / du Célébre [sic] Sculpteur / Thorwaldsen [sic] / 1840 Neubourg“ (Abb. 72). Da die letzte Zeile – die Angabe von Jahr und Autor – scheinbar von einer anderen Hand stammt als die übrige Inschrift, wurde lange Zeit sowohl an der Datierung als auch an der Zuschreibung gezweifelt.²⁶⁵

Die Frage nach dem Entstehungszeitpunkt zieht sich durch die leicht zu überschauende Forschungsliteratur zu Neubourgs Porträt von Thorvaldsen, die im Wesentlichen zwei sich teilweise widersprechende Aufsätze von Robert Meyer aus den Jahren 1977 und 1978 sowie Berners Buch von 2005 umfasst. Während Meyer in seinem ersten Aufsatz eine Datierung um 1840 vertritt, revidiert er seine Meinung im zweiten Artikel infolge der Skepsis von Seiten des Fotografiehistorikers Helmut Gernsheim zugunsten einer Datierung um 1843.²⁶⁶ Zwischen Mai 1841 und Oktober 1842 hielt sich Thorvaldsen in Italien auf und konnte daher nicht für Neubourg posieren, zumindest nicht in Kopenhagen.²⁶⁷ Berner wiederum geht von einer Entstehung der Fotografie im Juli 1840 aus – eine Datierung, die sich durchgesetzt hat. Für den Hochsommer sprechen sowohl Neubourgs dokumentierter Aufenthalt in der dänischen Hauptstadt als auch die üppige Vegetation und die starke Sonneneinstrahlung.²⁶⁸ Letztere ließ das Motiv auf dem frontal positionierten Relief beinahe verschwinden und Thorvaldsen die Augen angestrengt zusammenkneifen.

Die These einer Datierung der Daguerreotypie in das Jahr 1840 wird – abgesehen von der Beschriftung auf der Rückseite – durch verschiedene weitere Aspekte unterstützt: Zunächst einmal sind nach 1840 keine Fotografien von Neubourg bekannt.²⁶⁹ Weiter deuten

262 Siehe dazu ausführlich Kronberg Frederiksen 2014b.

263 Daguerre 1839, 69; auch Meyer, R. 1977, 85; Berner 2005, 15. Für eine genaue Beschreibung des Verfahrens der Daguerreotypie siehe Daguerre 1839, 57 – 68.

264 Berner 2005, 16.

265 Meyer, R. 1977, 85; Meyer, R. 1978, 87. Berner 2005, 44, schlägt indessen vor, dass die Angabe von Jahr und Autor ebenfalls von Neubourg stammt, jedoch zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurde.

266 Meyer, R. 1977 und 1978.

267 Meyer, R. 1977, 85.

268 Ebd., 87; Meyer, R. 1978, 86; Berner 2005, 17; Miss 2005a, 8.

269 Berner 2005, 38.



72__Aymard-Charles-Théodore Neubourg, Rückseite der Daguerreotypie von Bertel Thorvaldsen mit der Beschriftung „Portrait d'après / Nature / du Célébre Sculpteur / Thorwaldsen / 1840 Neubourg“, 1840, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. N267)

die verschwommenen Konturen um das weiße Haar des Bildhauers auf eine leichte Bewegung des Kopfes während einer relativ langen Belichtungszeit von bis zu zehn Minuten hin.²⁷⁰ Bereits 1841, spätestens aber 1843 war die Fotografie so weit fortgeschritten, dass ein solches Porträt innerhalb weniger Sekunden hätte angefertigt werden können. Außerdem handelt es sich bei Neubourgs Daguerreotypie um eine ganze Platte, wie sie bei Porträts schon 1841 zugunsten von kleineren Formaten aus der Mode kam. Und schließlich posiert Thorvaldsen mit einem Werk aus dem Frühjahr 1840, das zu einem späteren Zeitpunkt seinen Neuheitswert eingebüßt haben würde.²⁷¹

270 Meyer, R. 1977, 85–87; Berner 2005, 13 und 60. Für Ausführungen zu den Belichtungszeiten in der frühen Daguerreotypie, deren lange Dauer gerade für die Herstellung von Porträts eine Hürde darstellte, siehe Daguerre 1839, 63; Gunthert 1998.

271 Meyer, R. 1977, 85; Meyer, R. 1978, 86; Berner 2005, 15 und 39–40; auch Gunthert 1998, 19.

Die frühe Porträtfotografie

Entgegen einer lange verbreiteten Überzeugung entstanden schon in der frühen Geschichte der Fotografie Porträts.²⁷² Dies beweisen in erster Linie die Experimente von Daguerre selbst, die bereits 1837 im *Porträt von M. Huet* resultierten.²⁷³ Doch offenbar war man mit dem Ergebnis noch nicht zufrieden. Davon zeugen die Berichte von offizieller Seite über das neue Verfahren, die in Daguerres 1839 publizierter Schrift *Historique et description des procédés du Daguerreotype et du Diorama* abgedruckt sind. So betonte der Chemiker Louis Joseph Gay-Lussac zwar die ausgezeichneten Resultate der Daguerreotypie auf dem Gebiet der gesamten *nature morte*, also von unbewegten Ansichten, während „das Problem ihrer Anwendung auf das Porträt beinahe gelöst“ sei.²⁷⁴ Auch gemäß dem Physiker François Arago sei nur noch „ein ganz kleiner Fortschritt“ in der technischen Entwicklung notwendig, damit Daguerre Menschen porträtieren könne.²⁷⁵ In der Tat scheint die Porträtfotografie um diese Zeit große Fortschritte besonders hinsichtlich der Belichtungsdauer gemacht zu haben: Bereits ab 1840 eröffneten die ersten auf Porträtfotografie spezialisierten Studios in Paris, London und New York.²⁷⁶ Als einer der Ersten in Nordamerika betrieb der im vorangegangenen Kapitel vorgestellte Morse zusammen mit John Draper ein Fotostudio, in dem er nicht nur Porträts anfertigte, sondern vor allem seine Zeitgenossen die Kunst der Daguerreotypie lehrte.²⁷⁷ Morse, stets interessiert an technischen Neuerungen, hatte sich zu dieser Zeit schon intensiv mit dem Verfahren der Daguerreotypie befasst und bereits im Herbst 1839 seine Tochter porträtiert. Diese durchaus abenteuerlichen Versuche beschrieb er später in einem Brief an den Fotografen Marcus A. Root:

Ich habe nun die Ergebnisse dieser im September oder Anfang Oktober 1839 durchgeführten Experimente. Es handelt sich dabei um Ganzkörperporträts meiner Tochter, einzeln und auch in der Gruppe mit einigen ihrer jungen Freunde. Sie wurden draußen aufgenommen, auf dem Dach eines Gebäudes, im vollen Sonnenlicht, und mit geschlossenen Augen.²⁷⁸

272 Meyer, R. 1977, 87; Berner 2005, 56.

273 Privatbesitz Marc Pagneux. Siehe dazu Gunthert 1998, 13; Gunthert/Roquencourt 1999; Berner 2005, 51–52; auch Voigt/Voigt 2007, 9.

274 Gay-Lussac 1839, 33: „Enfin, le problème de son application au portrait est à peu près résolu [...]“.

275 Arago 1839, 29: „[...] qu’il suffira d’un tout petit progrès pour que M. Daguerre arrive à faire le portrait des personnes vivantes à l’aide de ses procédés.“

276 Siehe bspw. Hargreaves 2001, 29–32; Berner 2005, 39; Voigt/Voigt 2007, 11–13. Zur frühen Porträtfotografie siehe auch Roubert 2007.

277 Siehe bspw. Prime 1875, 408–409; Hargreaves 2001, 32; Davis 2007, 16 und 19.

278 Samuel F. B. Morse an Marcus A. Root, 10. Februar 1855, zit. nach Root 1864, 346: „I have now the fruits of these experiments taken in September or beginning of October, 1839. They are full-length portraits of my daughter, single, and also in group with some of her young friends. They were taken out of doors, on the roof of a building, in the full sunlight, and with the eyes closed.“ In einem leicht abweichenden Wortlaut und ohne die Nennung des Adressaten auch zit. bei Prime 1875, 404; *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 2, 145–146.

Letzteres war notwendig, um die Bewegung der Modelle während der langen Belichtungszeit „von zehn bis zwanzig Minuten“ auf ein Minimum zu reduzieren.²⁷⁹ Im Gegensatz zu anderen Zeitgenossen fürchtete sich der früher als Maler tätige Morse indessen nicht vor negativen Auswirkungen der Fotografie auf die bildende Kunst, sondern befürwortete die neue Technologie vehement, wie aus einem Brief an seinen ehemaligen Lehrer Washington Allston hervorgeht:

Die Kunst wird durch diese Entdeckung wunderbar bereichert werden. Wie engstirnig und töricht [ist] die Idee, die einige äußern, dass sie [die Daguerreotypie] der Untergang der Kunst, oder besser der Künstler, sein wird, da jeder sein eigener Maler werde. [...] Die Natur hat in den Ergebnissen von Daguerres Verfahren den Stift in ihre eigenen Hände genommen [...]. Künstler werden lernen, wie zu malen, und Liebhaber, oder besser Kenner, wie zu kritisieren, wie die Natur zu betrachten und folglich wie den Wert von wahrer Kunst zu schätzen.²⁸⁰

Zusätzlich zu den spezialisierten Studios wurden Bildnisse schon in den frühen Jahren der Fotografie auf Ausstellungen gezeigt.²⁸¹ Beispielsweise ist vom Schweizer Daguerreotypisten Johann Baptist Isenring bekannt, dass er im August 1840 in seiner Heimatstadt St. Gallen insgesamt 37 Porträtfotografien präsentierte. Dieselbe Ausstellung wurde im Oktober in München und im November in Augsburg gezeigt, wo sie wiederum vom Dichter Andersen besucht wurde.²⁸² Im Zuge der Fortschritte in der Porträtfotografie entwickelte sich schließlich um die Mitte des 19. Jahrhunderts die *celebrity*- oder Starfotografie.²⁸³

Entstehung, Provenienz und Rezeption

Neubourg scheint die Technik direkt von Daguerre beziehungsweise an einer von dessen öffentlichen Präsentationen gelernt zu haben, woraufhin er sich eine eigene Kamera kaufte.²⁸⁴ Er unternahm jedes Jahr eine Geschäftsreise über Dänemark nach Stockholm, bevor er sich 1852 endgültig in Schweden niederließ.²⁸⁵ Ausgerüstet mit seiner Kamera, stellte er

279 Samuel F. B. Morse an Marcus A. Root, 10. Februar 1855, zit. nach Root 1864, 346 „The time was from ten to twenty minutes.“ Ohne die Nennung des Adressaten auch zit. bei Prime 1875, 404.

280 Samuel F. B. Morse an Washington Allston, 25. Oktober 1839, zit. nach *The Correspondence of Washington Allston* 1993, 433: „Art is to be wonderfully enriched by this discovery. How narrow and foolish the idea which some express that it will be the ruin of art, or rather artists, for every one will be his own painter. [...] Nature, in the results of Daguerre’s process, has taken the pencil into her own hands [...]. Artists will learn how to paint, and amateurs, or rather connoisseurs, how to criticise, how to look at Nature, and therefore how to estimate the value of true art.“ Ohne Datum auch zit. bei Prime 1875, 405; *Samuel F. B. Morse* 1914, Bd. 2, 143 – 144.

281 Siehe bspw. Ochsner 1949, 166; Meyer, R. 1977, 87; Voigt/Voigt 2007, 11 – 13.

282 Meyer, R. 1977, 87.

283 Siehe bspw. Hargreaves 2001; Marien 2006, 68.

284 Krohn 1917b; Meyer, R. 1977, 85 – 87; Berner 2005, 34, 71 und 105.

285 Ochsner 1949, 163; Meyer, R. 1977, 85; Ochsner 1986, Bd. 2, 596; Berner 2005, 31.

auf seiner Reise im Sommer 1840 mehrere Fotografien her.²⁸⁶ Diese unterwegs entstandenen Ansichten sollte er endlich im September desselben Jahres in Stockholm ausstellen; zudem bot er dort gegen Bezahlung Vorstellungen der neuen Technik an.²⁸⁷

In Kopenhagen weilte Neubourg zwischen dem 25. Juli und dem 7. August 1840.²⁸⁸ Dass er gerade Thorvaldsen porträtierte, erscheint im Kontext der Zeit naheliegend, da es sich bei dem Bildhauer nicht nur um den damals gefeiertsten Dänen, sondern um eine internationale Berühmtheit handelte.²⁸⁹ Allerdings überschneidet sich Neubourgs zweiwöchiger Aufenthalt in Kopenhagen nur wenige Tage mit der Anwesenheit des Bildhauers, der wohl am 27. Juli für eine Versammlung der Kunstakademie anreiste und die Stadt zwei oder drei Tage später mit der Familie Stampe in Richtung Roskilde verließ.²⁹⁰ Daher ist es möglich, dass Thorvaldsen sein einziges fotografisches Porträt gar nie zu sehen bekam. Weiter wird vermutet, dass Neubourg die Daguerreotypie schließlich mit nach Schweden nahm.²⁹¹ Folglich dürfte sie den dänischen Zeitgenossen nicht präsent gewesen sein. Hierfür spricht auch die Tatsache, dass die Fotografie in den Quellen zu Thorvaldsen keine Erwähnung findet.

In der Tat ist nicht bekannt, wo Neubourgs Porträt von Thorvaldsen nach seiner Entstehung verblieben war, bis es im November 1894 im Rahmen einer Fotografieausstellung im Stockholmer Industripalast gezeigt wurde.²⁹² Damals war es im Besitz des schwedischen Hoffotografen Johannes Jäger aus Stuttgart, der es direkt von dem ebenfalls in Stockholm ansässigen Neubourg oder von dessen Witwe erworben haben dürfte.²⁹³ Gemäß Jäger hatte Neubourg „auf seinen Reisen [...] Daguerreotypien von Herrschern und Königen und anderen berühmten Männern“ gemacht.²⁹⁴ Obwohl scheinbar nur das Porträt von Thorvaldsen erhalten geblieben ist, macht Jägers Aussage deutlich, dass es sich dabei bereits um ein frühes Beispiel der besonders ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung gewinnenden *celebrity*-Fotografie handelte. Jäger lieh das Bild dem Fotografen Frederik Riise für eine Ausstellung der Dänischen Fotografischen Vereinigung (*Dansk Fotografisk Forening*) in Kopenhagen.²⁹⁵ Es war Riise, der Thorvaldsens Museum die Daguer-

286 Ochsner 1986, Bd. 1, 20; Berner 2005, 62. Bis heute bewahrt das Kopenhagener Stadtmuseum zwei Neubourg zugeschriebene und in das Jahr 1840 datierte Ansichten des Platzes vor Schloss Christiansborg in Kopenhagen und des dortigen Gammel Strand auf.

287 Meyer, R. 1977, 85–87.

288 Berner 2005, 31 und 34.

289 Siehe auch Meyer, R. 1977, 87; Jørnæs 2011, 205.

290 Die Baronin Stampe glaubte sich zu erinnern, dass die Reisegesellschaft am 30. Juli 1840 in Roskilde war; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 70; auch Berner 2005, 59–60.

291 Berner 2005, 60.

292 Ochsner 1949, 164; Meyer, R. 1977, 85; Meyer, R. 1978, 87; Ochsner 1986, Bd. 2, 596; Berner 2005, 21.

293 Berner 2005, 21 und 125, Anm. 7.

294 Zit. nach ebd., 22.

295 Ebd., 21.

reotypie im November 1894 für 3.000 Dänische Kronen zum Kauf anbot. Die Zuständigen hielten den Preis jedoch für zu hoch und lehnten ab; erst 1909 erwarb das Museum die Fotografie schließlich nach Jägers Tod von dessen Nichte für 1.000 Deutsche Mark.²⁹⁶

Im Jahr 1917 stellte Krohn, der damalige Direktor von Thorvaldsens Museum, Neubourgs Daguerreotypie im Vorwort zur ersten Ausgabe der Zeitschrift des Museums vor.²⁹⁷ Dabei verband er das Porträt mit Kestners Charakterisierung des Bildhauers, der in seinen *Römischen Studien* von 1850 bemerkte, dass Thorvaldsen

von Jahr zu Jahr an Schönheit zunahm, und die letzten Jahre in seinem großartigen Erscheinen, wunderbar genug, immer mehr mit seinen vollen silbernen Mähnenhaaren einem Löwen ähnlicher wurde, während der einbohrende Blick seiner durchsichtigen hellblauen Augen, die feine Spitze seiner Nase begleitend, seine Erscheinung in die Adlersnatur hineinspielte.²⁹⁸

Betrachtet man die Daguerreotypie des alternden Bildhauers mit den zusammengekniffenen Augen, so scheint sie wenig mit Kestners heroischer Beschreibung gemein zu haben. Vielmehr hat sich Kestner – und mit dem Verweis auf diesen auch Krohn – der üblichen Topoi des jahrelangen Kults um Thorvaldsen bedient, wovon der Vergleich mit dem König der Tiere nur einer ist.²⁹⁹ Im Gegensatz zur Fotografie, deren Charakteristik gerade in der Darstellung des naturgetreuen Abbilds einer Ansicht oder Person besteht und die – zumindest hinsichtlich der physiognomischen Gestalt – dem Stilisierungsbedürfnis nur begrenzt gerecht werden kann, entsprechen die zahlreichen gemalten, stark idealisierenden Porträts von Thorvaldsen indessen klar dem auch bei Kestner und Krohn vermittelten Bild des Künstlers.

War es die Unvereinbarkeit der Daguerreotypie mit dem in Gemälden und Texten konstruierten Bild von Thorvaldsen, die der Rezeption und Wertschätzung des einzigen fotografischen Porträts des Bildhauers im Weg stand?³⁰⁰ Dafür spräche, dass Thorvaldsens Museum zunächst kein Interesse am Erwerb der kleinen Silberplatte zeigte und dass sich die wissenschaftliche und kuratorische Beschäftigung mit ihr auch nach dem Ankauf in engen Grenzen hielt. Zu viel schien bei Neubourgs Daguerreotypie ungelegt zu kommen. Dies beginnt bei der allzu menschlichen Erscheinung des gefeierten Bildhauers und endet bei der Gesamtkomposition der Platte. Vergleicht man die Fotografie mit ungefähr zeitgleich gemalten Porträts des Bildhauers, wird das Neue und Realistische, das Thorvaldsens Bewunderern vermutlich als Mangel erschien, offensichtlich.

296 Krohn 1917b; Trier 1903, XIV; Ochsner 1949, 164 – 165; Ochsner 1974, Abb. 1, o.S.; Meyer, R. 1977, 85; Ochsner 1986, Bd. 2, 596 – 597; Berner 2005, 22; Miss 2005a, 7.

297 Krohn 1917b.

298 Kestner 1850, 75.

299 Siehe bspw. Stein, J. 1918 – 1919, 112; Jørnæs 2011, 233.

300 Siehe auch Krohn 1917b; Bjarne Jørnæs, in: Wilckens 1973, 167; Miss 2005a, 7 – 8.

Neubourgs Daguerreotypie und gemalte *Thorvaldsen*-Porträts

Vor allem die Maler Jensen, Richardt und Gertner haben sich im Zeitraum um die Entstehung der Daguerreotypie stark mit Thorvaldsen befasst und diesen in mehreren Bildnissen verewigt. Dabei fallen Jensens Gemälde dadurch auf, dass der Bildhauer weitgehend aus dem handwerklichen Kontext herausgehoben ist. Dies kommt besonders in dem großformatigen, repräsentativen Porträt von 1839 zum Ausdruck, das den Bildhauer in der Uniform der Académie Royale des Beaux-Arts in Paris und mit zahlreichen Orden dekoriert zeigt (Abb. 73).³⁰¹ Das Gemälde veranschaulicht Thorvaldsens inzwischen hohen gesellschaftlichen Rang, der zusätzlich durch die Untersicht betont wird. Auf die Bildhauerei verweist einzig das Modell seiner ebenfalls 1839 für Schloss Christiansborg entworfenen Statue der *Nemesis*.³⁰²

Jensens Gemälde entstand anlässlich von Thorvaldsens Auszeichnung mit dem Großkreuz des Dannebrog-Ordens am 18. November 1839, das der Bildhauer an der blauen Schärpe trägt.³⁰³ Zu diesem Anlass verlangte das dänische Königshaus ein Wappen, worauf im Kapitel I.3 eingegangen wurde, und ein offizielles Bildnis für die Porträtgalerie auf Schloss Frederiksborg in Hillerød, wo sich Jensens Gemälde bis heute befindet. Wie Wilckens in seinen Erinnerungen berichtet, hatte er mit Thorvaldsen noch am Tag der Verleihung des Großkreuzes einen Spaziergang zum Geburtshaus des Bildhauers gemacht.³⁰⁴ Möglicherweise hat Wilckens hier seinen Bericht aber auch etwas ausgeschmückt, um Thorvaldsens bemerkenswerten sozialen Aufstieg aus ärmlichen Verhältnissen zu einem der gefeiertsten Zeitgenossen und dem ersten mit dem Großkreuz des Dannebrog-Ordens ausgezeichneten Künstler zu untermalen. Nach jenem Spaziergang kleidete der Kammerdiener seinen Herrn „in den Gallaanzug [sic] der französischen Akademie und brachte so viele Decorationen beim Anziehen an, als es der Platz mir nur irgend gestattete“.³⁰⁵ Angesichts dieser prachtvollen Erscheinung „konnte ich nicht umhin“, wie Wilckens weiter erzählt, „an unsere Vormittagspromenade zu denken mit ihren dürftigen Kindheitserinnerungen“.³⁰⁶

301 Siehe auch Bjarne Jørnæs, in: Wilckens 1973, 82; Skjøthaug 2015b. Thorvaldsen war am 20. Dezember 1823 zum Mitglied der Académie Royale des Beaux-Arts ernannt worden; siehe dazu TMA, Ref. M29A, nr. 14. In seinem zweiten, in mehreren Versionen existierenden *Thorvaldsen*-Porträt aus demselben Jahr zeigt Jensen den Bildhauer in einem sehr viel intimeren Rahmen in Arbeitskleidung an einem Tisch sitzend, den Blick in die Ferne richtend; Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B433).

302 Die bei Jensen abgebildete Skizze der *Nemesis* befindet sich in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. A19a).

303 Thiele 1852–1856, Bd. 3, 68; Bjarne Jørnæs, in: Wilckens 1973, 82; Kanzenbach 2007, 307, auch ebd., Anm. 1169. Zur Verleihung des Großkreuzes des Dannebrog-Ordens siehe auch TMA, Ref. m23 1839, nr. 31 und Ref. m29 II, nr. 69.

304 Wilckens 1875, 59.

305 Ebd.

306 Ebd.



73__ Christian Albrecht Jensen, *Bertel Thorvaldsen*, 1839, Öl auf Leinwand, 136,3 × 98,8 cm, Hillerød, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot (Inv.-Nr. A80)

Thorvaldsens Sammlung von Orden erregte die allgemeine Bewunderung der Zeitgenossen. So schrieb etwa Ludvig Bødtcher in seinem Gedicht „Piazza Barberina“ 1830 über Thorvaldsen:

Und [er] könnte doch, ständ' ihm danach die Lust
Bedecken wie ein Firmament die Brust
Mit lauter blanken Ordenssternen!³⁰⁷

Wie unbekümmert der Bildhauer selbst mit solchen Ehrbekundungen umzugehen schien, veranschaulicht eine Anekdote, wonach er den ironisch zu verstehenden Baiocco-Orden des informellen deutsch-römischen Künstlerkreises *Società di Ponte Molle* inmitten aller ehrenvollen Orden getragen habe.³⁰⁸ Außerdem berichtet Thiele, dass Thorvaldsen mehr Orden besessen habe, als an seiner Jacke Platz gefunden hätten:

[...] gegen Ende des Jahres 1838 gaben diese Orden zu einer scherzhaften Scene Veranlassung, indem er [Thorvaldsen] sich hatte überreden lassen, bei einem Hoffeste sie einmal Alle anzulegen. Es zeigte sich nämlich, daß es ganz unmöglich sei sie alle anzubringen, und als die Mehrzahl wieder vom Rocke ab-

307 Ludvig Bødtcher, „Piazza Barberina“, 1830, zit. nach Jørnæs 1991c, 88.

308 Peters 1991, 164. Thorvaldsen war ferner der erste Präsident der *Ponte Molle*-Gesellschaft.

getrennt war, blieben noch genug übrig, um die Bewunderung aller Derjenigen zu erwecken, die ihn eben nur nach der Anzahl seiner Orden zu schätzen wußten.³⁰⁹

Thieles Beschreibung von Thorvaldsens Verhältnis zu den hohen Auszeichnungen vermittelt ein bescheidenes und passives Bild des Künstlers, der die Huldigungen eher akzeptiert als wirklich geschätzt oder gar gesucht habe:

Rangverhältnisse und dergleichen war ihm ebenso fremde, als uninteressante Sphäre. Ordensdecorationen betrachtete er als Pretiosen, die einen angenommenen Werth besitzen, und mit welchen man sich bei gewissen Gelegenheiten schmücken könne, wenn man sich unter gewissen Leuten befände. Er war indeß nicht gerade diesen Schmucksachen abgeneigt, er hatte sich seit einer Reihe von Jahren daran gewöhnt, daß ihn die Fürsten damit behingen.³¹⁰

Dass Thorvaldsen den Auszeichnungen wohl mehr als lediglich „nicht abgeneigt“ war und in der Tat Gefallen an ihnen fand, kommt derweil ebenfalls in Thieles Bericht zum Ausdruck:

Als sich die Anzahl derselben [der Orden] zu mehren begann, betrachtete er sie gleich einer andern Sammlung, und es machte ihm Vergnügen, dann und wann der Sammlung ein neues Stück hinzufügen zu können. Diese Sammlung von Orden bewahrte er in einem besonderen kleinen Kasten, und wenn junge Damen ihn besuchten, zeigte er sie gern vor.³¹¹

Die steigende Anzahl der Orden war Ausdruck von Thorvaldsens wachsendem Ruhm. Dies wird auch im Vergleich von Jensens Bildnis mit den in den frühen 1810er Jahren gemalten Porträts von Munch, Eckersberg und Vogel deutlich: Während diese den Bildhauer mit einem oder zwei Ordenskreuzen präsentieren, erinnern die prachtvolle Inszenierung Thorvaldsens in Jensens Gemälde und dessen Format geradezu an ein Herrscherbild (Taf. I und III, Abb. 6).³¹²

Im Gegensatz zu Jensens Porträt von Thorvaldsen erscheint der Bildhauer in den Gemälden von Gertner und Richardt in einem Arbeitskontext. Allerdings sieht man Thorvaldsen in keinem Gemälde bei der physischen Arbeit: Vereinzelte Bildnisse zeigen ihn in einem Augenblick der Konzentration und schöpferischen Inspiration, während in vielen Gemälden nur die räumliche Umgebung an eine Werkstattssituation erinnert. Auch weist Thorvaldsens Kleidung keinerlei Spuren seines Handwerks auf, und die Modelle und Werkzeuge dienen in erster Linie als Attribute seines Künstlerstatus.³¹³ Diese Darstellungsweise korreliert sowohl mit den Konventionen des (früh-)neuzeitlichen Künstlerporträts als auch mit dem zeitgenössischen Geniekult.

309 Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, 109.

310 Ebd., 108 – 109.

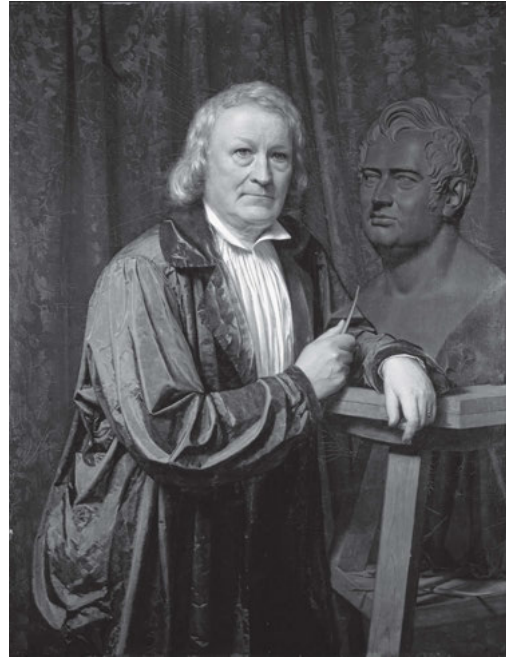
311 Ebd., 109. Zu diesen Zitaten siehe auch Thiele 1831 – 1850, Bd. 4, 129 – 130.

312 Mildenerger 1991, 193; auch Kanzenbach 2007, 307; Skjøthaug 2015b.

313 Siehe auch Berner 2005, 94; Kanzenbach 2007, 184 und 292.



74__Johan Vilhelm Gertner, *Bertel Thorvaldsen in seinem Atelier*, um 1839, Öl auf Holz, 33 × 24,5 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B430)



75__Johan Vilhelm Gertner, *Bertel Thorvaldsen beim Modellieren der Büste von Adam Oehlenschläger*, 1842, Öl auf Leinwand, 121,4 × 93,5 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. Dep.35)

Gertner stellte Thorvaldsen zwischen 1839 und 1843 in verschiedenen Porträtmalereien und -zeichnungen dar.³¹⁴ Das bereits im Kapitel I.3 erwähnte Porträt des Bildhauers neben dessen *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* und dem Relief *Einzug in Jerusalem* scheint die zweite Version eines kurz zuvor entstandenen Gemäldes zu sein, das eine identische Komposition aufweist, den Bildhauer jedoch mit der Statue der *Minerva* von 1839 statt seinem Selbstbildnis präsentiert (Abb. 46 und 74). Drei Jahre später porträtierte Gertner seinen berühmten Landsmann zudem mit dessen 1839 modellierter Büste von Oehlenschläger (Abb. 75). Als Attribut seiner Tätigkeit hält Thorvaldsen in den beiden früheren Porträts einen kleinen Klumpen Ton in der linken, im späteren Bildnis ein Modellierholz in der rechten Hand. Gerade die Darstellung des Tons – sowohl als unförmiges Werkmaterial wie auch als Bozzetto – betont die geistige ebenso wie die handwerkliche

314 Zusätzlich zu den hier abgebildeten Gemälden befinden sich aus dem Zeitraum 1839–1843 in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen von Gertner sechs Porträtzeichnungen des Bildhauers (Inv.-Nr. D361, D825, D1666, D1667, D1745 und D1774).

Komponente der Bildhauerei: Ton ist der Stoff, in dem Ideen plastische Form annehmen.³¹⁵ Damit trägt dieses Attribut zum tradierten Bild Thorvaldsens bei, der von seinen Zeitgenossen sowohl für sein Handwerk als auch für sein Genie bewundert wurde.

Bei Gertner weisen vor allem Thorvaldsens Kleidung sowie die teilweise noch nicht fertig ausgearbeiteten Tonmodelle auf den Arbeitskontext hin, während die räumliche Umgebung undefiniert bleibt. Richardt porträtierte den Bildhauer um 1840 hingegen mehrmals in dessen Charlottenborger Atelier, umgeben von Gipsmodellen seiner Arbeiten. Eines dieser Gemälde befindet sich in Thorvaldsens Museum und weist verschiedene Parallelen zu Neubourgs Daguerreotypie auf, wie die Körperhaltung des Bildhauers oder die Staffelei (Abb. 76).³¹⁶ Dies dürfte ein Hinweis auf Thorvaldsens aktive Rolle bei der Gesamtkomposition der Daguerreotypie sein. Bei gemalten Porträts saß der Bildhauer indessen nicht nur Modell und bestimmte das Arrangement, sondern nahm gelegentlich eigenhändige Korrekturen an den entstehenden Bildnissen vor. Davon berichten Stampe und Wilckens beispielsweise in Bezug auf zwei von Gertner gemalte Porträts sowie auf eine von Richardts Darstellungen des Bildhauers, worauf noch zurückgekommen wird.³¹⁷

Solche Eingriffe in den Malprozess seiner Künstlerkollegen verdeutlichen, wie wichtig Thorvaldsen sein öffentliches Bild war. Dies veranschaulichen seine Selbstbildnisse aus den Jahren 1839 und 1840, die im Kapitel I.3 besprochen wurden, in besonderem Maße: Der knapp 70-jährige stellte sich als jung gebliebener, selbstbewusster und bewunderter Bildhauer dar und idealisierte sich damit noch stärker, als dies die gemalten Porträts tun (Abb. 32 und 33).³¹⁸ Der Unterschied zwischen dem realen Aussehen Thorvaldsens in der Daguerreotypie und seiner Darstellung in zeitgenössischen Gemälden wird dadurch noch frappanter. Miss verweist in diesem Zusammenhang auch auf den Gegensatz von Thorvaldsens Erscheinung in der Daguerreotypie und den Charakteristika seiner eigenen Kunst mit ihren idealisierenden Formen, harmonischen Proportionen und klaren Konturen.³¹⁹

Das Erbe der Porträtmalerei in Neubourgs Daguerreotypie

So wie Thorvaldsens eigenes Schaffen in eine Zeit des Umbruchs in der Skulpturgeschichte fiel, spiegeln die Bildnisse von Thorvaldsen einen Wendepunkt in der Geschichte der europäischen Porträtmalerei wider: Im Zuge der Aufklärung und der Französischen Revolution entstanden seit der Zeit um 1790 zunehmend Bildnisse von Mitgliedern des aufsteigenden Bürgertums, während solche von Adel und Klerus verhältnismäßig zurückgingen.³²⁰ Zugleich zeichnet sich in vielen *Thorvaldsen*-Bildnissen die im Laufe des

315 Siehe auch Oehlenschläger 1850, Bd. 4, 149 – 150; Plon 1867, 214; Kanzenbach 2007, 120 und 184 – 185.

316 Siehe auch Berner 2005, 28 und 86.

317 Wilckens 1875, 43; *Baronesses Erindringer* 1912, 45; TMA, Transkript des Manuskripts zu Stampes Memoiren, Mappe Nr. 6, 8 – 10; Wilckens 1973, 104. Siehe auch Kap. III.2.

318 Für Ausführungen zu Thorvaldsens Selbstbildnissen siehe Kap. I.3.

319 Miss 2005a, 10.

320 Siehe bspw. Hargreaves 2001, 20; Kanzenbach 2007, 11; Kanz 2008, 9.



76__Joachim Ferdinand Richardt, *Bertel Thorvaldsen in seinem Atelier in der Kopenhagener Kunstakademie auf Schloss Charlottenborg*, 1840, Öl auf Leinwand, 44,5 × 57,5 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B285)

19. Jahrhunderts wachsende Nachfrage nach Porträts von Bildhauern am Arbeitsplatz ab, die nicht selten mit dem traditionellen Bildtypus der Ateliendarstellung verschmolzen.³²¹

Trotz steigenden Interesses am Individuum bestand ein Ziel der traditionellen Porträtmalerei weiterhin in der Idealisierung der dargestellten Personen.³²² Dasselbe galt für die Bildnisplastik der Zeit. Zugleich lässt sich hier jedoch ein allmähliches Streben nach mehr Ähnlichkeit zum Modell beobachten. Die Vereinigung dieser beiden Aspekte war das Ziel der Porträtbüsten im frühen 19. Jahrhundert: Das Modell sollte einerseits idealisiert wiedergegeben werden und so den althergebrachten Konventionen der Bildnisplastik entsprechen, andererseits aber die Individualität seiner Gesichtszüge nicht einbüßen. Es handelte sich gewissermaßen um das „Ideal der bestimmten Person“, wie der Maler

321 Kanzenbach 2007, 335. Zur Geschichte des Bildhauerporträts generell und einer Kategorisierung desselben siehe ebenfalls Kanzenbachs Untersuchung.

322 Berner 2005, 52.

Christian Gottlieb Schick die seiner Meinung nach in vielen Fällen nicht überzeugend gelöste Herausforderung der Porträtisten seiner Zeit umschrieb.³²³

Die formalen Aspekte der Porträtmalerei wie Bildaufbau, Position und Attribute des Modells, die ihrerseits soziale Normen repräsentieren, wirkten indessen bis ins Zeitalter der Fotografie nach.³²⁴ Dies zeigt sich auch in der traditionellen Bildkomposition bei Neubourg, die im neuen und realistischen Medium der Daguerreotypie fast anachronistisch erscheint. Wie in zahlreichen gemalten Bildnissen ließ sich Thorvaldsen von Neubourg in der von ihm oft eingenommenen Machtpose – wenn auch hier nicht klar als solche erkennbar –, mit Blick aus dem Bild hinaus sowie neben einem seiner Werke porträtieren.³²⁵ Diese Anordnung verdeutlicht, dass es sich bei Neubourgs Daguerreotypie mehr um ein formelles Porträt des Bildhauers als um ein fotografisches Experiment handelte.³²⁶ An seiner linken Hand ist der antike Goldring in Schlangenform zu erkennen, den Thorvaldsen auch in anderen Porträts – etwa in seiner Selbstbildnisstatue oder bei Gertner, Vernet und Blunck (Taf. IV, Abb. 32, 46, 60 und 75) – sowie in den auf Nysø aufbewahrten Gipsabgüssen seiner Hand trägt.³²⁷ Wie in den gemalten Bildnissen posierte Thorvaldsen für die Daguerreotypie schließlich ohne seine Brille, mit der er einzig in einer Karikatur des Engländers Edward Mathew Ward von 1838 sowie einer Zeichnung von Meyer aus dem Jahr 1844 und danach angefertigten Holzschnitten und Lithografien zu sehen ist (Abb. 77 und 78).³²⁸ Sowohl Thorvaldsens Schlangenring als auch seine Brillen werden bis heute in seinem Museum in Kopenhagen aufbewahrt.

Thorvaldsens zentrale Position in Neubourgs Fotografie stellte sicher, dass er im Fokus der rund fünf Meter entfernten Kamera war.³²⁹ Zugleich entsprach sie aber auch den Konventionen der Porträtmalerei. Bedenkt man Thorvaldsens Einflussnahme auf die zeit-

323 Wittstock 1975, 34 – 35. Eine ähnliche Aussage findet sich auch bei von Raczynski 1836 – 1841, Bd. 3, 294.

324 Kanzenbach 2007, 16 und 22; Kanz 2008, 9; auch Berner 2005, 52 – 53 und 101 – 102.

325 Siehe auch Berner 2005, 86 – 88; Miss 2005a, 8.

326 Entgegen der hier vertretenen Einschätzung zählt Berner Neubourgs Daguerreotypie zu den Porträts des Künstlers bei der Arbeit und aufgrund der Situation im Garten sowie der unbewusst ins Bild geratenen Elemente zum genrehaften Porträt; Berner 2005, 95. Damit widerspricht sich die Autorin jedoch selbst, da die technischen Bedingungen der frühen Porträtfotografie ein Arrangement im Außenraum erforderten; ebd., 59. Zu den Voraussetzungen für die frühe Porträtfotografie siehe auch Perret 2006, 70 – 80. Zudem wurde der Bereich in der linken Bildhälfte kaum bewusst in die Fotografie integriert, um die Wirkung einer alltäglichen Situation zu steigern, wie es für ein genrehaftes Porträt charakteristisch wäre.

327 Zu diesem Schlangenring siehe Melander 2008; auch *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 257 – 258 und 312 – 313; Thiele 1917, 106 – 109; Gelius/Henschen/Miss 2001, 38.

328 In Thorvaldsens Museum in Kopenhagen sind von Meyer zudem drei Lithografien und drei Holzschnitte vorhanden, die den Brillen tragenden Bildhauer im selben Profil wie die hier abgebildete Zeichnung zeigen, wobei sein Kopf in den grafischen Blättern ganz zu sehen ist (Inv.-Nr. E29, E2136, E2137, E2138, E2139, E2140). Zu Wards Karikatur siehe auch Kap. III.3.

329 Berner 2005, 75.



77__Edward Mathew Ward, *Bertel Thorvaldsen in seinem Atelier*, 1838, Federzeichnung weiß gehöht auf blaugrauem Papier, 300 × 220 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D1862)



78__Ernst Meyer, *Bertel Thorvaldsen*, 1844, Bleistift auf Papier, 163 × 76 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D1604)

genössischen Porträtkünstler, kann man davon ausgehen, dass er auch für die Daguerreotypie selbst bestimmte, in welcher Haltung und neben welchem Werk er abgebildet wurde.³³⁰ Er konnte jedoch nicht ahnen, dass das Motiv auf dem Relief durch die starke Sonneneinstrahlung nur schwer erkennbar sein und die Gesamtkomposition am Ende unausgewogen wirken würde.³³¹ Denn anders als in den gemalten Porträts befindet sich das ausgewählte Werk auf derselben Bildebene wie Thorvaldsen selbst, statt leicht in den Hintergrund gerückt. Dadurch erscheint der Bildhauer relativ klein neben dem Relief auf der wuchtigen Staffelei. Die Komposition der Daguerreotypie weist insgesamt ein starkes Ungleichgewicht auf: Während Thorvaldsen und sein Relief die mittlere und rechte Bildhälfte bestimmen, ist der linke Bereich durch scheinbar unbewusst ins Bild geratene Details wie das Fenster und den daran gelehnten Stock geprägt.³³² Somit treffen in Neubourgs

330 Ebd., 88 – 89, 95 und 102; Miss 2005a, 8.

331 Siehe auch Berner 2005, 95.

332 Siehe auch ebd., 75.

Fotografie Thorvaldsens eigene, konventionelle Anordnung und der Realismus des neuen Bildmediums aufeinander.³³³ Dadurch wird die Zeitlosigkeit des traditionellen Porträts mit dem Hier und Jetzt der Fotografie konfrontiert, das sich in den beiläufig mit abgebildeten Objekten und insbesondere den durch eine leichte Bewegung hervorgerufenen verschwommenen Konturen um den Kopf des Bildhauers zeigt. Diese Unmittelbarkeit und festgehaltene Flüchtigkeit sind es wohl auch, die den frühen Porträtfotografien nach Walter Benjamin ihre „Aura“ verleihen.³³⁴ Dabei ist anzumerken, dass es sich bei der Daguerreotypie noch nicht um ein reproduzierbares Medium handelte, wie dies für die spätere Fotografie charakteristisch werden sollte.³³⁵

Der Vergleich von Neoubourgs Daguerreotypie mit gemalten Darstellungen von Thorvaldsen veranschaulicht exemplarisch den Bruch, den die Einführung der Fotografie für die traditionsreiche und idealisierende Bildgattung des Porträts bedeutete.³³⁶ Nicht nur waren fotografische Bildnisse in der Herstellung deutlich kostengünstiger als gemalte; sie übertrafen Letztere zudem in ihrer Ähnlichkeit zum Modell bei Weitem. Mit Bezug auf Thorvaldsens Porträt bemerkte dies auch Peter Knudsen, der die erwähnte Ausstellung 1894 im Stockholmer Industriepalast besuchte:

Ich kann mich an keine Fotografie erinnern, die jemals einen so starken Eindruck auf mich gemacht hätte; sie besaß einen Realitätsgrad, den keines der vielen Gemälde unseres großen Landsmannes mir zu vermitteln im Stande war.³³⁷

Bei Knudsen handelte es sich um einen Fotografen, der allein schon aufgrund seines Berufs großes Interesse an Neoubourgs Daguerreotypie gezeigt haben dürfte. Doch war das breitere dänische Publikum im 19. Jahrhundert für diesen Realitätsgrad bereit, nachdem sich die eigenständige Porträtmalerei über vier Jahrhunderte ausgebildet und klare Normen für die Darstellung von Personen formuliert hatte? Wie die Nichtbeachtung von Neoubourgs Daguerreotypie zu Thorvaldsens Lebzeiten und in den Jahren danach verrät, war dies – zumindest mit Blick auf den dänischen Bildhauer – nicht der Fall. Vielmehr dürfte die Naturtreue an das bevorzugte Bild des gefeierten Künstlers gerührt haben, das in den Quellen ebenso wie in der Forschungsliteratur gepflegt und laufend bestätigt wurde. Dieser Kontrast zwischen Thorvaldsens Persona und seinem fotografischen Porträt dürfte der Hauptgrund für die zurückhaltende Rezeption von Neoubourgs Daguerreotypie gewesen sein.

333 Siehe auch Berner 2005, 95 und 100; Miss 2005a, 8.

334 Benjamin 1977, 21.

335 Berner 2005, 15–16.

336 Zu diesem Bruch siehe auch Ruppert 1998, 71–74; Kanzenbach 2007, 16.

337 Peter Knudsen, „Et Besøg paa den fotografiske Udstilling i Stockholm“, *Beretninger fra Dansk fotografisk Forening*, 1894, 218 ff., zit. nach Berner 2005, 15.

III „Ein eigenes Museum“: Thorvaldsens Ateliers

1 „unter uns gesagt, nicht selbst gemacht“: Thorvaldsens Werkstattpraxis

Bei der Untersuchung zeitgenössischer Porträts von Thorvaldsen fällt auf, dass dieser zwar oft in seinem berufsspezifischen Kontext, jedoch nie bei der physischen Arbeit dargestellt ist. In erster Linie lässt sich dies sicherlich mit dem damaligen Nobilitierungs- und Stilisierungsbedürfnis des Künstlers als Genie erklären. Eine zusätzliche Bedeutungsebene erhält diese Darstellungsweise aber vor dem Hintergrund der stark arbeitsteiligen Organisation in Thorvaldsens Ateliers, die im Zentrum des vorliegenden Kapitels steht. Die Arbeitsteilung im Allgemeinen hatte seit ihrer Beschreibung durch den Ökonomen und Aufklärungsphilosophen Adam Smith in seinem epochalen Werk *The Wealth of Nations* von 1776 stark an Bedeutung gewonnen.¹ Smith postulierte, dass die Produktion durch Aufteilung eines Herstellungsablaufs in verschiedene Arbeitsschritte gesteigert werden könne, wofür drei Faktoren entscheidend seien: der Einsatz spezialisierter Arbeitskräfte, eine daraus resultierende Ersparnis an Zeit sowie die Nutzung von Maschinen. Wie sich zeigen wird, finden sich diese Faktoren auch in Thorvaldsens Werkstattpraxis. Dass der Bildhauer die Arbeitsteilung durchaus auch als Mittel der Selbstvermarktung nutzte, soll im Folgenden auf der Grundlage von zeitgenössischen Darstellungen seiner Ateliers und Beschreibungen derselben veranschaulicht werden.

Das bereits eingeführte und an anderer Stelle noch genauer zu betrachtende, 1828 – 1829 entstandene Gemälde von Martens präsentiert Thorvaldsens sogenanntes *studio grande* in Rom mit dem wenige Jahre zuvor erfolgten Besuch von Papst Leo XII. (Taf. II).² Bei der hell beleuchteten *Merkur*-Statue im Bildmittelgrund handelt es sich um das einzige Werk im Atelier, an dem gearbeitet wird. Zudem wird diese Arbeit nicht von Thorvaldsen selbst, sondern von einem Gehilfen vorgenommen. Er steht stellvertretend für den zeitweise bis zu 39 spezialisierte Handwerker umfassenden Werkstattbetrieb des

1 Smith 1776, 5 – 20.

2 Siehe dazu Kap. I.2 und bes. III.2.

Dänen.³ Dabei prägte die Arbeitsteilung Thorvaldsens Schaffen nicht erst, nachdem er sich als einer der führenden Bildhauer der Zeit etablieren konnte. Ganz im Gegenteil hatte er die Marmorausführung von Porträtbüsten bereits in seinen ersten Jahren in Rom günstigen, als Tagelöhner angestellten Steinmetzen übertragen.⁴ Gründete die Arbeitsteilung in diesem Fall noch auf der Bequemlichkeit des Bildhauers, dem die Ausführung von Büsten laut Quellen ebenso widerstrebte wie die kräfteraubende Arbeit am Marmor, so wurde mit dem mehrere Statuen und Büsten umfassenden Auftrag der russischen Gräfin Irina Vorontsova im Jahr 1804 eine arbeitsteilige Werkstattorganisation geradezu notwendig.⁵

Thorvaldsens Arbeitsweise

Grundsätzlich lässt sich die Arbeitsweise in Thorvaldsens Werkstätten folgendermaßen rekonstruieren: Den Anfang bildeten grobe Studien, die der Bildhauer gerne auf ein beliebiges Stück Papier zeichnete, weshalb etwa auf Briefen in seinem Nachlass nicht selten eigenhändige Zeichnungen des Künstlers zu finden sind. Daraufhin modellierte er einen Bozzetto, ein kleines Modell aus Ton. Zu seinen Werken fertigte er in der Regel verschiedene grobe Skizzen an und überarbeitete auch die Tonmodelle oft mehrmals. Wie die Zeichnungen blieben auch die üblicherweise rund einen halben Meter hohen Bozzetti äußerst skizzenhaft. Dennoch wurden diese in Gips gegossen und dienten als Basis für die Tonmodelle in der definitiven Größe. Bei Statuen wurden diese originalgroßen Tonmodelle von Thorvaldsens Gehilfen über einem Drahtskelett mit kleinen Holzkreuzen als Stützen ausgeführt, bei Büsten und Reliefs nahm der Bildhauer diese Arbeit selbst vor. Da die Tonmodelle rasch austrockneten, brüchig wurden und deshalb nicht von Dauer waren, wurden sie in Gips gegossen. Dafür stellte man eine Negativform her, die mit flüssigem Gips gefüllt wurde; das Tonmodell ging in diesem Prozess für gewöhnlich verloren. Die aus dem Gussverfahren gewonnene Figur war das sogenannte Originalmodell. Dabei handelte es sich um eine genaue Kopie des großen Tonmodells, jedoch in dauerhafterem Material. Es war auch das Originalmodell und weniger der Marmor, an dem Thorvaldsen Korrekturen und Feinarbeiten vornahm.⁶ Gemäß einem erhaltenen Briefentwurf des

3 Oppermann 1930, 85; Helsted 1977, 13; Beck 1991, 79; Tesan 1991b, 232; Jørnæs 2011, 118 – 119; auch Wittstock 1984, 108; Jørnæs 1989c, 31.

4 Tesan 1991b, 223; Tesan 1998, 57.

5 Ebd. Zu Vorontsovas Bestellungen siehe auch Jørnæs 2011, 51. Thorvaldsens Unwilligkeit, Büsten auszuführen, zeigte sich noch 1827, als der bayerische König Ludwig I. eine Porträtbüste seiner Geliebten Marianna Florenzi bestellte. Wie dessen Kunstagent Wagner ihn am 25. September 1827 informierte, habe der Bildhauer seit Beginn der 1820er Jahre die Preise für Büsten verdoppelt, „mehr deswegen, um keine Büste mehr machen zu dürfen, da er es ungern tue“; zit. nach von Urlichs 1887, 18. Die Büste der Marianna Florenzi wurde dennoch 1828 modelliert und 1858 unter Bissens Aufsicht in Marmor vollendet; Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A278 und A727).

6 Diese Beschreibung basiert auf Wittstock 1975, 87; Helsted 1977, 10 – 12; Helsted 1982a, 49 – 51; Jørnæs 1989c, 31; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 584; Tesan 1991b, 232 – 233; Miss 2008, 32; Jørnæs 2011, 120.

Bildhauers an den Architekten Hansen aus dem Jahr 1807 pflegten die „Künstler hier in Rom, wo es nicht an guten Arbeitern fehlt, die Figur in voller Größe und so [weit] ausgeführt als möglich zu modellieren, sodass die Ausführung in Marmor meist ganz mechanisch sein kann“.⁷

Nach dem Originalmodell wurde eine mehrteilige Gussform hergestellt, wodurch das entsprechende Werk beliebig oft in Gips kopiert werden konnte. Das Originalmodell oder dessen Abguss bildete derweil die Grundlage für die Übertragung der Figur in Marmor, die von Thorvaldsens Gehilfen vorgenommen wurde. Dafür wurden zuerst einige Eckpunkte auf dem Modell mit Bleistift gekennzeichnet, die anschließend mithilfe von Senkleien, die von einem Holzrahmen über dem Marmorblock hingen, auf diesen übertragen wurden. Es folgte die Behauung des Marmors mittels verschiedener Meißel, Hämmer und Bohrer. Den Abschluss dieses Prozesses bildete der Schliff des Marmors mittels Schmirgel, Sand- oder Bimsstein. Wie die Übertragung der Skulptur vom Gipsmodell in den Steinblock wurden auch die hierauf folgenden Arbeitsschritte am Marmor bis auf den letzten Schliff in den meisten Fällen nicht von Thorvaldsen selbst, sondern von seinen Gehilfen vorgenommen.⁸ Insofern vermittelt der an der *Mercur*-Statue arbeitende Gehilfe in Martens' Gemälde einen realistischen Einblick in Thorvaldsens Werkstattpraxis, wenn auch diese Arbeit kaum im *studio grande* ausgeführt wurde, worauf noch zurückgekommen wird.

Auch Hess' bereits erwähntes, nicht erhaltenes Porträt des Bildhauers von 1834 zeigte im Hintergrund einen Gehilfen, der die *Jason*-Statue bearbeitet (Abb. 28).⁹ In jenem fiktiven Atelier sind außerdem die Modelle des *Alexanderzuges* und des Relieftondos der *Nacht* von 1815 ausgestellt. Der Maler präsentierte damit keine aktuellen, sondern drei der bedeutendsten Werke für Thorvaldsens Künstlerbiografie und Berühmtheit. Diese Thematik wird im Vordergrund durch den vor dem Bildhauer liegenden Lorbeerzweig als Symbol des unsterblichen Ruhms verdeutlicht. Die Gesamtkomposition von Hess' Gemälde mit dem im Halbprofil wiedergegebenen Thorvaldsen zitiert zweifellos Dürers *Selbstbildnis* von 1498 im Madrider Prado und bringt dadurch – ähnlich Diofebis im Kapitel II.1 vorgestelltem Gemälde von Raffaels Graböffnung (Taf. VII) – einen doppelten Künstlerkult zum Ausdruck: Im frühen 19. Jahrhundert wurde Dürer neben Raffael als der

7 Bertel Thorvaldsen an Christian Frederik Hansen, nach dem 15. Juni 1807 (Entwurf), TMA, Ref. m28, nr. 104: „Konstner[en] bruger der fore her i Rom / hvor man ikke mangler gode Arbeidere / at modellere Figuren sin fulde Størrelse og saa udført som mulig saaledes at Udførelsen i Marmor kan blive for det meste ganske Mekanisk.“ Siehe auch Bencard 2009; Kofoed 2014b.

8 Diese Beschreibung basiert auf Helsted 1977, 12–13; Helsted 1982a, 51–52; Jørnæs 1989c, 31; Springer, P. 1991, 216; Jørnæs 2011, 121. Zu den verschiedenen Werkzeugen in Thorvaldsens Werkstattbetrieb siehe Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 580–595.

9 Dieses Gemälde entstand im Auftrag von Graf Franz Erwein von Schönborn-Wiesentheid und basiert auf einem früheren *Thorvaldsen*-Porträt des Malers aus dem Jahr 1823, das sich heute in der Neuen Pinakothek in München befindet (Inv.-Nr. WAF 348); Kanzenbach 2007, 324, inkl. Anm. 1239 und 1240.

größte Künstler vergangener Zeiten verehrt, während Thorvaldsen bereits zu Lebzeiten regelrecht vergöttert wurde.¹⁰

Wie auch der oben zitierte Briefentwurf von Thorvaldsen an Hansen verdeutlicht, war das beschriebene Verfahren der Skulpturherstellung im frühen 19. Jahrhundert außerhalb Italiens noch weitgehend unbekannt. So fragte der Fürst Clemens von Metternich am 11. April 1812 beim österreichischen Gesandten in Rom, Carlo d'Andreoli, beunruhigt nach, ob es stimme, dass der Stipendiat der Wiener Kunstakademie, Leopold Kiesling, die Ausführung seiner Skulpturen in Marmor an Gehilfen delegiere.¹¹ Daraufhin informierte d'Andreoli den Fürsten, dass es sich bei solcher Arbeitsteilung um eine gängige Praxis „in allen Bildhauerateliers und bei Canova und bei Thorwaldsen und bei allen anderen“ handle sowie dass die „Hauptwerke der berühmtesten Bildhauer“ bis auf den letzten Schliff zu einem großen Teil von Gehilfen ausgeführt und „den Meistern nur die Erfindung und das Modell zugeschrieben“ würden.¹² Bemerkenswert ist diesbezüglich ferner, dass Thorvaldsen für einen anderen Wiener Stipendiaten, Johann Nepomuk Schaller, im Jahr 1817 eine Kostenberechnung für eine Skulpturengruppe erstellte, in der als ein substantieller Posten die Arbeit von Steinmetzen ausgewiesen ist.¹³

D'Andreolis Erwähnung von Canova ist in diesem Zusammenhang zentral: Es war der aus dem Veneto stammende, seit 1779 in Rom wirkende Bildhauer, der die Herstellung von Skulpturen revolutioniert hatte und ohne dessen Innovationen Thorvaldsens arbeitsteiliger Werkstattbetrieb kaum denkbar gewesen wäre.¹⁴ Bezeichnenderweise nahm mit Peter Kauffmann 1804 ein Gehilfe seine Arbeit in Thorvaldsens Atelier auf, der zugleich für Canova tätig war.¹⁵ Thorvaldsen folgte zwar im Wesentlichen der Arbeitsweise des Italieners, wich in Einzelheiten jedoch davon ab. Der augenfälligste Unterschied war die bei Canova deutlich ausgeprägtere Bedeutung der Vorstudien und der abschließenden Behandlung des Marmors durch den Meister.¹⁶ Im Gegensatz zu Canova polierte Thor-

10 Zum Vergleich von Hess' Gemälde mit Dürers *Selbstbildnis* von 1498 siehe auch Skjøthaug 2015b. Zum Kult um Dürer und Raffael im frühen 19. Jahrhundert siehe v. a. Kat. Göttingen/Rom 2015; auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 549; Ruppert 1998, 180–181 und 282; Hellwig 2005, 64–71 und 76–79; Reichardt 2009, 30; Hess/Agazzi/Décultot 2012; Kepetzi 2012, 10; Schmälzle 2012, 99.

11 Burg 1915, 123–124; auch Wittstock 1975, 113; Wittstock 1984, 105.

12 Carlo d'Andreoli an Clemens von Metternich, 9. Mai 1812, zit. nach Burg 1915, 124: „Dans tous les Ateliers des sculpteurs et chez Canova et chez Thorwaldsen et chez tous les autres on voit travailler des ouvriers à la journée aux chefs d'œuvres des plus célèbres artistes, au maître n'est attribuée que l'invention et le modèle qu'il achève et perfectionne, le gros de l'ouvrage est l'ouvrier qui le fait et ordinairement il n'y met que la dernière main [...]“. Ein Hinweis auf diese Korrespondenz findet sich auch bei Wittstock 1975, 113, und Wittstock 1984, 105, inkl. Anm. 1.

13 Burg 1915, 123.

14 Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 585; Miss 2008, 32. Zu Canovas Arbeitsweise siehe ausführlich Honour 1972a und 1972b; Myssok 2010; Myssok 2011, 16–17.

15 Tesan 1991a, 259; Tesan 1991b, 224; Tesan 1998, 58.

16 Zur Bedeutung der Zeichnung bei den beiden Bildhauern siehe auch Licht 1991, 49.

valdsen seine Marmorwerke nicht mit Wachs, sondern beließ die opake, etwas raue Oberfläche des Steins.¹⁷ Ein weiteres, die Arbeitsweise der beiden Bildhauer unterscheidendes Detail besteht in den Messpunkten auf den großen Gipsmodellen, die bei Canova mit Metallstiften, bei Thorvaldsen hingegen mit Bleistift- oder gravierten Zeichen markiert wurden.¹⁸ Schließlich ging Thorvaldsen auch mit der Neugierde der Öffentlichkeit anders um, indem er dieser Zutritt zu seinen privaten Räumen und damit einen Blick auf eben begonnene Werke ermöglichte, wohingegen Canova seine Zeichnungen und Bozzetti weitestgehend vom breiteren Publikum fernhielt.¹⁹

Die wichtigste durch Canova eingeführte Neuerung war der Gebrauch von Gipsmodellen in voller Größe, den sogenannten Originalmodellen.²⁰ Zwar ist bereits in Denis Diderots ab 1751 publizierter *Encyclopédie* unter dem Begriff „Sculpture en marbre“ das Verfahren beschrieben, mittels der in jener Zeit an der Académie de France in Rom entwickelten Punktiermaschine antike Skulpturen von originalgroßen Gipsabgüssen in Marmor zu übertragen.²¹ Es ist gemäß Johannes Myssok jedoch fraglich, ob dieses Verfahren von Bildhauern vor Canova zusätzlich zur Antikenreproduktion auch zur Herstellung eigener Werke angewandt wurde.²² Bevor Canova für die Schaffung eigener Werke auf das genannte Verfahren zurückgriff, hatten die einzelnen Schritte der bildhauerischen Praxis im Wesentlichen im gezeichneten Entwurf, dem Bozzetto, dem Gipsmodell in halber Größe und schließlich der Marmorversion auf der Basis dieses Modells bestanden. Bereits der Barockbildhauer Gian Lorenzo Bernini hatte jedoch mit Tonmodellen in voller Größe gearbeitet. Um das Modell vor Austrocknung und daraus resultierender Brüchigkeit zu schützen, wurde es in ausgehöhlter Form gebrannt. Die erstmals für Canova belegte Übertragung des großen Tonmodells in das weniger fragile Material Gips verlieh der Komposition eine deutlich längere Lebensdauer, sodass viele Originalmodelle bis heute erhalten sind. Dazu trugen zudem die neuen Funktionen des Künstlerateliers als Ausstellungs- und Verkaufsraum bei, die im nächsten Kapitel besprochen werden. Canovas Einführung des Gipsmodells in voller statt in halber Größe und der Rückgriff auf das Punktiergerät erleichterten die Übertragung der Figur in den Marmorblock erheblich, da in diesem Schritt kein Umrechnen der Maße mehr erforderlich war.²³ Dies verringerte Fehler bei der Ausführung in Marmor, was wiederum ein arbeitsteiliges Verfahren begünstigte.

17 Hartmann 1956, 81; Hartmann 1972, 41; Salling 1972, 41; Wittstock 1975, 113; Helsted 1982a, 52; Jørnæs 1989c, 31; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 593; Jørnæs 2011, 121; Grandesso 2015, 159. Zu Canova siehe Honour 1972a, 146–148; Honour 1972b, 218–219; Myssok 2010, 281.

18 Miss 2008, 32; Jørnæs 2011, 121.

19 Zu Canova siehe Myssok 2011, 17.

20 Siehe dazu ausführlich Myssok 2010; auch Myssok 2017, 144.

21 *Encyclopédie* 1751–1772, Bd. 14, 841; auch Helsted 1977, 12; Wittstock 1984, 106; Myssok 2010, 272–273; Gallo 2017, 118.

22 Myssok 2010, 273–277, auch für die folgenden Ausführungen.

23 Ebd., 275; Kofeod 2014b.

Bereits im November 1805 schrieb der Baron Schubart über Thorvaldsen, dass „die öffentliche Meinung ihn bald über Canova setzen würde, wenn ihm seine Verhältnisse erlaubten, ein so großes Atelier und so viele mechanische Gehilfen wie dieser zu haben“.²⁴ Während Atelierbetriebe mit mehreren Gehilfen keineswegs eine neue Erscheinung des frühen 19. Jahrhunderts waren – man denke nur an Tizian oder Peter Paul Rubens –, sollte die gleichsam fabrikhafte Organisation von Thorvaldsens Werkstätten bald alles bis dahin Gekannte übertreffen.²⁵ Sie wurde von den Zeitgenossen denn auch mit entsprechender Neugierde und Überraschung aufgenommen. So schrieb Thiele rückblickend auf das Jahr 1805, dass Thorvaldsens Werke in erster Linie dessen „Gehilfen beschäftigten“.²⁶ Dementsprechend notierte von der Hagen am 14. Dezember 1816 in sein Tagebuch:

Merkwürdig ist dabei die Sicherheit, mit welcher gegenwärtig vermittelst des Senkbleis und des Zirkels mit gekrümmten Schenkeln, überall das Maaß [sic] des Modells auf den Marmor übertragen, und durch unzählige Punkte überall die Tiefe bestimmt wird, bis auf welche die Steinhauer vorarbeiten, so daß der Meister nur die vollendende Hand anlegt.²⁷

In ähnlicher Weise erklärte auch der Historiker Christian Molbech die Herstellung der Marmorskulpturen in Thorvaldsens Werkstätten, die er im Sommer 1820 besucht hatte:

Diese eigentliche Arbeit des *Bildhauers* ist inzwischen zu einem großen Teil ganz mechanisch. Über dem Marmorblock wird ein Holzrahmen aufgerichtet, von dem herabhängende Lote, nach einer genauen Ausmessung des Gipsmodells, die Weite und Lage zuerst von dessen äußersten Punkten bezeichnen, die sich mit schwarzen Punkten auf dem Stein absetzen; und danach, wenn der Meißel sich tiefer in den Block hineinarbeitet, werden mehr und mehr Dimensionen des Gipsmodells bezeichnet, und diese werden mit mathematischer Genauigkeit auf die Marmorstatue überführt, der man aber doch immer eine solche, stark erhöhte und großzügigere, Oberfläche belässt, dass der Künstler selbst, indem er diese wegnimmt, letzte Hand an seine Arbeit legen kann.²⁸

24 Hermann Schubart an Nicolai Abildgaard, 10. November 1805, TMA, Thieles afskrifter af Thorvaldsens breve, vol. I, 1805: „Lykkes de, saa vil Rygtet snart svinge ham over Canova, hvis Ligemand han alt vilde være, om hans Stilling tillod ham, at have et saa stort Atelier og saa mange mekaniske Medhjælpere, som denne.“ Deutsche Übersetzung nach Helsted 1977, 9–10. Siehe auch Thiele 1852, 47; Springer, P. 1991, 214.

25 Tesan 1998, 9; Grandesso 2015, 166.

26 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 139. Eine ähnliche Beschreibung von Thorvaldsens Arbeitsweise findet sich auch bei Peale 1855, 162.

27 Von der Hagen 1818–1821, Bd. 2, 336.

28 Molbech 1822, 209: „Dette *Billedhuggerens* egentlige Arbeide er imidlertid for en stor Deel ganske mekanisk. Over Marmorblokken opreises en Træstilling, hvorfra nedhængende Lodder, efter en nøiagtig Udmaaling af Gipsmodellene, betegne Viddene og Beliggenheden først af dennes yderste Punkter, som med sorte Prikker afsættes paa Stenen; og efterhaanden, som Meiselen arbeider sig dybere ind i Blokken, betegnes flere og flere af Gipsmodellens Dimensioner, og disse overføres med mathematisk Nøiagtighed paa Marmorstatuen, som man dog altid lader beholde en saa, meget forhøiet og rummeligere Overflade, at Konstneren selv, i at borttage denne, kan lægge sidste Haand paa sit Arbeide.“ (Hervorhebung im Original.) Siehe auch Wittstock 1975, 114; Wittstock 1984, 105–106.

Von der Hagen und Molbech geben in ihren Beschreibungen die Technik der Übertragung des Originalmodells auf den Marmorblock insgesamt korrekt wieder. Eine nicht endgültig geklärte Frage ist indessen, ob Thorvaldsen den letzten Schliff seiner Werke grundsätzlich selbst vornahm. Man geht in der Forschung zwar davon aus, doch wurde sein handwerklicher Anteil an der Vollendung seiner Skulpturen von Zeitgenossen bisweilen infrage gestellt.²⁹ So notierte Grillparzer am 14. April 1819 nach einem Besuch in Thorvaldsens Werkstatt in sein Tagebuch:

Ich habe keine seiner ganz fertigen Statuen gesehen, und ich weiß daher nicht, ob er in der Vollendung des mechanischen Teils der Arbeit seinem Nebenbuhler [d. h. Canova] gleichkommt – und eine Statue in seinem Studio, von der mir die Gehilfen sagten, es fehle nichts als die Politur, schien diesen Zweifel eher zu bekräftigen als zu heben –, aber was die edle Form, die Belebung des Toten und die Komposition betrifft, hierin steht meiner Meinung nach Thorvaldsen weit über Canova.³⁰

In ihren Memoiren berichtete auch die Malerin Seidler, die sich in den Jahren um 1820 in Rom aufhielt, über Thorvaldsens Werkstattpraxis:

Er fertigte die Skizzen zu seinen Werken gewöhnlich nur einen Fuß hoch an und ließ sie darauf von einem geschickten Schüler oft über Lebensgröße modellieren. Dies Tonmodell wurde sodann abgegossen und in Marmor kopiert. [...] Die gröberen Arbeiten, wie das Aushauen der Figuren aus dem rohen Marmorblock, waren untergeordneten Bildhauern anvertraut; die feinere Arbeit ging dann in geschicktere Hände über.³¹

Neben diesen Zeugnissen über Thorvaldsens Werkstattpraxis gab es zahlreiche Zeitgenossen, die sich spezifisch zu dessen geringem Anteil an der Bearbeitung des Marmors äußerten, wie im Folgenden ausgeführt wird.

Thorvaldsen und der Marmor

Die für Ludwig von Bayern geschaffene Marmorversion der 1808 modellierten *Adonis*-Statue ist eines der wenigen eigenhändigen Werke von Thorvaldsen.³² Wie diverse Quellen bestätigen, war dessen handwerklicher Anteil an anderen Marmorausführungen insgesamt gering bis inexistent. Letzteres galt etwa für die um 1800/1801 geschaffene Büste des Arztes Mathias Saxtorph, „die ich, unter uns gesagt, nicht selbst gemacht habe“.³³ Dieses

29 Siehe bspw. von Raczynski 1836 – 1841, Bd. 3, 277, Anm.

30 Grillparzer 1893, 216 – 217. Siehe auch Wittstock 1975, 285.

31 *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler* 1922, 122.

32 Ebd.; Schultz 1944, 96; Wittstock 1975, 115; Helsted 1982a, 53; Wittstock 1984, 108; Kofoed 2014b.

33 Bertel Thorvaldsen an Nicolai Abildgaard, 23. September 1806 (erster Entwurf), TMA, Ref. m28, nr. 34v: „[...] Saxtorff Byste til Her dr Schel som jeg imellem os sagt ikke selv har giord [...]“; Bertel Thorvaldsen an Nicolai Abildgaard, 23. September 1806 (zweiter Entwurf), TMA, Ref. m28, nr. 33: „[...] Saxorfs Byste til Doctor Schel som ieg i mellem os sagt ikke har giord [...]“ Siehe auch Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 72; Springer, P. 1991, 214.

Eingeständnis von Thorvaldsen findet sich in zwei vom 23. September 1806 datierenden Entwürfen eines Briefes an Abildgaard, während es in der definitiven Abschrift signifikanterweise fehlt.³⁴ Auch gemäß dem zweiten Earl of Minto, der zwischen 1821 und 1822 in Rom weilte, tat Thorvaldsen „wenig am Marmor, und seine Statuen sind weniger als jene von beinahe jedem anderen Künstler das tatsächliche Werk des Meisters“, was man ihnen durchaus ansehe.³⁵ In entsprechender Weise hielt Raczyński in seiner *Geschichte der neueren deutschen Kunst* fest:

Thorvaldsen bearbeitet fast niemals selber den Marmor. Es giebt eine große Anzahl seiner Bildwerke, an welche er nicht die Hand gelegt hat. Er macht das Modell für sie, und beaufsichtigt die Ausführung. Ich habe ihn im Jahre 1821 mehrmals in seiner Werkstätte besucht. Er ging von einem Arbeiter zum andern, und bezeichnete mit Bleistift die Stellen, welche verbeßert oder vollendet werden sollten.³⁶

Aus dieser Beschreibung geht hervor, dass Thorvaldsen trotz seines geringen handwerklichen Anteils die Ausführung seiner Schöpfungen in Marmor genau überwachte – vergleichbar einem Arzt auf Visite, wie er es selbst gegenüber Brøndsted formuliert haben soll.³⁷ Dies ist der Grund für die durchgehend hohe Qualität der Marmorwerke, die zu seinen Lebzeiten entstanden. Demgegenüber mangelt es den posthum unter der Aufsicht von Thorvaldsens Schülern für dessen Museum ausgeführten Marmorskulpturen oft an Virtuosität in den Details, wie sich beispielsweise in der Darstellung des von Adern gezeichneten Körpers von Pferden zeigt, was die Werke zuweilen etwas oberflächlich und kühl erscheinen lässt.³⁸

Rembrandt Peale reduzierte in seinen 1855 publizierten „Reminiscences“ Thorvaldsens ohnehin geringes eigenhändiges Zutun zum Marmorwerk noch, wenn er schrieb, dass der Däne wie auch Gibson – im Gegensatz zu anderen Bildhauern der Zeit – den „Marmor nie berührt“ habe.³⁹ Zudem hat der amerikanische Maler die vermutlich nicht ganz wahre Anekdote überliefert, wonach Thorvaldsen ihm seine Skulptur von *Ganymed*

34 Bertel Thorvaldsen an Nicolai Abildgaard, 23. September 1806, KB, Ref. Abr. nr. 2163, 4^o (Transkript im TMA): „Professor Badens Byste er færdig og skal efter Forlangende blive afsendt tillige med et andet Byste til Doctor Schel.“ (Hervorhebung durch T.S.) Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 1, 149.

35 Gilbert Elliot-Murray Kynynmound, 2. Earl of Minto, 7. Januar 1822, Edinburgh, National Library of Scotland, Ref. MSS 11986-7 (Transkript im TMA): „But Thorwaldson himself does little to the marble, and his statues are less than those of almost any other artist the actual work of the master; indeed they betray this too strongly.“

36 Von Raczyński 1836–1841, Bd. 3, 277, Anm. Siehe auch Wittstock 1975, 113–114; Wittstock 1984, 105; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 593. Eine ähnliche Beschreibung ist auch von Thomas Crawford überliefert, zit. bei Dimmick 1991, 179.

37 Peter Oluf Brøndsted an Jens Møller, 15. Juni 1822, zit. bei Hartmann 1972, 41; Wittstock 1975, 113; Helsted 1977, 10 und 13; Helsted 1982a, 53; Jørnæs 1989c, 31; Tesan 1991b, 232; Kofoed 2014b.

38 Siehe auch Schultz 1944, 98; Helsted 1977, 14; Tesan 1991b, 235.

39 Peale 1855, 162: „The British artist, Gibson, told me that he never touched his marble, nor did Thorwaldsen, [...]“. Ähnliche Aussagen über Thorvaldsens geringen Anteil am Marmorwerk finden sich ferner in:

mit *Jupiters Adler* von 1815–1817 gezeigt und angemerkt habe, dass der Adler nicht sein eigenes Werk sei.⁴⁰ Bei ihrem späteren Besitzer, dem Marquis of Stafford in London, sei dieselbe Skulptur hingegen mit den Worten angepriesen worden, dass „kein Meißel außer jenem von Thorwaldsen [dieses Werk] ausführen konnte, und speziell [nicht] den Adler“.⁴¹ Über die Statuen von *Christus* und den *Aposteln* ab 1821 für die Kopenhagener Frauenkirche behauptete Peale indessen, dass die Gipsmodelle nach Carrara gebracht und dort in Marmor gehauen worden seien, sodass Thorwaldsen diese Werke nie gesehen habe, „bis sie fünf Jahre später ihren Platz in der Kathedrale von Stockholm einnahmen“.⁴² Die Tatsache, dass Peale die beiden skandinavischen Städte verwechselte und offensichtlich nicht wusste, dass die genannten, über rund zwei Jahrzehnte ausgeführten Skulpturen Thorvaldsens bedeutendster Auftrag für seine Heimatstadt Kopenhagen war, zeigt erneut, dass er den Bildhauer wohl in erster Linie als zeitgenössische Berühmtheit wahrnahm und mit Thorvaldsens Biografie und Œuvre nur bedingt vertraut war, wie im Kapitel II.2 ausgeführt wurde.

Angesichts der Kommentare zu Thorvaldsens geringem Anteil an seinen Marmorwerken überrascht es nicht, dass unter Zeitgenossen gelegentlich die Kritik laut wurde, Thorvaldsen könne nicht in Marmor arbeiten. So konstatierte sogar Caroline von Humboldt, eine der eifrigsten Verehrerinnen von Thorvaldsens Kunst, in einem Brief vom 24. Dezember 1817 an die Dichterin Brun: „Als Künstler steht er auf lichter Höhe, das gilt aber nur von der Erfindung, denn in der Ausführung und Vollendung des Marmors gehen die anderen ihm voran.“⁴³ Thorvaldsen konnte indessen recht brüsk reagieren, wenn ihm die Fähigkeiten als Marmorbildhauer abgesprochen wurden. Auf den Vorwurf seines schwedischen Kollegen Johan Niklas Byström, dass er zwar ein „großer Künstler“ sei, aber nicht in Marmor arbeiten könne, soll Thorvaldsen entgegnet haben: „Hör zu, Byström,

„Albrecht Dürers Standbild“, *Allgemeine Zeitung*, 504/505, 26. Oktober 1836, 2013–2015 (hier 2014); Francesco Gasparoni, *Peregrinazioni a Genzano*, Rom 1845, 31, zit. bei Tesan 1998, 69.

40 Peale 1855, 162: „[...] Thorwaldsen, who, in showing me his Ganymede, remarked that the eagle was entirely the work of the young man who was chiselling it, as he himself knew nothing about the bird: [...]“

41 Ebd.: „[...] yet this same Ganymede, which I afterwards saw at the Marquis of Stafford's, in London, was commended as a work that ,no chisel but that of Thorwaldsen could execute, and especially the eagle.“ Beim genannten Marquis of Stafford handelt es sich um George Granville Sutherland-Leveson-Gower, den 2. Duke of Sutherland, der 1817 eine Marmorausführung von *Ganymed mit Jupiters Adler* bestellt hatte; <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/people/gower-george-granville-leveson> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).

42 Ebd.: „Christ and his Apostles were copied in marble at Carrara from his models, and the author never saw them till five years after, when they occupied their places on the Cathedral at Stockholm.“ Auf Peales Aussagen verweist auch Dimmick 1991, 175.

43 Caroline von Humboldt an Friederike Brun, 24. Dezember 1817, zit. nach Wittstock 1975, 304. Siehe auch Foerst-Crato 1975, 161 (hier datiert der Brief jedoch vom 29. Dezember 1817); Tesan 1991b, 233. Eine ähnliche Kritik findet sich auch in „ART. IX“ 1832, 213.

binde mir die Hände auf den Rücken, und ich werde den Marmor besser beißen, als du ihn haust!“⁴⁴ Dass die negativen Urteile über Thorvaldsens Fähigkeiten als Marmorbildhauer in der Tat nicht berechtigt waren, davon zeugen die wenigen eigenhändigen Werke des Dänen, wie der genannte *Adonis*.⁴⁵

Die räumliche Trennung der Arbeitsschritte

Während seiner ersten Jahre in Rom hielt Thorvaldsen Werkstätten im Vicolo delli Aliberti nahe der Via del Babuino und im Vicolo delle Colonnate (auch Vicolo della Catena genannt, heute Vicolo Barberini) in der Nähe des Palazzo Barberini.⁴⁶ Im November 1815 unterzeichnete er einen Mietvertrag für drei kleine, zu diesem Palazzo gehörende Gebäude ebenfalls im Vicolo delle Colonnate, die zu den *piccoli studi* wurden.⁴⁷ Am 3. Juni 1817 berichtete Caroline von Humboldt an ihren Ehemann Wilhelm über insgesamt „[v]ier Studien“ und am 3. März des darauffolgenden Jahres bereits über „fünf grosse Ateliers“.⁴⁸ Eine genaue Beschreibung des Rundgangs durch diese Räume und der darin aufgestellten beziehungsweise in Entstehung begriffenen Werke findet sich beispielsweise in Molbechs Erinnerungen an seinen Romaufenthalt im Sommer 1820.⁴⁹ Der Mietvertrag für das in Martens' Gemälde dargestellte *studio grande*, das ehemalige Stallgebäude des Palazzo

- 44 Zit. nach Sass 1963–1965, Bd. 2, 398: „Hør, Bystrøm, bind mine Hænder paa Ryggen, og jeg skal bide i Marmoret bedre end du hugger.“ Diese in Charlotte Bournonvilles Memoiren *Erindringer fra Hjemmet og fra Scenen* (1903) überlieferte Anekdote beschreibt eine durch Thorvaldsen gegenüber Bournonvilles Mutter bestätigte Begebenheit aus den 1820er Jahren. Es handelt sich dabei um eine vielfach, jedoch meist ohne verlässliche Quellenangabe und teils auch verändert wiedergegebene Anekdote; siehe bspw. Thiele 1831–1850, Bd. 2, 135; Oehlenschläger 1850, Bd. 4, 149; Plon 1867, 215; Helsted 1977, 14; Helsted 1982a, 53. In Christine Stampes Memoiren wurde Bystrøm zu Rauch; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 103. Bei Andersen dreht sich der in dieser Anekdote dargestellte Streit indessen nicht um die Arbeit in Marmor, sondern um Thorvaldsens Fähigkeiten im Basrelief vs. der Skulpturengruppe; Andersen 1961, 159.
- 45 *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler* 1922, 122; Schultz 1944, 96; Wittstock 1975, 115; Helsted 1982a, 53; Wittstock 1984, 108; Kofoed 2014b.
- 46 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 50; Plon 1867, 28; Hartmann 1963, 1; Sutton 1972, 5; Jørnæs 1989c, 29; Jørnæs 2011, 116; Mrgan 2015b. Die Werkstatt im Vicolo delli Aliberti hatte zuvor dem Bildhauer John Flaxman gehört.
- 47 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 263; Trier 1903, 104 (Triers weitere Ausführungen sind jedoch fehlerhaft); Oppermann 1927, 122; Hartmann 1963, 6; Hartmann 1971, 34; Wittstock 1975, 116; Jørnæs 1989c, 29; Jørnæs 1991c, 89; Tesan 1991b, 225; Randolfi 2010, 80; Mrgan 2015b.
- 48 Caroline von Humboldt an Wilhelm von Humboldt, 3. Juni 1817, zit. nach Wittstock 1975, 300; Caroline von Humboldt an Wilhelm von Humboldt, 3. März 1818, zit. nach Wittstock 1975, 305. Auch Peder Hjort berichtete am 23. April 1818 von fünf, an einem kleinen Garten gelegenen Gebäuden; Hjort 1818, 5.
- 49 Molbech 1822, 224–229. Detaillierte Zeugnisse über Thorvaldsens Werkstätten, einschließlich des *studio grande*, finden sich zusätzlich zu den hier zitierten Quellen bspw. bei Thiele 1831–1850, Bd. 2, 128–132; Carus 1835, I, 350; Ponciano Ponzano y Gascón, „Studio o arsenale dello scultore Thorwaldsen“, zwischen 1832 und 1838, zit. bei Hartmann 1971, 38–39.

Barberini, wurde schließlich am 18. Juli 1822 abgeschlossen (Taf. II).⁵⁰ Neben den designierten Werkstätten hatte der Bildhauer ferner in seiner Privatwohnung in der Casa Buti mindestens ein als Atelier eingerichtetes Zimmer, worauf im Kapitel III.3 zurückgekommen wird.

In enger Verbindung mit der stark arbeitsteiligen Organisation von Thorvaldsens Kunstunternehmen – man kann seine Werkstätten tatsächlich so nennen – steht die räumliche Trennung der verschiedenen Arbeitsschritte. Auch diesbezüglich gehörte Canova zu den Vorreitern, indem er in einem Atelier mit seinen Gehilfen die handwerkliche Arbeit ausführte und in einem zweiten Atelier seine Kunden empfing und so den Eindruck erweckte, als ob er alle Skulpturen eigenhändig geschaffen hätte.⁵¹ Eine räumliche Trennung künstlerischer Arbeitsschritte war seit dem späten 18. Jahrhundert im Übrigen nicht nur bei Bildhauern verbreitet, sondern auch bei Malern, wie Séverine Sofio am Beispiel von Jacques-Louis David gezeigt hat.⁵²

Thorvaldsens Ateliers waren spätestens ab den 1820er Jahren in drei Kategorien unterteilt: Während der Bildhauer die ersten Entwürfe üblicherweise in seiner privaten Wohnung zeichnete und modellierte, stellten seine zahlreichen Gehilfen die großen Ton- und Gipsmodelle sowie die Marmorstatuen in den kleinen Ateliers an der Piazza Barberini her. Wie auch Martens' Gemälde veranschaulicht, diente das *studio grande* derweil hauptsächlich der Werkpräsentation und der Selbstrepräsentation des Meisters. Die nach Arbeitsschritten und Funktionen erfolgte Trennung von Thorvaldsens Ateliers hatte zur Folge, dass die Besucherinnen und Besucher dem Bildhauer immer seltener in einer der offiziellen Werkstätten begegneten. Stattdessen wurden sie von einem eigens dafür bezahlten Gehilfen herumgeführt, während sich weitere Bedienstete um Preisanfragen und Bestellungen kümmerten.⁵³ In Carl Gustaf Estlanders 1867 erschienenem Überblickswerk über die Kunstgeschichte seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert werden die Aufgaben der erwähnten Gehilfen Thorvaldsens ausgeschmückt, indem einer davon den Besuchenden

50 Thiele 1852–1856, Bd. 2, 90; Hartmann 1971, 34; Helsted 1982a, 52; Jørnæs 1991c, 89; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 529; Tesan 1991b, 226; Tesan 1998, 58; Randolfi 2010, 80 (mit anderem Datum); Jørnæs 2011, 148; Grandesso 2015, 165. Die Gebäude an der Piazza Barberini, die Thorvaldsens Werkstätten beherbergten, existieren nicht mehr. Insgesamt dürften sie sich ungefähr an der Stelle des 1875 eröffneten heutigen Hotels Bernini Bristol befunden haben; Hartmann 1963, 10; Hartmann 1971, 36 und 39–40; Jørnæs 1991c, 90–92. Entsprechende Lagepläne finden sich bei Jørnæs 1991c, 86, und Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 569. Siehe zur Lage von Thorvaldsens Werkstätten außerdem Giovanni Corboli Bussi, *Memorie di Roma*, Manuskript, 1827, zit. bei Randolfi 2010, 79–80; Hartmann 1971, 34–35; Jørnæs 1991c, 88–92.

51 Griener 2014, 21.

52 Séverine Sofio, in: Guillouët u. a. 2014, 36. Es gab im 19. Jahrhundert diesbezüglich jedoch deutliche Unterschiede zwischen Bildhauer- und Malerateliers, da erstere in der Regel sowohl auf mehr Arbeitskräfte als auch auf größere finanzielle Mittel angewiesen waren; siehe dazu Pierre-Michel Menger, in: Guillouët u. a. 2014, 27.

53 Diese Ausführungen basieren auf Tesan 1991b, 231–233.

verheimlichen sollte, welcher der zahlreichen Arbeitskräfte der Meister der Werkstatt war.⁵⁴ Estlanders vielzitierte Behauptung ist allein schon deshalb unglaubwürdig, weil Thorvaldsens auffallendes Äußeres nicht nur allgemein bekannt war, sondern sich zweifellos von jenem seiner Gehilfen und Schüler abhob. Zugleich ist der Bericht vielsagend mit Blick auf den auch über Thorvaldsens Tod hinaus gepflegten und genährten Kult um den Bildhauer. Dabei waren die starke Arbeitsteilung in Thorvaldsens Werkstätten und die räumliche Trennung der verschiedenen Arbeitsschritte durchaus auch Mittel künstlerischer Selbstdarstellung: Durch sie wurde vor allem das *studio grande* noch mehr zu jenem Ort, an dem sich der Mythos um das Künstlergenie materialisierte und zelebriert wurde.⁵⁵ Darüber hinaus trug diese inhaltliche und räumliche Organisation der Arbeitsstätten wesentlich zu Thorvaldsens öffentlichem Bild und seiner Sichtbarkeit bei, was sie wiederum zu einem wichtigen Teil des *celebrity*-Kults um ihn machte.

Thorvaldsens Ateliers als Bildhauerschule

Gerade für die Ausbildung der häufig aus dem Ausland stammenden, jüngeren Bildhauer war Thorvaldsens Betrieb oft die erste Anlaufstelle, was diesem gleichsam den Charakter einer eigenen Schule verlieh.⁵⁶ Umgekehrt wurden auch die Werkstätten der Schüler für die Ausführung von Thorvaldsens Arbeiten genutzt.⁵⁷ Beides steigerte ebenfalls die Sichtbarkeit des dänischen Bildhauers im kulturellen Leben Roms maßgeblich. Schließlich trugen die nach ihrer Ausbildung in Italien in ihre Heimatländer zurückkehrenden Künstler entscheidend zur Verbreitung von Thorvaldsens Namen und Ruhm bei, weshalb die Mentorentätigkeit für den Bildhauer mit einem direkten Nutzen verbunden war.⁵⁸ So war es mit Rauch einer von Thorvaldsens frühesten und erfolgreichsten Schützlingen, der nicht nur 1812 und 1816 die wohl ersten Porträtbüsten des Dänen schuf (darunter Abb. 79), sondern in den späten 1810er Jahren auch die bei Thorvaldsen erlebte Werkstattpraxis nach Deutschland brachte.⁵⁹

54 Estlander 1867, 271. Siehe auch Helsted 1977, 13; Helsted 1982a, 52; Springer, P. 1991, 213; Jørnæs 2011, 122.

55 Siehe bspw. Ruppert 1998, 316 – 320; Séverine Sofio, in: Guillouët u. a. 2014, 39; in ähnlichem Zusammenhang auch Beck 1991, 78 – 79.

56 Tesan 1991a, 259; Tesan 1998, 9, 63 und 69 – 70; Salling 2012, 166. Zu Thorvaldsens Schülern siehe ausführlich Tesan 1998.

57 Tesan 1998, 72.

58 Siehe auch Tesan 1991a, 259.

59 Zu Rauch siehe ebd., 260 – 261; auch Helsted 1977, 12; Wittstock 1984, 108. Die Gipsmodelle der beiden Büsten befinden sich in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. Dep.31, früher Pietro Tenerani zugeschrieben; G260). Die Marmorversion der Büste von 1812 wurde 1854 posthum durch Georg Christian Freund und Stephan Ussing unter Bissens Aufsicht ausgeführt und befindet sich als Dauerleihgabe von Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. G1) auf Schloss Gottorf in Schleswig. Die Marmorfassung der Büste von 1816 ist Teil der Sammlung der Alten Nationalgalerie in Berlin.



79__ Christian Daniel Rauch (früher Pietro Tenerani zugeschrieben), *Porträtbüste von Bertel Thorvaldsen*, 1812, Gipsmodell, Höhe: 60 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. Dep.31)

Ein weiterer Bildhauer und Protégé Thorvaldsens, der aus seiner tiefen Bewunderung für den Dänen zweifellos zu dessen Sichtbarkeit speziell in Großbritannien beitrug, war Gibson, den Atkinson bezeichnenderweise „England’s Thorvaldsen“ nannte.⁶⁰ Gibson selbst berichtete dem Autor Edward Bulwer Lytton am 2. Januar 1836:

Ich modelliere nie ein Werk, ohne Thorvaldsen und andere zu konsultieren, und habe immer sehr profitiert von dieser Praxis – sie vereint, um die Kunst zu erhöhen – wo Kunst lediglich ein Gewerbe ist, ist dies nicht das übliche Vorgehen.⁶¹

Bereits aus dieser Textpassage wird ersichtlich, was Gibson auch später betonte: Seiner Meinung nach war die Kunst in Rom kein geldorientiertes Gewerbe, sondern werde einzig durch das Streben unzähliger internationaler Künstler nach Ruhm begünstigt.⁶² Diese Behauptung ist eine deutliche Verklärung des anonymen, höchst kompetitiven Kunstmarkts in Rom, auf dem sich nur ein kleiner Bruchteil der dort wirkenden Künstler aus ganz

60 Atkinson 1873, 54.

61 John Gibson an Edward Bulwer Lytton, 2. Januar 1836, Hertford, Hertfordshire Archives and Local Studies, The Lytton Archive, Ref. DE/K/C3/114 (Transkript im TMA): „I never model a work without consulting Thorvaldsen and others and have always found great benefit from this practice – it is combining together to advance art – where art is a mere trade this is not the practice.“

62 John Gibson an John Crouchley, 6. Mai 1837, Aberystwyth, The National Library of Wales, MS 4914D-39 (Transkript im TMA).

Europa sowie Nordamerika behaupten konnte. Gleichzeitig spiegelt sie Gibsons eigenen Wunsch mehr nach Ruhm als nach Geld wider. Auf Thorvaldsens Vorschlag hin, Gibson sollte nach England zurückkehren, der Nachfolger des kürzlich verstorbenen, gefeierten Bildhauers Francis Legatt Chantrey werden und ein Vermögen verdienen, meinte Gibson: „Ruhm ist meine Ambition, nicht ein Vermögen. Ich denke, Cavaliere, dass niemand außerhalb Roms Werke von anhaltendem Ruhm schaffen kann.“⁶³

Die Kehrseite von Thorvaldsens Hilfsbereitschaft gegenüber jüngeren Kollegen war seine Besitzergreifung derselben. So günstig die Vorteile für die jungen Künstler waren, so unbestritten war die Hierarchie in Thorvaldsens Werkstätten: Die Schüler profitierten zwar vom berühmten Namen und stetig wachsenden Ruhm ihres Meisters, doch dieser besaß die alleinige und unangetastete Autorität in seinen Ateliers. Dies führte nicht selten zu einer starken künstlerischen wie finanziellen Abhängigkeit der jungen Bildhauer von Thorvaldsen.⁶⁴ Harald Tesan spricht von dem – jedoch im Endeffekt gescheiterten – Streben der Schüler nach „Replikation des Genies“ durch deren Arbeit in Thorvaldsens Ateliers.⁶⁵ Die Abhängigkeit der Schüler vom Meister ging indessen so weit, dass sie seinen zuweilen rücksichtslosen Umgang erfuhren. Folglich gab es neben den unzähligen Lobpreisungen und Idealisierungen von Thorvaldsen und seinem Werk auch immer kritische Stimmen. Für den vorliegenden Kontext sind dabei weniger die Kritiken an Thorvaldsens Schöpfungen als vielmehr jene an seiner Arbeitsweise und seinem Umgang mit Künstlerkollegen und Aufträgen vielsagend. Denn sie zeichnen ein Gegenbild zur damals wie heute bevorzugten Persona des Bildhauers.

Ein Beispiel dafür ist Bruns Äußerung in einem am 27. Juni 1820 verfassten Brief an Caroline von Humboldt. Brun, die eine fast grenzenlose Bewunderung für Thorvaldsens Werk hegte, klagte in ihrem Schreiben über den Bildhauer: „Als Mensch hat er bei mir verlohren! Er hat bitter u. hart und unedel an Lund gehandelt [...]! Basta cosi! Es hat mich bitter geschmerzt dieses Urtheil aussprechen zu müßen.“⁶⁶ Diese Aussage dürfte sich auf Thorvaldsens Vorschlag einer *Christus*-Statue für die Apsis der Kopenhagener Frauenkirche beziehen, für die der Maler Johan Ludwig Gebhard Lund bereits ein Altargemälde geschaffen hatte. Die Kirchenbaukommission entschied sich am 20. Mai 1820 jedoch für Thorvaldsen und zog die genannte Bestellung bei Lund zurück.⁶⁷ Ohnehin schien der

63 John Gibson an Margaret Sandbach, 25. Januar 1842, Aberystwyth, The National Library of Wales, MS 20566E-25 (Transkript im TMA): „[...] fame is my ambition not a fortune. I think, Cavaliere, that no one can produce works for lasting fame out of Rome.“

64 Helsted 1977, 10; Tesan 1991a, 266 und 275; Tesan 1998, 63.

65 Tesan 1998, bes. 76.

66 Friederike Brun an Caroline von Humboldt, 27. Juni 1820, zit. nach Foerst-Crato 1975, 210.

67 Kirchenbaukommission (*Kommissionen ang. genopførelse af Vor Frue Kirke i København*) an Bertel Thorvaldsen, 20. Mai 1820, TMA, Ref. m6 1820, nr. 17. Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 2, 28; Henschen 1997, 16–18. Lunds bereits 1818 gemaltes Altarbild von *Christi Himmelfahrt* wurde dennoch bezahlt und schließlich in der Kopenhagener St. Johannes-Kirche angebracht.

Bildhauer im Hinblick auf die Neugestaltung der Frauenkirche keine Skrupel gegenüber seinen Weggefährten zu haben, handelte es sich doch um einen an Prestige kaum zu überbietenden Auftrag aus der Heimat.⁶⁸ So verdrängte er von jenem Auftrag nicht nur Lund, sondern auch seinen Zögling Freund, der ursprünglich mit der Ausführung der Kolossalstatuen der zwölf Apostel betraut worden war.⁶⁹ Quasi zur Wiedergutmachung wurden Lund und Freund schließlich mit anderen, wenngleich unbedeutenderen Arbeiten für die Frauenkirche sowie für Schloss Christiansborg beauftragt.⁷⁰

Bemerkenswert ist im Zusammenhang mit der Kritik an Thorvaldsen außerdem das sich im Laufe von Arnims erstmals 1848 publiziertem, später jedoch ergänztem Briefroman *Ilius Pamphilius und die Ambrosia* verändernde Urteil über den Bildhauer. So schreibt Pamphilius am 20. Juni an Ambrosia:

Nun hat mein Bruder eine kleine Statue von ihm [Lord Byron] bekommen, nach Thorvaldsen in der Kopenhagener Porzellanfabrik gemacht. Die frappierte mich – dürftig wie sie ist – auf den ersten Blick, den ich in das Kistchen tat, und versetzte mich in eine so lebhaft Freude, als ob mir Großes widerfahren wäre, und ich jedem, den ich sah, viel mitzuteilen hätte. [...] Dies Bild belehrt mich mehr über den Mann als alles, was ich gelesen habe, da ist mehr Urteil und Auffassung des Charakters darin als in allen den Bänden voll Schreibung; da sieht man, was geistiges Verständnis ist, wie der Genius dem Genius brüderlich die Hand reicht. Thorvaldsen muß ein liebenswürdiger Mann sein, so milde in seinem Urteil, wie kräftig in der Empfindung, und sein Aug' muß tief in die Menschen gesehen haben.⁷¹

In diesem Zitat werden verschiedene Komponenten der *celebrity*-Kultur und des Geniekults der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angesprochen: Pamphilius' gleichsam erleuchtende Betrachtung der Porzellanfigur nach Thorvaldsens Denkmal für Lord Byron steht hier nicht nur für die Verehrung zweier als Berühmtheiten und Genies betrachteter Zeitgenossen, sondern zeigt auch deren Eingang in die Populärkultur. In einem späteren Brief vom 19. April gibt Pamphilius ein gegenteiliges Urteil über den Bildhauer ab, das die auch von anderen Zeitgenossen geäußerten Kritikpunkte nochmals aufnimmt:

In Thorvaldsen würdest Du Dich sehr verrechnet haben nach allem, was ich von ihm mehr gehört als selbst gesehen habe. Geiz nach Geld und eigner Ehre sollen ihn mit zunehmendem Alter, wo dem ju-

68 Der Auftrag zur skulpturalen Ausstattung der Kopenhagener Frauenkirche umfasste neben den kolossalen Christus- und Apostelstatuen den *Knienden Taufengel*, die Relieffriese *Christus auf dem Weg nach Golgatha* und *Einzug in Jerusalem*, diverse kleinere Reliefs mit biblischen Themen sowie eine Giebelgruppe um Johannes den Täufer über dem Haupteingang zur Kirche. Die originalgroßen Gipsmodelle dieser Werke befinden sich in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen.

69 Henschen 1997, 18–20; Tesan 1998, 64; Jørnæs 2011, 134–135; Grandesso 2015, 173.

70 Zu Lund siehe die Briefe von Christian Frederik von Dänemark (später Christian VIII.) an Christian Frederik Hansen vom 12. März, 15. September und 23. Dezember 1820, alle TMA, Ref. m30A, nr. 63, Ref. m30A, nr. 64 und Ref. m30A, nr. 66. Zu Freund siehe Johan Gunder Adler an Bertel Thorvaldsen, 2. März 1821, TMA, Ref. m7 1821, nr. 14.

71 Von Arnim 1920, 146.

gendlichen Genius, der ihnen vielleicht das Gegengewicht hielt, die Flügel sinken, mehr und mehr beherrschen, bis zur Gemeinheit. – Diese moralischen Fehler kehren, wie nicht anders sein kann, in seinen Werken als ästhetische Fehler wieder. In der Nähe ist mir der Nimbus von ihnen im Ganzen geschwunden und ich habe, nachdem ich sie gerechter betrachtete, gesehen, daß er nur einen beschränkten Kreis hat, innerhalb dessen er das Unübertreffliche leistet. – In Marmor zu arbeiten soll er nie verstanden haben. Die letzten Jahre ist der einzige, der gute Sachen für ihn ausgeführt hat, ein junger Deutscher namens Scholl gewesen. [...] ein außerordentliches Talent hat er, sich in Thorvaldsens unvollständige Modelle hineinzudenken und sie mit ihrem völligen Ausdruck in Marmor wiederzugeben, während die Italiener ihm alles verhunzen. Thorvaldsen hat ihn daher immer hochgehalten und gehegt, bis jetzt, wo er ihn bald nicht mehr gebrauchen wird [...].⁷²

In drastischeren Worten als diesen, die Thorvaldsen selbst die Erstellung einwandfreier Originalmodelle absprechen, wurden dessen Werkstattpraxis und Selbstvermarktung sowie der Künstlerkult um ihn wohl selten hinterfragt.

Die Frage des Originals

Wie die oben beschriebene Arbeitsweise in Thorvaldsens Werkstätten nahelegt, repräsentieren weniger die vollendeten Marmorwerke als vielmehr die Bozzetti und die Originalmodelle den schöpferischen Akt des Bildhauers.⁷³ Dieser selbst soll das Modellieren des Tons als das „Allerwichtigste“ im bildhauerischen Arbeitsprozess bezeichnet haben.⁷⁴ Dementsprechend erklärt Oehlenschläger in seinen 1850 erschienenen *Lebens-Erinnerungen*:

Um dies zu verstehen, muß man wissen, daß Thorvaldsen mit dem reichen Genie und der großen Erfindungsgabe lieber seine Gestalten in Thon modellirte, was dann doch das eigentliche Kunstwerk war, als eine Copie davon in Marmor zu hauen, was eine beschwerliche und fast ängstliche Arbeit ist [...].⁷⁵

Die Bedeutung des Modellierens veranschaulicht auch Thorvaldsens aus dem Jahr 1819 bekannte Absicht, seine Tonmodelle brennen zu lassen und dadurch dauerhaft zu machen. So berichtete Brun in einem Brief vom 3. Dezember 1819 an Caroline von Humboldt über Thorvaldsens „Idée[,] unsterbliche Modelle von Thon zu brennen[,] welche dann Form zu [O]riginalen für alle Zeiten wären“.⁷⁶ Dieses Vorhaben scheiterte jedoch aus technischen Gründen; erst im letzten Lebensjahr des Bildhauers sollte das Brennen einiger Tonmodelle erfolgreich verlaufen.⁷⁷ Der zentrale Stellenwert des Modellierens in Thor-

72 Von Arnim 1920, 216 – 217.

73 Siehe auch Kanzenbach 2007, 184; Miss 2008, 35; Friborg 2014.

74 Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 22; auch Andersen 1845, 42; Trier 1903, 121; Kanzenbach 2007, 185. Die Bedeutung des Modellierens in Ton führt zudem Plon 1867, 214, an.

75 Oehlenschläger 1850, Bd. 4, 149. Siehe auch Tesan 1991b, 233.

76 Friederike Brun an Caroline von Humboldt, 3. Dezember 1819, zit. nach Foerst-Crato 1975, 187.

77 Helsted 1977, 15.

valdsens künstlerischer Praxis kommt schließlich auch in zahlreichen Porträts des Bildhauers zum Ausdruck. Diejenigen Bildnisse, die ihn mit einer oder mehreren seiner Schöpfungen zeigen, geben diese nicht als Marmorwerke, sondern als Bozzetti oder Originalmodelle wieder. Darüber hinaus verraten auch die oft mit dargestellten Werkzeuge wie Modellierholz oder Schabeisen eher eine Arbeit am Ton- oder Gipsmodell als am Marmor.⁷⁸

Die Einführung des großen, in der Regel unverkäuflichen Gipsmodells, nach dem beliebig viele Marmorversionen ausgeführt werden konnten, kehrte die gängigen materiellen Konnotationen um, wonach Gips in erster Linie ein reproduktives Medium war, während dem Marmor der Wert der Einzigartigkeit zukam. Dass die mit dieser Umkehrung verbundene und bis heute aktuelle Frage nach dem Wert von Original und Kopie bereits Canovas und Thorvaldsens Zeitgenossen beschäftigte, veranschaulicht etwa die im Kapitel I.2 thematisierte Korrespondenz um die Bestellung einer Marmorversion von Thorvaldsens *Alexanderzug* für Schloss Christiansborg im Jahr 1818.⁷⁹ Zur selben Zeit schrieb der Kritiker Peder Hjort über die damalige Werkstattpraxis der Bildhauer:

Er [der Bildhauer] behält selbst immer das Original, nämlich seine Form in Gips, die in seinem Atelier bewahrt wird, und fertigt danach so viele Kopien, wie man bestellt. Diese werden ganz mechanisch von seinen Handlangern verarbeitet, [...] und der Künstler vollendet sie, indem er bei der Arbeit selbst letzte Hand anlegt. Alle Kopien sind derart von gleichem Wert [...].⁸⁰

Gerade mit dem letzten Satz wies Hjort auf den Unterschied zwischen der Bildhauerei und der Malerei hin, da der Wert einer Replik dem des jeweiligen Originalgemäldes deutlich nachstehe.⁸¹ Bemerkenswert ist außerdem, dass verschiedene Zeitgenossen – darunter Hjort in aller Deutlichkeit – die Gipsmodelle von Thorvaldsens Werken als Originale und die Marmorversionen als Kopien bezeichneten.⁸² Noch 1837 sollte sich Høyen im Hinblick auf das zu errichtende Museum für Thorvaldsen bemühen, seine Landsleute von der Gleichwertigkeit der Gipsmodelle und der Marmorausführungen zu überzeugen.⁸³

Wurde ein Werk mehrmals in Marmor bestellt, so nahm Thorvaldsen wie Canova gelegentlich am großen Gipsmodell noch Veränderungen vor.⁸⁴ Ein markantes Beispiel

78 Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 584; Kanzenbach 2007, 184.

79 Siehe dazu Kap. I.2.

80 Hjort 1818, 13: „Han beholder selv altid Originalen, nemlig hans Form i Gyps, som bevares i hans Atelier, og giver derefter saamange Copier, som man bestiller. Disse forarbejdes ganske mekanisk af hans Haandlangere, [...] og Kunstneren fuldender dem ved at lægge sidste Haand selv paa Arbejdet. Alle Copier ere saaledes af lige Værdie [...]“. Siehe auch Jørnæs 2011, 123.

81 Hjort 1818, 12–13.

82 Oehlenschläger 1850, Bd. 4, 149; *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler* 1922, 122.

83 Høyen 1837, 11–12; auch Miss 2008, 34.

84 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 265; Wittstock 1975, 65 und 87; Helsted 1977, 12; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 584; Springer, P. 1991, 216; Tesan 1991b, 235; Tesan 1998, 71. Spezifisch zu Canova siehe Mysok 2010,

für zahlreiche Bestellungen von jeweils leicht individualisierten Ausführungen in unterschiedlichen Materialien ist der im Kapitel I.2 besprochene *Alexanderzug*. Doch nicht alle Auftraggeber gaben sich mit kleinen Veränderungen zufrieden. Fürst Metternich etwa, der sich – wie erwähnt – 1812 noch über die neue Werkstattpraxis der zeitgenössischen Bildhauer empört hatte, scheint diese später zwar akzeptiert zu haben, begnügte sich aber dennoch nicht mit einer leicht veränderten Kopie: Im Sommer 1817 bestellte er eine Marmorversion der beiden zwei Jahre zuvor modellierten Relieftondi *Tag* und *Nacht* – oder in den Worten von Metternichs Mittelsmann Jakob Ludwig Salomon Bartholdy: „Copien derselben, in der Grösse des Originals“.⁸⁵ Auch hier wird das Gipsmodell als originales Werk und die Marmorversion als Kopie benannt. Um jedoch die bestellten Fassungen der äußerst beliebten und weitverbreiteten Reliefs nicht als reine Kopien bezeichnen zu müssen, wünschte der Fürst nebst einer kleinen Änderung am Motiv auch die Signatur des Bildhauers.⁸⁶ Im Übrigen illustriert diese Bestellung den mehrfach erwähnten, zweifellos als Teil seiner Selbstvermarktung zu betrachtenden politischen Opportunismus Thorvaldsens: Während er noch 1812 für Napoleon den *Alexanderzug* modelliert hatte, war er nun für dessen Kontrahenten und die Leitfigur der Restauration, Fürst Metternich, tätig.

Obwohl das Gipsmodell in Canovas und Thorvaldsens Arbeitsweise einen entscheidenden Stellenwert einnahm, wurde es grundsätzlich nicht als definitives Werk betrachtet. Dazu trug sicherlich die Assoziation der Materialien Ton, Gips und Marmor mit Leben, Tod und Auferstehung bei.⁸⁷ Gips sollte grundsätzlich erst um 1900 mit Bildhauern wie Auguste Rodin oder Medardo Rosso als definitives Material für Skulpturen anerkannt werden.⁸⁸ Eine bekannte Ausnahme bildeten Canovas Reliefs aus dem späten 18. Jahrhundert mit Szenen aus antiken Epen wie jenen von Homer oder Vergil, die offenbar von Beginn an nicht als Marmorversionen bestimmt waren, sondern ausschließlich in Gips vollendet werden sollten.⁸⁹ Thorvaldsens Werke hingegen existieren gelegentlich einzig in Gips, weil eine Marmorausführung aus verschiedenen – in der Regel finanziellen – Gründen nicht zustande kam. Ein weiterer Grund war während Thorvaldsens frühen Jahren in Kopenhagen zudem die Tatsache, dass es in Dänemark keinen Marmor gab und der Bild-

281 – 283. Das genannte Vorgehen ist etwa für die *Jason*-Statue (Kap. I.1), den *Alexanderzug* (Kap. I.2) oder die Skulpturengruppe *Amor und die Grazien* belegt; siehe dazu auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 584.

85 Jacob Ludwig Salomo Bartholdy an Bertel Thorvaldsen, 26. Juli 1817, TMA, Ref. m5 1817, nr. 31.

86 Ebd.; auch Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 255: „[...] den Wunsch hegte, der Künstler möchte an diesen Exemplaren irgend eine kleine Veränderung vornehmen und denselben seinen Namen beifügen, um ihnen dadurch einigen Originalwerth zu verleihen.“; Bott, K. 1991, 155; Springer, P. 1991, 216.

87 Siehe bspw. Helsted 1977, 14; Jørnæs 2011, 120; Schindler 2013, 145 – 146. Gemäß der zeitgenössischen Autorin und Historikerin Elizabeth Fries Ellet assoziierte auch Thorvaldsen selbst die Materialien Ton, Gips und Marmor mit Schöpfung, Tod und Auferstehung; Ellet 1859, 352.

88 Siehe auch Myssok 2010, 277 und 287.

89 Siehe dazu ausführlich ebd., 284 – 286.



80 Friedrich Nerly, *Ochsen ziehen einen Marmorblock*, zwischen 1831 und 1844, Öl auf Leinwand, 74,5 × 99,4 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B133)

hauer die Kosten für solchen aus Italien nicht hätte tragen können; erst 1811 wurde in Norwegen weißer Marmor entdeckt.⁹⁰ Während seiner rund vier Jahrzehnte dauernden Tätigkeit in Rom bezog Thorvaldsen den Marmor aus den berühmten Steinbrüchen im toskanischen Carrara.⁹¹

Den Transport eines Marmorblocks für Thorvaldsens Werkstatt stellte Friedrich Nerly 1831 in einem Gemälde dar, das sich heute im Staatlichen Museum in Schwerin befindet und von dem eine Replik in Thorvaldsens Museum aufbewahrt wird (Abb. 80). Es zeigt ein sechsteiliges Ochsendgespann, das unter Hieben einen großen Marmorblock durch eine karge, von Hügeln gesäumte Landschaft zieht, während in der Ferne das Meer zu sehen ist. Aufgrund der wiedergegebenen Topografie darf angenommen werden, dass der Steinblock aus Carrara stammt, das am Fuß der Apuanischen Alpen gegen das Tyrrenische Meer hin gelegen ist. Die gemeißelte Inschrift auf dem Marmorblock verrät, für

90 Barfod 1844, 43; Hagen 1844, 5; Thiele 1852–1856, Bd. 1, 215–218; Foerst-Crato 1975, 54 und 61; Miss 2008, 30.

91 Helsted 1977, 13.

wen dieser bestimmt ist: „XXIII Thorwaldsen Roma“.⁹² Die römische Ziffer könnte auf das Jahr 1823 verweisen, in dem Thorvaldsen den prestigeträchtigen Auftrag zum Grabmal für Papst Pius VII. im Petersdom in Rom erhalten hatte.⁹³ Die Annahme, dass der von Nerly dargestellte Marmorblock das Rohmaterial für ebendieses Grabmonument war, kann indessen nicht bestätigt werden, da genanntes Werk in seinen Umrissen noch vor Ort in Carrara aus dem Stein gehauen wurde.⁹⁴

Johann Martin von Wagner über Thorvaldsens Arbeitsweise

Die wohl kritischste Stimme zu Thorvaldsens Werkstattpraxis und seinem Umgang mit Bestellungen war Wagner. Der Würzburger Künstler war im Jahr 1804 für einen mehrjährigen Aufenthalt nach Rom gekommen, wo er Thorvaldsen kennen lernte. Nach einer kurzen Zeit zu Hause in Deutschland kehrte er 1810 in die Ewige Stadt zurück, wo er als Kunstagent in den Dienst des bayerischen Kronprinzen Ludwig trat.⁹⁵ Damit löste er Thorvaldsen als dessen wichtigsten Berater beim Ankauf von Antiken ab, griff jedoch anfänglich noch auf Thorvaldsens kennerschaftliches Urteil und später auf jenes der Brüder Vincenzo und Pietro Camuccini zurück.⁹⁶

Wagners Briefe an Ludwig von Bayern geben ab 1811 Aufschluss über das Schaffen und die Wesenszüge des dänischen Bildhauers, mit dem Wagner bis zu dessen Rückkehr nach Kopenhagen 1838 in engem Austausch stand.⁹⁷ Wagners Berichte offenbaren – gerade im Vergleich mit den jeweiligen Antwortschreiben Ludwigs – ein die gängigen Ideale kontrastierendes Bild des Dänen: Während die fast grenzenlose Bewunderung für Thorvaldsen den Kronprinzen stets über Kritik hinwegsehen und Enttäuschungen geduldig ertragen ließ, bilden Wagners Briefe eine der seltenen nüchtern-realistischen Quellen zu Thorvaldsen.⁹⁸ Wurde dieser von den Zeitgenossen in der Regel als freundliche, bescheidene Person charakterisiert und für seine Schnelligkeit im Modellieren gelobt, sind dessen Unzuverlässigkeit und Saumseligkeit ein dominierendes Thema in Wagners Briefen. Der Personenkult um Thorvaldsen wurde durch Wagners Berichte infrage gestellt, ähnlich wie in den obigen Kritiken zu seiner Werkstattpraxis.

Thorvaldsens Unzuverlässigkeit hatte Wagner seit seiner Tätigkeit als Ludwigs Kunstagent zu spüren bekommen, da er es war, der im Zusammenhang mit Aufträgen aus München in unmittelbarem Kontakt zum Bildhauer stand. Eine der ersten Angelegenheiten

92 Siehe auch Kat. Köln 1977, 344; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 534. Die Gesamtkomposition von Nerlys Gemälde erinnert an Eugène Delacroix' Meisterwerk *Die Freiheit führt das Volk* von 1830 im Musée du Louvre in Paris.

93 Siehe bspw. Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 534; Myssok 2012b, 11.

94 Thiele 1852–1856, Bd. 2, 175; auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 536.

95 Lorenz 1991, 249; Wünsche 1991, 311; Kraus 2006, 88.

96 Wünsche 1991, 311–312.

97 Siehe auch von Urlichs 1887, 3.

98 Siehe auch ebd.; Wünsche 1991, 311–312.

war die 1808 von Thorvaldsen modellierte *Adonis*-Statue, die bereits 1809 für die in Planung befindliche Glyptothek in München bestellt wurde.⁹⁹ In einem Brief vom Juli 1811 bemerkte Wagner über Thorvaldsen: „Er widerspricht sich, von einem Tage zum andern, und ist sich selbst nicht mehr geständig dessen, was er kurz zuvor geäußert hat.“¹⁰⁰ Die *Adonis*-Statue sollte im Frühjahr 1812 fertiggestellt sein, tatsächlich geschah dies aber erst im Oktober 1831.¹⁰¹ Noch 1827 hatte Wagner an den inzwischen gekrönten Ludwig I. geschrieben, dass Thorvaldsen versprochen habe, die *Adonis*-Statue nach München zu senden, doch dann „wich er wieder durch eine nichtssagende Phrase aus“.¹⁰² Solche Verzögerungen waren nicht ungewöhnlich für Thorvaldsen und erklären sich zum einen mit weiteren eingegangenen Bestellungen, zum anderen womöglich damit, dass sich Thorvaldsen gemäß Wagner „sehr ungern an die Vollendung eines Werkes begibt, da die Ausführung in Marmor nicht seine Stärke ist“.¹⁰³

Aus demselben Grund sowie wegen Thorvaldsens inzwischen bekannter Unzuverlässigkeit äußerte Wagner um 1815/1816 Bedenken, ihn mit der Restaurierung der Ägineten zu betrauen, die im Kapitel I.3 thematisiert wurde: „*Th.* kann die Ägineten ergänzen, ist aber ein wenig zu saumselig und überlässt die Bearbeitung des Marmors gänzlich seinen Leuten. *Finelli* ist in Behandlung des Marmors *Th.* bei weitem überlegen.“¹⁰⁴ Eine fast identische Formulierung findet sich auch in Wagners Brief vom 7. Oktober 1815, wonach der Däne

unstreitig der tauglichste Künstler [ist]; nur hat er den Fehler, daß er zu saumselig und zu schläfrig ist, und die Bearbeitung des Marmors gänzlich seinen Arbeitern überläßt. Bei dieser natürlichen Schläfrigkeit seines Charakters, würde man wohl 6 Jahre warten müssen, ehe das ganze zustande käme.¹⁰⁵

Ab den frühen 1830er Jahren versuchte Ludwig I. den Dänen zudem von einem Umzug nach München zu überzeugen und bot ihm eine Professur an der dortigen Kunstakade-

- 99 Zur Bestellung und Ausführung der *Adonis*-Statue siehe von Urlichs 1887, 5 und 19–25. Zu Thorvaldsens launenhaftem Umgang mit Bestellungen siehe auch Bott, K. 1991, 150–151.
- 100 Johann Martin von Wagner an Ludwig von Bayern (später Ludwig I.), im Juli 1811, zit. nach von Urlichs 1887, 3. Siehe auch Oppermann 1927, 167; Wittstock 1975, 363.
- 101 Bertel Thorvaldsen an Ludwig I. von Bayern, 14. Oktober 1831, TMA, Ref. m28, nr. 145; Von Urlichs 1887, 5.
- 102 Johann Martin von Wagner an Ludwig I. von Bayern, 12. April 1827, zit. nach von Urlichs 1887, 18.
- 103 Zitat: Johann Martin von Wagner an Ludwig von Bayern (später Ludwig I.), 19. März 1815, zit. nach von Urlichs 1887, 5. Siehe auch Wittstock 1975, 363.
- 104 Johann Martin von Wagner an Ludwig I. von Bayern, nicht datiert, zit. nach von Urlichs 1887, 7 (Hervorhebungen im Original). Siehe auch Wittstock 1984, 108. Thorvaldsens Saumseligkeit kommt auch in einem Brief von Heinrich Keller an Karl Pfyffer von Altshofen mit Bezug auf das Luzerner Löwendenkmal zum Ausdruck, 19. Juni 1819, Luzern, Staatsarchiv, Ref. PA 18/4 nr. p. 43–44 (Transkript im TMA).
- 105 Johann Martin von Wagner an Ludwig von Bayern (später Ludwig I.), 7. Oktober 1815, zit. nach Wünsche 2011, 88. Siehe auch von Urlichs 1887, 7; Wittstock 1975, 115.

mie an.¹⁰⁶ Der bayerische König hegte die Hoffnung, sein München mithilfe des allgemein bewunderten Bildhauers zu einem Zentrum der Künste, einem ‚Isar-Athen‘, zu machen.¹⁰⁷ Auch in Wagners Augen wäre Thorvaldsens Präsenz in München der „grösste Gewinn, umsomehr da wir im Fache der Bildhauerei nicht sonderlich gut beraten sind und *Th.* gerade der rechte Mann wäre, eine Schule der Plastik zu bilden“.¹⁰⁸ Doch wie in seinen Briefen ebenso zum Ausdruck kommt, scheint Wagner seit jeher an Thorvaldsens Willen, nach München zu ziehen, gezweifelt zu haben.¹⁰⁹ In der Tat zögerte Thorvaldsen seine Entscheidung hinaus, sodass Wagner am 3. Januar 1832 an den König schrieb:

Dass er Rom gänzlich verlassen und seinen Wohnsitz in M. [München] aufschlagen werde, ist mir jedoch nicht ganz wahrscheinlich, so sehr ich solches für M. wünschen möchte. *Th.* ist gewohnt viel zu versprechen, aber wenig zu halten.¹¹⁰

Am Ende entschied sich Thorvaldsen gegen einen Umzug nach München, empfahl den Bildhauer Ludwig von Schwanthaler für die freie Professur und bereitete sich seinerseits auf eine Rückkehr nach Kopenhagen vor.¹¹¹ Thorvaldsens Wankelmut zeigte sich schließlich auch bei der Planung einer gemeinsamen Reise mit Wagner. Ohne Überraschung berichtete Letzterer am 18. April 1837 an den bayerischen König:

Was ich gleich von Anfang an geachtet, ist nun endlich eingetroffen. *Th.*, der so sehr auf eine baldige Abreise drang, der mich nötigte, das letzte Stück des Walhallafrieses einem andern zur Vollendung zu übertragen [...] und [...] sich erst vor wenigen Tagen von Seiner Päpstlichen Heiligkeit feierlich beurlaubt hat, dieser *Th.* will nun mit einemmal, ohne dass ein Beweggrund einzusehen, nichts mehr von der Abreise wissen und hat bereits ein neues Bassovirievo [sic] zu modellieren angefangen. Alle Welt findet die Sache sehr lustig, um so mehr, da niemand an seine Abreise ernstlich glauben wollte, indem man von ihm solchen unbeständigen Wechsel schon längst gewöhnt ist.¹¹²

Im Jahr darauf thematisierte Wagner erneut Thorvaldsens Unverbindlichkeit im Hinblick auf Versprechungen, diesmal im Zusammenhang mit Gipsabgüssen nach Werken des Bildhauers, die dieser anscheinend dem bayerischen König in Aussicht gestellt hatte. In einem Brief vom 2. April 1838 an Ludwig I. erklärte Wagner:

106 Miss 1991, 347; auch von Urlichs 1887, 22.

107 Wünsche 1991, 316. Siehe zu diesem Gedanken auch Kap. II.1.

108 Johann Martin von Wagner an Ludwig I. von Bayern, 25. September 1830, zit. nach von Urlichs 1887, 22 (Hervorhebung im Original).

109 Von Urlichs 1887, 22 – 24.

110 Johann Martin von Wagner an Ludwig I. von Bayern, 3. Januar 1832, zit. nach von Urlichs 1887, 25 (Hervorhebung im Original).

111 Ludwig von Schwanthaler an Bertel Thorvaldsen, 15. Februar 1835, TMA, Ref. m20 1835, nr. 14; Wünsche 1991, 321.

112 Johann Martin von Wagner an Ludwig I. von Bayern, 18. April 1837, zit. nach von Urlichs 1887, 30 (Hervorhebungen im Original). Zu Thorvaldsens Unzuverlässigkeit siehe auch Bott, K. 1991, 150 – 151.

Wenn E. K. M. wünschen, dass *Th.'s* einst getanes Versprechen gewissermassen in Erfüllung gehe, so wird jetzt der beste Augenblick sein, denselben auf irgend eine Weise daran zu erinnern. – Er scheint nun alles einzupacken, zu verschenken oder abschicken zu wollen. Was noch nicht vergeben ist, wird er gewiss geben. Man muss bei ihm nicht blöde sein, wenn man etwas von ihm zu erhalten wünscht, denn er scheint eine grosse Leichtigkeit im Versprechen, aber eine noch grössere Leichtigkeit im Vergessen seiner Versprechungen zu besitzen. Und da es bei Lebzeiten so schwer ist, etwas von ihm zu erhalten, so ist nach seinem Tode wol noch weniger zu erwarten.¹¹³

Thorvaldsen sollte diese Kritik kurz darauf selbst durch eine weitere unerfüllt gebliebene Zusicherung bestätigen: Im Juni 1838 versprach er Wagner, ein Reiterstandbild des bayerischen Königs „unentgeltlich zu modellieren und in Gyps zu stellen“.¹¹⁴ Bei Thorvaldsens – mehrere Jahre hinausgeschobenem – Besuch in München im Juli 1841 wurde ihm als dem ersten Künstler überhaupt das Großkreuz des St. Michaelsorden und damit die höchste bayerische Auszeichnung verliehen.¹¹⁵ Zugleich entschied man sich zur Finanzierung des Bronzegusses des versprochenen Reiterstandbildes von Ludwig I. Wie sich nach Thorvaldsens Tod jedoch herausstellen sollte, hatte er noch nicht einmal einen Entwurf zu diesem Werk gezeichnet.¹¹⁶

Ein großer Teil der Briefe von Wagner an den bayerischen König wurde 1887 von Ludwig von Urlichs herausgegeben, der Thorvaldsen während eines eigenen Romaufenthalts ebenfalls kennen gelernt hatte. Auf den ersten beiden Seiten seiner Publikation wird deutlich, dass Urlichs' Meinung über den Bildhauer weniger jener von Wagner als vielmehr dem gängigen, idealisierenden Bild des Dänen entsprach.¹¹⁷ Demgegenüber sei Thorvaldsen Wagner „nicht gerade sympathisch“ gewesen, wie Urlichs festhielt.¹¹⁸ Nach der Lektüre von Wagners Briefen sowie vor dem Hintergrund von Thorvaldsens strategischer Selbstvermarktung und damit einhergehend von dessen Umgang mit Aufträgen wird jedoch deutlich, dass Wagners Kritik kaum, zumindest nicht in erster Linie, eine Frage mangelnder Sympathie war. Vielmehr war der Würzburger einer der wenigen Zeitgenossen, die sich nicht von dem stetig wachsenden Kult um Thorvaldsen blenden ließen und stattdessen einen nüchternen Blick auf diesen behielten.¹¹⁹ Seine Briefe veranschaulichen die Konstruiertheit und Stilisierung von Thorvaldsens öffentlichem Bild, weshalb sie hier etwas genauer wiedergegeben wurden. Dass Wagners Kritik durchaus rationaler Na-

113 Johann Martin von Wagner an Ludwig I. von Bayern, 2. April 1838, zit. nach von Urlichs 1887, 30 (Hervorhebungen im Original). Siehe in diesem Zusammenhang auch Kap. IV.1.

114 Johann Martin von Wagner an Ludwig I. von Bayern, 4. Juni 1838, zit. nach von Urlichs 1887, 31. Siehe z. T. auch Wünsche 1991, 323.

115 TMA, Ref. m24 1841, nr. 34; Wünsche 1991, 323.

116 Wünsche 1991, 323.

117 Von Urlichs 1887, 3 – 4.

118 Ebd., 3; siehe auch Oppermann 1927, 167.

119 Siehe auch Wünsche 1991, 312.

tur war und nicht zwingend auf einer Antipathie fußte, zeigt sich denn auch in seiner durchgehend hohen Meinung von Thorvaldsens künstlerischen Fähigkeiten.

Thorvaldsens Umgang mit Bestellungen

Um die Produktion in seinen Ateliers zu maximieren, nahm Thorvaldsen oft mehr Bestellungen entgegen, als – auch in einem so stark arbeitsteiligen Betrieb wie dem seinen – ausgeführt werden konnten. Die parallele Arbeit an verschiedenen Werken kommentierte etwa Olivier in seinem 1819 erschienenen Reisebericht, wonach „man viele Statuen und unzählige Büsten in den geräumigen Werkstätten des Künstlers nach seinen Modellen in Marmor ausführen“ sah.¹²⁰ 1820 berichtete Jerdan, dass die Ausführung der Bestellungen trotz Thorvaldsens zahlreichen Mitarbeitern dessen ganzes Leben lang dauern würde.¹²¹ Die hier beschriebene Situation in Thorvaldsens Ateliers rächte sich noch im selben Jahr: Am 8. November 1820 brach der Boden in einer der kleineren Werkstätten unter der Last der zahlreichen Gips- und Marmorskulpturen ein, wodurch mehrere der in Arbeit befindlichen Werke zerstört oder zumindest beschädigt wurden.¹²² Dieser Unfall ereignete sich im Verlauf von Thorvaldsens Abwesenheit in den Jahren 1819 und 1820, während derer er die temporäre Leitung seiner Ateliers seinen beiden langjährigen Mitarbeitern Freund und Pietro Tenerani übertragen hatte.¹²³ Dies war im Übrigen nur möglich dank der genau geregelten Arbeitsteilung in seinen Werkstätten.¹²⁴ Bereits am 16. Januar 1820 hatte Tenerani seinem Meister gemeldet, dass er nicht wisse, „wie wir uns umdrehen soll-

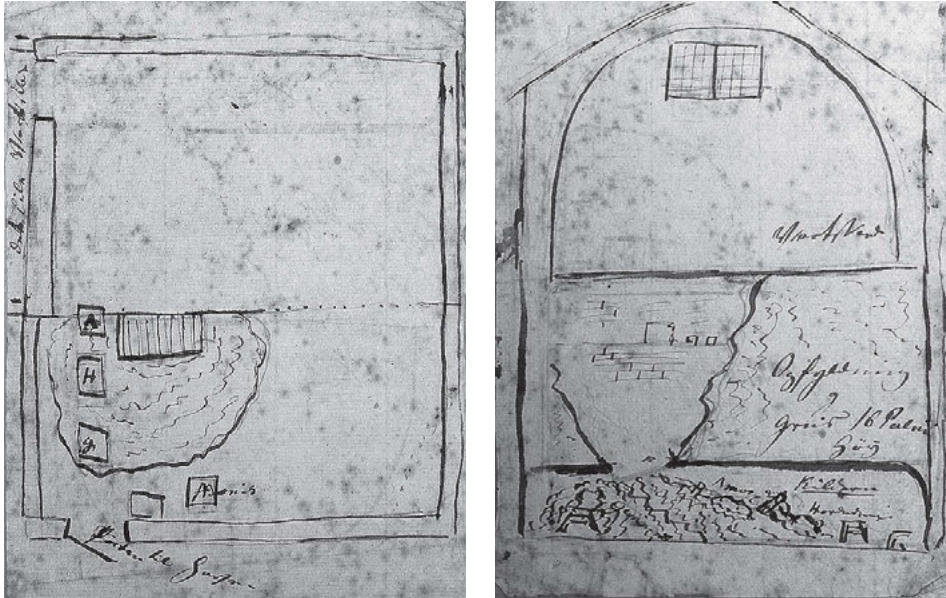
120 Olivier 1819, 149. Siehe auch Wittstock 1975, 324. Zur parallelen Ausführung verschiedener Werke siehe auch Miss 2008, 32; Grandesso 2015, 27 und 166.

121 Jerdan 1820, 94.

122 Hermann Ernst Freund an Bertel Thorvaldsen, 9. November 1820, KB, Ref. NKS 1701, 2° (Digitalisat im TMA). Zwei Tage später schrieb auch Tenerani einen Brief an Thorvaldsen, in dem er über den Unfall berichtete; TMA, Ref. m6 1820, nr. 49. Nachdem Tenerani und Freund nichts von ihrem Meister gehört hatten, sandte Freund am 18. November erneut einen Brief an Thorvaldsen, in dem er ihn über den Unfall unterrichtete; TMA, Ref. m6 1820, nr. 50. Siehe zu diesem Vorfall ausführlich Mrgan 2015a; auch Thiele 1852–1856, Bd. 1, 48–49; Grandesso 2015, 166.

123 Tesan 1998, 64; Kronberg Frederiksen 2014a; auch Jørnæs 2011, 111. Die Reise dauerte vom 14. Juli 1819 bis zum 16. Dezember 1820; Wittstock 1975, 114; Tesan 1991b, 225; Jørnæs 2011, 111. Tenerani war vor seiner Tätigkeit für Thorvaldsen Schüler bei Canova und Lorenzo Bartolini; Jørnæs 2011, 110. Thorvaldsen beauftragte Freund und Tenerani damit, ihn während seiner Abwesenheit regelmäßig über den aktuellen Stand in seinen Werkstätten zu informieren. So sind im Archiv in Thorvaldsens Museum mehrere Briefe erhalten, in denen die beiden Bildhauer ihrem Meister über die laufenden Arbeiten berichten und die darüber hinaus einen realistischen Einblick in die Werkstattpraxis geben; TMA, Ref. m6 1819, nr. 53, Ref. m6 1820, nr. 7, Ref. m6 1819, nr. 61, Ref. m6 1820, nr. 58 und Ref. m6 1820, nr. 33. Ein weiterer Bericht über die laufenden Arbeiten während Thorvaldsens Abwesenheit stammt von Brøndsted; Peter Oluf Brøndsted an Bertel Thorvaldsen, 2. Oktober 1819, TMA, Ref. m6 1819, nr. 42. Siehe außerdem Thiele 1852–1856, Bd. 2, 16 und 20.

124 Siehe auch Wittstock 1975, 114; Wittstock 1984, 105.



81a und 81b __Hermann Ernst Freund, *Skizzen der Unfallstelle in Thorvaldsens Atelier*, Beilage zum Brief von Hermann Ernst Freund an Bertel Thorvaldsen vom 9. November 1820 (recto/verso), Feder auf Papier, Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Håndskriftafdelingen (Inv.-Nr. NKS 1701, 2°)

ten, so voll ist die Werkstatt“.¹²⁵ Freund, der Thorvaldsen schließlich am 9. November 1820 über den Unfall informierte, legte seinem Brief zwei Federzeichnungen bei, auf denen er Unfallstelle und -hergang skizziert hatte (Abb. 81a und 81b). Die Buchstaben stehen für die drei beschädigten beziehungsweise zerstörten Werke: das Originalmodell des *Ganymed mit Jupiters Adler* (G) sowie die Marmorversionen des *Hirtenjungen* (H) und des *Triumphierenden Amor* (A).¹²⁶ Bei den beiden anderen eingezeichneten, vom Unfall nicht betroffenen Skulpturen handelt es sich um *Adonis* und vermutlich *Mars und Amor*.¹²⁷ Nachdem die Nachricht über den Einsturz des Bodens Thorvaldsen erst am 25. November

125 Pietro Tenerani an Bertel Thorvaldsen, 16. Januar 1820, TMA, Ref. m6 1820, nr. 7: „[...] non sappiamo ove rivoltarsi, per quanto è pieno lo studi[o].“ Deutsche Übersetzung nach Tesan 1991b, 226. Siehe auch Di Majo/Susinno 1989, 17.

126 Hermann Ernst Freund an Bertel Thorvaldsen, 9. November 1820, KB, Ref. NKS 1701, 2° (Digitalisat im TMA). Siehe auch Mrgan 2015a. Die beiden genannten Marmorskulpturen wurden durch den Unfall beschädigt, das Gipsmodell des *Ganymed mit Jupiters Adler* vollständig zerstört.

127 Mrgan 2015a.

erreicht hatte, reiste er zwei Tage später in Wien ab, wo er sich auf seiner Rückreise von Dänemark nach Rom aufgehalten hatte.¹²⁸

Die Auftragsituation in Thorvaldsens Ateliers scheint sich laufend verschärft zu haben. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Beobachtung des Kunstkritikers Henri Delaborde, wonach Thorvaldsen um 1820 aufgehört habe, „ein Meister zu sein“, und stattdessen „kaum mehr als ein fruchtbarer Produzent“ gewesen sei.¹²⁹ In dieser Einschätzung klingt deutlich die fabrikhafte Organisation von Thorvaldsens Kunstunternehmen an. In ähnlicher Weise äußerte sich auch Wagner im weiteren Verlauf der 1820er Jahre. So schrieb er am 19. Januar 1823 an Ludwig von Bayern, dass der Däne „bereits mehr Bestellungen hat, als er in seinem ganzen Leben auszuführen im stande ist“, und wenige Monate später, dass er „immer neue Sachen anfängt, die angefangenen aber hintansetzt“.¹³⁰ Am deutlichsten führte Wagner diesen Umstand schließlich in seinem Schreiben vom 22. Februar 1825 aus:

Th. hat den bösen Grundsatz, alle nur möglichen Anträge anzunehmen. Hat er aber einmal den Kontrakt geschlossen und die erste Hälfte (?) der Zalung [sic] erhalten, so denkt er nicht weiter daran, dieselben zu vollenden. So geht es mit allen seinen Arbeiten, denn wenn er auch noch 50 Jahre leben sollte, so ist er niemals im stande, alle die Arbeiten zu vollenden, die er vertragsmässig übernommen, und auf die er die Zalung teils ganz teils zum teil [sic] schon erhalten hat. Unbedeutende Arbeiten werden noch eher befördert, weil er diese von seinen Schülern machen lässt, dabei aber nicht vergisst, sich als *Thorwaldsen* bezahlen zu lassen.¹³¹

Gerade aus dem letzten Satz von Wagner geht die äußerst strategische Organisation von Thorvaldsens Werkstattbetrieb klar hervor. Um sich auf dem Kunstmarkt behaupten zu können, hatte Thorvaldsen in seinen frühen Jahren die Preise seiner Skulpturen hingegen deutlich tiefer angesetzt als seine Konkurrenten: Gemäß einem Brief des Künstlers Johann Georg von Dillis an Ludwig von Bayern vom 24. März 1807 verlangte Thorvaldsen für eine Frauenstatue zehnmal weniger als Canova.¹³² Wie aus einem Schreiben des Bildhauers selbst ersichtlich wird, wurde jene Preispolitik ebenfalls durch den arbeitsteiligen Werkstattbetrieb ermöglicht, da günstige Arbeitskräfte einen großen Teil des Handwerks über-

128 „Thorwaldsen“ 1820, 726; auch Thiele 1852–1856, Bd. 1, 48; Tesan 1991b, 226; Jørnæs 2011, 140.

129 Delaborde 1868, 588: „[...] à partir de 1820 à peu près, Thorvaldsen, cessant d'être un maître, n'est plus guère qu'un producteur fécond, [...]“. Siehe auch Kofoed 2014b.

130 Johann Martin von Wagner an Ludwig von Bayern (später Ludwig I.), 19. Januar und 16. April 1823, beide zit. nach von Urlichs 1887, 12. Auch bei Jacobsen 1820, 98, ist zu lesen, dass Thorvaldsen „mit Arbeiten für sein ganzes Leben überhäuft“ sei.

131 Johann Martin von Wagner an Ludwig von Bayern (später Ludwig I.), 22. Februar 1825, zit. nach von Urlichs 1887, 16 (Hervorhebungen im Original). Siehe z. T. auch Oppermann 1927, 167.

132 Johann Georg von Dillis an Ludwig von Bayern (später Ludwig I.), 24. März 1807, zit. bei Wittstock 1975, 276. Siehe auch Springer, P. 1991, 214; Tesan 1991b, 225–226 und 232–233.

nahmen, was sich wiederum auf die Preise der fertigen Skulpturen auswirkte.¹³³ Durch hohe Produktivität und tiefe Preise konnte Thorvaldsen seine Werke in den frühen Jahren in Rom zumindest mengenmäßig neben den damals sehr viel teureren Schöpfungen Canovas positionieren.¹³⁴

Noch am 6. Februar 1815 beklagte sich Overbeck, der im Jahr zuvor als Broterwerb Thorvaldsens Reliefs nachgezeichnet hatte, dass „Thorvaldsen [...] mehrere Arbeiten an Engländer verkauft [hat], aber für bescheidne Preise, dass er sich und anderen dadurch schadet“.¹³⁵ Damit scheint Overbeck zum einen Thorvaldsens Verlustgeschäft anzusprechen, da die Ausgaben für das künstlerische Material und dessen Transport sowie die Bezahlung der Gehilfen das Einkommen des Bildhauers bisweilen überstiegen.¹³⁶ Zum anderen deuten Overbecks Worte vermutlich an, dass Thorvaldsens tiefe Skulpturenpreise die anderen Bildhauer benachteiligten, da sich diese entweder im Wettbewerb nicht durchsetzen konnten oder durch das Senken der eigenen Preise in finanzielle Engpässe gerieten. Der harte Wettbewerb unter jungen Bildhauern zeigte sich auch bei Thorvaldsen, der seit seinem Erfolg mit *Jason* zwar zahlreiche Bestellungen erhielt, bis zur Schaffung seiner *Adonis*-Statue (1808) und der *Mars und Amor*-Gruppe (1810) aber noch kaum finanzielle Gewinne verbuchen konnte.¹³⁷ Mit seinem wachsenden Ruhm stiegen schließlich die Preise für seine Werke seit der zweiten Hälfte der 1810er Jahre deutlich an.¹³⁸ Begünstigt wurde diese Entwicklung in Thorvaldsens Preispolitik zudem durch die sich nach dem Wiener Kongress und der Schlacht bei Waterloo beruhigende politische Situation und den damit einhergehenden Aufschwung im Fremdenverkehr.¹³⁹

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Thorvaldsens strategische Selbstvermarktung in Form einer hohen Produktivität durch Arbeitsteilung, vergleichsweise tiefe Skulpturenpreise und eine zuweilen opportunistische Haltung gegenüber (potenziellen) Auftraggebern und Kunden wesentlich zu seiner Etablierung als einem der führenden Künstler der Zeit beitrug. Seine dadurch gefestigte Präsenz im kulturellen Leben Roms, die durch unzählige visuelle und schriftliche Darstellungen noch verstärkt wurde, bot schließlich einen fruchtbaren Boden für den sich über Jahrzehnte entspannenden Künstler- und *celebrity*-Kult um Thorvaldsen.

133 Bertel Thorvaldsen an Christian Frederik Hansen, nach dem 15. Juni 1807 (Entwurf), TMA, Ref. m28, nr. 104; auch Bencard 2009; Kofoed 2014b.

134 Siehe auch Wittstock 1975, 72.

135 Friedrich Overbeck an Ludwig Vogel, 26. Mai 1814, zit. nach Wittstock 1975, 326; Friedrich Overbeck an Joseph Sutter, 6. Februar 1815, zit. nach Wittstock 1975, 326. Siehe auch Oppermann 1927, 166.

136 Zu Thorvaldsens finanziellen Schwierigkeiten in den frühen Jahren seiner Karriere siehe auch Springer, P. 1991, 214; Tesan 1991b, 225.

137 Siehe auch Wittstock 1975, 66 – 67 und 71.

138 „Thorvaldsen's Works, Prices“ 2013; auch Wittstock 1975, 116.

139 Wittstock 1975, 110; Springer, P. 1991, 214 – 215; Tesan 1991b, 225; Wittstock 1991, 207; Tesan 1998, 27; Myssok 2012b, 5.

2 Werkstatt, Verkaufsausstellung, Museum, Tempel

Die Einführung des Gipsmodells in voller Größe vereinfachte in der bildhauerischen Praxis nicht nur den Übertragungsprozess vom Modell in den Marmor, wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt wurde, sondern wirkte sich auch in entscheidender Weise auf die Funktionen des Ateliers und das Verhältnis zwischen dem Künstler und seinem Publikum aus. Denn im Gegensatz zum Tonmodell war das große Gipsmodell von dauerhaftem Charakter und wurde in der Werkstatt aufbewahrt. Damit diente es zum einen als Vorbild für Reproduktionen in Marmor, zum anderen als repräsentatives Exponat für das Schaffen des jeweiligen Künstlers. Dazu trug wohl auch die farbliche Ähnlichkeit von Gips und Marmor bei.¹⁴⁰ Die neuen Funktionen und Konnotationen des Ateliers im frühen 19. Jahrhundert geben folglich einen essenziellen Einblick in das damals herrschende – beziehungsweise sich ebenfalls neu konturierende – Künstlerbild, weshalb sie im Zentrum dieses Kapitels stehen.¹⁴¹

Gleichzeitig stellt sich eine terminologische Frage: Lässt sich eine Verbindung zwischen dem Begriff des Ateliers und dem damaligen Kult um das schöpferisch tätige Genie feststellen, während jener der Werkstatt mehr auf die handwerkliche Arbeit fokussierte? Wie beispielsweise Eva Mongi-Vollmer gezeigt hat, trifft dies nicht zu; vielmehr wurden die beiden Begriffe in den Jahrzehnten um 1800 synonym verwendet. Der zunächst seltener vorkommende französische Begriff wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend in andere Sprachen übernommen, jedoch weiterhin in gleicher Weise benutzt wie jener der Werkstatt. Als Unterschied könnte man höchstens festhalten, dass seit Diderots *Encyclopédie* der Begriff des Ateliers grundsätzlich häufiger den Arbeitsbereich eines Künstlers und jener der Werkstatt den Wirkungsort einer rein handwerklich oder gewerblich tätigen Person benannte.¹⁴² Diese Konnotation des Atelierbegriffs sollte sich aber erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts endgültig durchsetzen.¹⁴³ Dasselbe bestärken auch die Quellen zu Thorvaldsen, in denen kein prinzipieller Unterschied im Gebrauch der Begriffe des Ateliers, der Werkstatt (dän. *værksted*) und ferner des Studios erkennbar ist, sondern sicherlich auch zugunsten der sprachlichen Abwechslung gleichbedeutend vorkommen. Da den genannten Begriffen für die hier relevante Zeit keine divergierenden Konzepte des damit bezeichneten Innenraumes zugrunde liegen, werden sie im vorliegenden Buch ebenfalls synonym verwendet.

140 Siehe auch Springer, P. 1991, 213 und 216; Myssok 2010, 281; Myssok 2017, 144.

141 Siehe dazu auch Schindler 2019.

142 *Encyclopédie* 1751–1772, Bd. 1, 839. Zur Begriffsgeschichte generell siehe Mongi-Vollmer 2004, 29–40; Griener 2014.

143 Mongi-Vollmer 2004, 34–35.

Hohe Besuche I: Ditlev Martens' Darstellung von Papst Leo XII. bei Thorvaldsen

In dem bereits mehrfach erwähnten Gemälde von 1828–1829 hielt Martens den am 18. Oktober 1826 erfolgten Besuch des Papstes Leo XII. in Thorvaldsens *studio grande* fest (Taf. II). Das Kirchenoberhaupt hatte den Bildhauer am Lukastag jenes Jahres aufgesucht, um die Fortschritte der Arbeit am Grabmonument für seinen Vorgänger Pius VII. in Augenschein zu nehmen.¹⁴⁴ Dementsprechend ist dieses Werk, das 1831 vollendet und im Petersdom aufgestellt werden sollte, in Martens' Gemälde in den Fokus gerückt.¹⁴⁵

Das Motiv des hohen Besuchs im Atelier war bereits in der antiken Künstlergeschichte angelegt worden und etablierte sich – abgesehen von der schon früher oft verbildlichten Legende des Besuchs von Alexander dem Großen in Apelles' Werkstatt – besonders im frühen 19. Jahrhundert zu einem beliebten Thema in gemalten Atelierdarstellungen. Dabei zeigt sich eine zuweilen aufgeweichte Hierarchie zwischen Herrscher und Künstler, da der Potentat mit seinem Besuch den Künstler zwar ehrt und nobilitiert, gleichzeitig aber dessen Genie huldigt.¹⁴⁶ Diese sich in den Bildern, so auch bei Martens, manifestierende Machtverschiebung ist als Folge der Französischen Revolution zu sehen.¹⁴⁷ Ein brisanter Aspekt in Martens' Gemälde ist indessen der konfessionelle Zusammenprall: Thorvaldsen trug als einziger protestantischer, laut manchen Stimmen gar heidnischer Bildhauer zur skulpturalen Ausstattung des Petersdoms als der katholischen Hauptkirche bei, was unter den Zeitgenossen durchaus auch Unmut erregte.¹⁴⁸ Besonders Thorvaldsens Aussage: „Ich glaube ja [auch] nicht an die griechischen Götter – aber ich kann sie dennoch darstellen“, wurde sowohl von Zeitgenossen als auch in der späteren Literatur wiederholt zitiert, um seine Zurückhaltung hinsichtlich seiner religiösen Überzeugung zu illustrieren.¹⁴⁹ Diese Reserviertheit dürfte – wie im Kapitel I.2 angeschnitten wurde – hauptsächlich strategischer Natur gewesen sein, führte Thorvaldsen doch für den Petersdom wie für die Frauenkirche als reformierte Hauptkirche Kopenhagens gleichermaßen monumentale Aufträge aus.

Nachdem Martens seinem ehemaligen Lehrer Eckersberg bereits im Juli 1827 von seinen Ideen zu dem hier vorgestellten Gemälde berichtet hatte, erläuterte er seine Darstellung in einem ausführlichen Brief vom 20. August 1828 an die Kopenhagener

144 Thiele 1852–1856, Bd. 2, 163; Hartmann 1971, 36; Helsted 1982a, 52; Jørnæs 1991c, 90; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 529; Mildenerger 1991, 195; Randolfi 2010, 81; Jørnæs 2011, 181.

145 Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 529.

146 Siehe auch Mildenerger 1991, 195; Kanzenbach 2007, 185; Warnke 2008, 79. Spezifisch zum Bildtyp der Hommage siehe bspw. Gohr 1975.

147 Siehe auch Mildenerger 1991, 195.

148 Thiele 1852–1856, Bd. 2, 105; Mildenerger 1991, 195; Bogh 1997, 53; Henderson 2005, 60; Jørnæs 2011, 169–171.

149 Zit. nach Bernhard Severin Ingemann an Just Mathias Thiele, 22. September 1851, TMA, Ref. m31, nr. 71: „Jeg tror jo ikke paa de græske Guder – men jeg kan dog gjøre dem!“

Kunstakademie.¹⁵⁰ Da dieses Schreiben äußerst aufschlussreichen Einblick in künstlerische Überlegungen, in die zeitgenössische Beurteilung von Thorvaldsens Skulpturen sowie in den Kult um den Bildhauer gewährt, soll es hier in weiten Teilen wiedergegeben werden. Aus dem Brief wird zunächst ersichtlich, dass der Fokus des Gemäldes auf dem christlichen Glauben liegt, den Martens als Ursprung für eine neue Blüte der Kunst betrachtete:

Im Hintergrund ist Pius VII. als Oberhaupt der christlichen Religion die dominierende Figur; diese Figur verdeckt mit der dreifachen Krone die Figur Christi auf dem Basrelief, das die Gründung des Papsttums darstellt, indem Christus Petrus die Schlüssel zum Himmel übergibt; dem zur Seite ist angebracht die Allegorie auf das griechische Kunstzeitalter, als die Götter noch den Olymp bewohnten, nämlich das Basrelief, auf dem die Musen zu Apollos Lyraspiel die Grazien umtanzen; darunter sieht man die Nacht, wobei ich mir in diesem Zusammenhang noch ein früheres Zeitalter gedacht habe; dicht daneben habe ich den Tag plaziert, und meinte durch das Anbringen dieses Basreliefs hinter der Figur des Papstes die Bedeutung zu unterlegen, dass die fromme Lehre des Christentums, indem sie Raffael, Michelangelo, Tizian und andere vom Papst geförderte Künstler begeisterte, die von den Griechen sicher nicht der Überlegung für wert gehalten würden, sie in ihre Mitte aufzunehmen, die Morgenröte der Kunst von neuem erwachen ließ.¹⁵¹

Während sich Martens in diesen Zeilen als der nazarenischen Romantik nahestehend zu erkennen gab, hob er in seinem Gemälde ein Werk Thorvaldsens mit antikem Inhalt, das Relief *Priamos bittet Achilles um Hektors Leichnam* von 1815, besonders hervor:

Die Karyatiden, die für den Thron des Königs bestimmt sind, sind dekorationshalber auf jeder Seite der Tür angebracht, über welcher das Basrelief hängt, auf dem Priamos von Achilles den Leichnam Hektors erfleht. Ich habe es als kolossal angenommen, aus keinem anderen als einem individuellen Grund, da dieses Basrelief mich allzeit vor allen anderen so unendlich interessierte; wobei die Akademie den Grund selbst wird beurteilen können, da ich bei nächster Gelegenheit einen Gipsabguss nach Kopenhagen senden werde, den Thorvaldsen mir geschenkt hat.¹⁵²

Durch die vergrößerte Darstellung des Reliefs betonte Martens mittels künstlerischer Freiheit seine Bewunderung für das genannte Werk, ohne jedoch die Gründe seiner subjektiven Hochschätzung zu nennen. Im Bildmittelgrund dominieren erneut biblische Themen:

Die Hauptebene oder den Mittelgrund nehmen Christus mit den Aposteln und Johannes, der in der Wüste predigt, sowie die lebenden Personen, Thorvaldsen und der Papst mit seiner Prälaten-Suite und Ehrengarde, ein, die so angeordnet sind, dass der Erlöser ihnen gegenüber segnend die Arme öffnet.

150 Ditlev Martens an die Kunstakademie Kopenhagen, 20. August 1828, zit. bei Glarbo 1944, 56 – 58; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 529 – 531.

151 Ditlev Martens an die Kunstakademie Kopenhagen, 20. August 1828, zit. nach Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 529.

152 Ebd.

Christus, der für die Menschen den Tod erlitt, verdeckt den Tod und die Sterbende auf dem bekannten Grabmal-Basrelief, und so habe ich mit Überlegung Johannes, den Vorgänger und Verkünder des Messias, so aufgestellt, dass er von der Christus-Figur verdunkelt wird.¹⁵³

Bei dem genannten Grabmal-Relief handelt es sich um jenes für Auguste Böhmer, die Tochter der Schriftstellerin Caroline Schelling, das Thorvaldsen zwischen 1811 und 1812 modelliert hatte.¹⁵⁴ Auf der teilweise im Schatten liegenden vordersten Bildebene sind schließlich einige der erfolgreichsten Werke des Bildhauers angeordnet:

Im Vordergrund sieht man Prinz Poniatowskis Reiterstatue und die kolossalen Nebenfiguren für das Grabmal Pius' VII., die [göttliche] Stärke direkt gegenüber der Poniatowski-Figur und die [himmlische] Weisheit bescheiden zur Seite, nur Haupt und Bauch der Weisheit beleuchtet. Ein Teil von Alexanders Triumphf [sic] – ganz im Schatten – dient dazu, die Masse [der Skulpturen] im Vordergrund zu schließen, unmittelbar hinter der Rückseite befinden sich die [Göttin der] Hoffnung und die drei Grazien.¹⁵⁵

Hier ist anzumerken, dass der *Alexanderzug* von 1812 nicht nur die Werke im Bildvordergrund zusammenhält, sondern sich über die gesamte Länge des Atelierraumes erstreckt. Dadurch schafft er einen Rahmen für sämtliche ausgestellte Skulpturen, unterstreicht die räumlichen Dimensionen von Thorvaldsens Werkstatt und verleiht Martens' Gemälde Tiefenwirkung. Außerdem handelte es sich bei diesem Fries um dasjenige Werk in Thorvaldsens Künstlerbiografie, das diesen als führenden Reliefbildhauer der Zeit etabliert und ihm den Übernamen *patriarca del bassorilievo* eingebracht hatte, weshalb eine die Monumentalität des Reliefs unterstreichende Positionierung im Bild durchaus naheliegend erscheint.¹⁵⁶ Direkt hinter dem rechts in Martens' Gemälde wiedergegebenen Teilstück des *Alexanderzuges* steht, wie im Zitat erwähnt, Thorvaldsens archaisierende *Göttin der Hoffnung* von 1817, mit der sich der Bildhauer 1839 in seiner lebensgroßen Selbstporträtstatue darstellen sollte (Abb. 32 und 34).¹⁵⁷ Ebenfalls im rechten Bildvordergrund hat Martens die 1824 von Thorvaldsen geschaffene Porträtbüste des im selben Jahr verstorbenen Kardinals Ercole Consalvi mit folgender Begründung dargestellt:

Consalvis Büste befördert den Übergang zwischen Licht und Schatten. Es scheint mir, dass die Büste dieses Mannes zur Einleitung oder zum Vordergrund gehört, da dieser treue Freund und Beschützer des

153 Ditlev Martens an die Kunstakademie Kopenhagen, 20. August 1828, zit. nach Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 529 – 531.

154 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A614,1 – A614,3). Die 1814 ausgeführte Marmorversion dieses Reliefs für das nicht vollendete Grabmal für Auguste Böhmer befindet sich ebenda (Inv.-Nr. A700 – A702).

155 Ditlev Martens an die Kunstakademie Kopenhagen, 20. August 1828, zit. nach Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 531.

156 Siehe dazu Kap. I.2.

157 Siehe dazu Kap. I.3.

Künstlers bis zu seinem Tod die Verdienste in Ehren hielt, die Canovas übrige Landsleute dem hochbegabten Transmontanen so ungern einräumten.¹⁵⁸

Es war Consalvi, dem Thorvaldsen den Auftrag für das auf der hintersten Bildebene gezeigte Grabmonument für Papst Pius VII. maßgeblich zu verdanken hatte.¹⁵⁹ Insofern bildet seine Büste nicht nur den visuellen Einstieg in Martens' Gemälde, sondern die Bemühungen des Kardinals waren überhaupt die Basis für Thorvaldsens Auftrag und damit den bei Martens dargestellten Papstbesuch. Zusammen mit einem 1825 ebenfalls von Thorvaldsen ausgeführten Relief schmückt die Büste des Kardinals bis heute dessen Grabdenkmal im Pantheon in Rom.

An den Sockel von Consalvis Büste ist schließlich „ein Zeichenbrett mit einer Contour vom Jason gelehnt, der Thorvaldsens Renommé außerhalb seines Geburtslandes etablierte“.¹⁶⁰ Martens dürfte also ganz bewusst zwei Werke als räumlichen Einstieg in das Gemälde gewählt haben, die für Thorvaldsens Künstlerbiografie von essenzieller Bedeutung waren: Während dem Bildhauer mit seiner *Jason*-Statue 1803 der künstlerische Durchbruch gelang, festigte der *Alexanderzug* seinen internationalen Ruhm und seine zentrale Stellung im kulturellen Leben Roms.¹⁶¹

Zusätzlich zu seinen Überlegungen zur Darstellung von Thorvaldsens Werken im Gemälde hat Martens auch die Lichtführung genau komponiert:

Die Beleuchtung betreffend habe ich mit Rücksicht auf den für die plastische Kunst gegebenen schönen Zeitpunkt ein frühes Tageslicht gewählt. Christus erhält das Hauptlicht, Poniatowski den Hauptschatten, die Grazien ein weiches, Merkur hingegen ein großes und kaltes Licht, die Hoffnung in grünlicher Farbe, der Taufstein für Island ein warmes Licht.¹⁶²

Der zuletzt erwähnte Taufstein von 1805 – 1807 ist von jener Seite gezeigt, die mit dem Relief *Maria mit Jesus und Johannes* geschmückt ist.¹⁶³ Folglich schließt sich auch hier –

158 Ditlev Martens an die Kunstakademie Kopenhagen, 20. August 1828, zit. nach Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 531. Das originalgroße Gipsmodell der *Consalvi*-Büste befindet sich in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. A271).

159 Siehe bspw. *Nyeste Skilderie af Kjøbenhavn*, 8. Juni 1824, Sp. 733; *Nyt Aftenblad*, 27. August 1825, 303; *Archiv for Psychologie, Historie, Literatur og Kunst*, 7:6, 1827, 388; *Kjøbenhavns-Posten*, 5:182, 1831, o. S. [Titelseite]; Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 104 – 105.

160 Ditlev Martens an die Kunstakademie Kopenhagen, 20. August 1828, zit. nach Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 531.

161 Siehe dazu die Kap. I.1 und I.2.

162 Ditlev Martens an die Kunstakademie Kopenhagen, 20. August 1828, zit. nach Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 531.

163 Es handelt sich dabei um den ursprünglich für die Kirche Brahetrolleborg geschaffenen Taufstein, von dem Thorvaldsen zwischen 1822 und 1827 eine weitere Marmorversion für die Kathedrale von Reykjavik ausführte. Das originalgroße Gipsmodell befindet sich in seinem Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. A555).

wie mit dem *Alexanderzug* in räumlicher und mit dem päpstlichen Grabmonument und der *Consalvi*-Büste in auftragsspezifischer Hinsicht – ein Kreis in Martens' Darstellung: Christus und Johannes der Täufer bestimmen sowohl die vorderste als auch die hinterste Bildebene und schaffen dadurch einen allumfassenden inhaltlichen Rahmen innerhalb des Gemäldes. Darin wird erneut die Bedeutung evident, die Martens den biblischen Themen in Thorvaldsens Werk einräumte: Zusammen mit jenen der griechischen Antike wies er sie als Referenzpunkte im Schaffen seines berühmten Landsmannes aus.¹⁶⁴ Martens' vier Jahre zuvor entstandenes, im Kapitel I.2 vorgestelltes Gemälde des *Antikensaals in der Kunstakademie Kopenhagen* verankert Thorvaldsen indessen noch klar in der antiken Kunst (Abb. 14).¹⁶⁵ Trotz der ausführlichen Beschreibung zu seinem Gemälde des *studio grande* ließ Martens einige darin vorkommende Elemente unerwähnt. Dazu gehören ver- einzelte Reliefs und Büsten, die teilweise in die Knie gefallenen Staffagefiguren im Vorder- und Mittelgrund des Bildes – und sein eigenes Porträt. Denn es ist der Maler selbst, der im rechten Vordergrund mit der Zeichenmappe unter dem Arm das Bild und damit Thorvaldsens Atelier betritt und sich so als Zeuge des hohen Besuchs des Kirchenoberhaupts darstellte.¹⁶⁶

Ausstellungs- und Verkaufsraum

Martens' Gemälde veranschaulicht exemplarisch, dass Thorvaldsens *studio grande* weniger der Herstellung von Skulpturen als vielmehr deren Ausstellung sowie der Repräsentation des Bildhauers diente.¹⁶⁷ Damit spiegelt es zugleich einen Aspekt des noch jungen anonymen Kunstmarkts im Rom des frühen 19. Jahrhunderts wider: Parallel zu den damals erst aufkommenden Akademieausstellungen wurden Kunstwerke vor allem in Kirchen sowie zunehmend in den individuellen Ateliers öffentlich präsentiert.¹⁶⁸ 1829 wurde in der Ewigen Stadt ein Kunstverein gegründet, die *Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti*, die fortan für die Organisation von jährlichen Ausstellungen zwischen November und Mai, der damaligen ‚Hochsaison‘ der Romreisenden, zuständig war.¹⁶⁹ Einen Einblick in die Ausstellungspraxis im Rom der frühen 1830er Jahre gibt etwa der württembergische Gesandte und Kunstsammler Christoph Friedrich Karl von Kölle in seinem 1834 publizierten Reisebericht:

164 Siehe auch Jørnæs 1991c, 90; Mildnerberger 1991, 195.

165 Siehe auch Mildnerberger 1991, 195.

166 Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 531. Martens hielt sich zum Zeitpunkt des Papstbesuchs bei Thorvaldsen zwar in Rom auf, es ist jedoch nicht bekannt, ob er tatsächlich Augenzeuge jenes im Gemälde verewigten Ereignisses war.

167 Siehe auch Tesan 1991b, 233.

168 Siehe bspw. Oppermann 1927, 123; Springer, P. 1991, 212; Tesan 1991b, 228.

169 Springer, P. 1991, 213.

Wenn ein Kunstwerk von Bedeutung fertig geworden ist, so wird es gewöhnlich einige Zeit hindurch dem Publicum gezeigt. Bei der Porta del popolo ist ein eigenes Local für Ausstellungen; auch im Pantheon werden zuweilen fertig gewordene Kirchenbilder ausgestellt. Der Kunstverein sorgt ebenfalls für ein Local für die Zeit, in welcher die meisten Fremden in Rom sind.¹⁷⁰

Allerdings, so hielt Kölle fest, stellten die „ersten Künstler in jedem Fache [...] in der Regel nur in ihren Studien aus“.¹⁷¹ Dabei war es gerade unter den Künstlern selbst üblich, sich gegenseitig bei der Arbeit zu besuchen, zu beraten und dabei zu lernen. Dementsprechend schrieb Kölle, dass die Künstler um Besuche von Kollegen und Kunstverständigen baten, während sie „noch etwas am Kunstwerke ändern können, und die ersten Sterne des hiesigen Kunsthimmels erleuchten sich wechselseitig“.¹⁷²

Der erste Künstler, der in Rom eine öffentliche Ausstellung seiner eigenen Werke organisiert hatte, dürfte Carstens gewesen sein.¹⁷³ Obgleich dessen Ausstellung von 1795 nicht in seinem Atelier, sondern in eigens dafür gemieteten Räumlichkeiten zu sehen war, häuften sich individuelle Atelierausstellungen in den darauffolgenden Jahrzehnten zusehends. Die öffentliche Präsentation von Werken war eine neue Funktion des Künstlerateliers um 1800, in der sich zugleich das Bild des modernen Künstlers – oder nach Bättschmann des Ausstellungskünstlers – manifestierte.¹⁷⁴ Wolfgang Ruppert und Michael Diers datieren die Neukodierung des Künstlerateliers als öffentlichem Ort des Künstlerkults und -mythos in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.¹⁷⁵ Thorvaldsens Beispiel zeigt jedoch, dass sich jene Entwicklung bis in die Jahrzehnte um 1800 zurückverfolgen lässt. Gerade in Rom behielten die Atelierbesuche ihre Bedeutung für die künstlerische Praxis und Sichtbarkeit auch im weiteren 19. Jahrhundert bei, wohingegen sie in Paris und London immer mehr durch regelmäßig stattfindende Salons und Ausstellungen der dortigen Akademien abgelöst wurden.¹⁷⁶

170 Von Kölle 1834, 143.

171 Ebd.

172 Ebd., 145.

173 Springer, P. 1991, 212. Die öffentlichen Einzelausstellungen in Rom sind von den kommerziellen, d. h. durch Eintrittsgelder finanzierten Privatausstellungen abzugrenzen, an deren Anfang Nathaniel Hones Präsentation seines Gemäldes *Der Zauberer* 1775 in London stand; zu kommerziellen Privatausstellungen siehe bspw. Joachimides 2008, 34 – 37.

174 Bättschmann 1997; auch Ruppert 1998, 316 – 320.

175 Ruppert 1998, 316 – 321; Diers 2010, 2. Auch Junod 1998 fokussiert weitgehend auf die Zeit zwischen ca. 1850 und 1950 und dabei hauptsächlich auf Malerateliers. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kamen neue Assoziationen mit dem Künstler auf, die zu Thorvaldsens Lebzeiten noch kaum thematisiert worden waren, wie etwa das Bild des zerstreuten, chaotischen Künstlers, sowie ein psychologisierendes oder gar pathologisierendes Verständnis von dessen Persönlichkeit, die sich im Atelier und den Werken widerspiegelt; siehe dazu Junod 1998, 86 – 90.

176 Joachimides 2008, 39 – 40; Kernbauer 2011; Esner 2014, 7; Séverine Sofio, in: Guillouët u. a. 2014, 39.

Entsprechend jener neuen Funktion des Künstlerateliers als Ausstellungsraum bezeichnete Molbech Thorvaldsens Werkstätten, die er 1820 besucht hatte, als „öffentliche Ausstellung, da sie für jeden anständigen Fremden zugänglich“ waren.¹⁷⁷ Molbech betonte damit zugleich den öffentlichen Charakter jener Arbeitsräume. Diese waren ferner nicht wie üblich einmal in der Woche, sondern Tag und Nacht für Besucher geöffnet.¹⁷⁸ Diese radikale Öffnung von Thorvaldsens Werkstätten trug zusammen mit der durch das arbeitsteilige Verfahren erreichten Produktivität und einer geschickten Preispolitik wesentlich zur Sichtbarkeit des Bildhauers auf dem anonymen Kunstmarkt bei, die sowohl für seinen künstlerischen Erfolg als auch seinen *celebrity*-Status essenziell war.

In engster Verbindung mit der Funktion des Ateliers als Ausstellungsraum steht dessen Funktion als Treffpunkt des kunstinteressierten und kaufkräftigen Publikums – das Atelier wurde folglich zum Verkaufsraum.¹⁷⁹ Mit der Einführung des Gipsmodells in voller Größe und dessen öffentlicher Präsentation im Bildhaueratelier wandelte sich auch der Umgang des Künstlers mit seinem Publikum: Abgesehen vor allem von Denkmälern bestellten die kaufkräftigen Zeitgenossen nicht mehr Werke nach eigenen Vorstellungen, sondern entschieden sich nach Besichtigung der verschiedenen Ateliers für die Marmorversion einer bereits modellierten Skulptur.¹⁸⁰ Noch vor der Jahrhundertwende hatte Thorvaldsen mit der Herstellung von Porträtbüsten „auf Spekulation“ begonnen, wie er am 25. Februar 1804 rückblickend an Abildgaard schrieb.¹⁸¹ In diesem Brief kommt die taktische Denk- und Arbeitsweise des jungen Bildhauers klar zum Ausdruck, die ihm 1803 mit der gleichsam durchkalkulierten *Jason*-Statue den künstlerischen Durchbruch sowie kurz darauf mit der im vorangegangenen Kapitel thematisierten Arbeitsteilung und Preispolitik die Etablierung im römischen Kunstmarkt ermöglichte. Thorvaldsens Strategie schien aufzugehen: Im Jahr 1817 schrieb Rasmus Emil Bruun, dass sich Thorvaldsens „größter Wunsch, nach freier Wahl und ohne Aufträge zu arbeiten“, wohl erfüllen werde, „denn seine Kunst hat ihm Unabhängigkeit verschafft, und sein Name ist in allen kultivierten Ländern berühmt“.¹⁸² Mit jener Umkehrung im Schaffensprozess eröffnete sich die Möglichkeit zur mehrfachen Ausführung ein und desselben Werks für verschiedene Kon-

177 Molbech 1822, 225: „[...] Studierne, som kunne kaldes en offentlig Udstilling, da de ere tilgængelige for enhver anstændig Fremmed.“ Siehe auch Wittstock 1975, 110; Helsted 1977, 13; Springer, P. 1991, 213.

178 Davon berichtete etwa Ponzano y Gascón zwischen 1832 und 1838, zit. bei Hartmann 1971, 39. Siehe auch Plon 1867, 40; Pfundheller 1886, 223; Tesan 1991b, 227.

179 Siehe auch Oppermann 1927, 123; Springer, P. 1991, 212; Tesan 1991b, 226–230.

180 Bott, K. 1991, 154; Kluxen 1991, 282; Springer, P. 1991, 213 und 216; Jørnæs 2011, 51; Myssok 2017, 144.

181 Bertel Thorvaldsen an Nicolai Abildgaard, 25. Februar 1804, KB, Ref. NKS 2337, 2° (Transkript im TMA): „Bysterne vare alle gjorde paa Spekulation [...]“. Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 1, 71; Springer, P. 1991, 214 und 218.

182 Bruun, R. E. 1817, 541: „Hans kaereste Ønske er, at kunne arbejde efter frit Valg og uden Bestillinger; og dette vil han vel ogsaa kunne opnaae; thi hans Konst har skaffet ham Uafhængighed, og hans Navn er berømt i alle cultiverede Lande.“

texte.¹⁸³ Wie mit Bezug auf Thorvaldsens *Alexanderzug* gezeigt wurde, sind die Schöpfungen des Dänen folglich durch eine Aufhebung der die Skulptur lange bestimmenden Ortsgebundenheit charakterisiert, was ihnen und vor allem ihrem Schöpfer zusätzliche Sichtbarkeit, Reichweite und Bekanntheit verlieh.¹⁸⁴

Museum und Tempel

Im Vergleich mit früheren Atelierausstellungen erhielten jene von Bildhauern wie Canova und Thorvaldsen eine neue Dimension: Durch die Ansammlung der Originalmodelle gaben ihre Werkstätten nicht nur Einblick in das aktuelle Schaffen, sondern wurden zum Spiegel des Gesamtwerks jener Künstler.¹⁸⁵ Dies kommt in Martens' Beschreibung zu seinem Gemälde von Thorvaldsens *studio grande* deutlich zum Ausdruck: „[...] es war mein Plan, Thorvaldsens sämtliche Arbeiten zu einem Ganzen zu vereinen.“¹⁸⁶ Auch nach Thiele hatte man wenige Monate nach Vertragsabschluss für das ehemalige barberinische Stallgebäude im Oktober 1822

die schon fertigen großen Modelle hierher gebracht, und da die Figuren für das Fronton der Frauenkirche zu Kopenhagen nun auch vollendet waren, wurden sie aus den verschiedenen Studien ebenfalls hier auf-, und zum ersten Male als ein Ganzes in der Composition zusammengestellt.¹⁸⁷

Als gleichsam physisches Œuvreverzeichnis wollte die Werkpräsentation in den Ateliers entsprechend gepflegt sein. Für Thorvaldsen ist beispielsweise bekannt, dass er mit einigen frühen Skulpturen später nicht mehr einverstanden war und die Modelle des *Bacchus* von 1804 und des *Apoll* von 1805 aus der Ausstellung in seinem Atelier und somit faktisch aus seinem Œuvre entfernte.¹⁸⁸ Weiter ersetzte er ältere durch ‚korrigierte‘ Modelle, wie jene von *Ganymed* (1804/1816), *Venus* (1804–1805/1813–1816), *Hebe* (1806/1815–1816) oder dem *Tanz der Musen auf dem Helikon* (1806/1816).¹⁸⁹

Wegen der schiereren Anzahl der aufgestellten Werke hinterließen die Ateliers des Dänen, besonders das *studio grande*, einen tiefen Eindruck bei den Besuchenden. So beschrieb Ponzano y Gascón jenen Raum als „Arsenal“, während Thorvaldsens späterer Assistent Johann Scholl vom Anblick des Ateliers derart überwältigt war, dass er „von dem ungeheuren Reichthum an herrlichen Werken ganz verwirrt geworden u Kopfweh heim-

183 Siehe auch Kluxen 1991, 282–284.

184 Zum *Alexanderzug* siehe Kap. I.2.

185 Siehe auch Helsted 1982a, 52; Miss 1991, 351; Springer, P. 1991, 213; Tesan 1991b, 230.

186 Ditlev Martens an die Kunstakademie Kopenhagen, 20. August 1828, zit. nach Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 529.

187 Thiele 1852–1856, Bd. 2, 90.

188 Molbech 1822, 224–225; auch Wittstock 1975, 65.

189 Siehe bspw. Thiele 1852–1856, Bd. 1, 265; Wittstock 1975, 65; auch Jørnæs 2011, 91.

gebracht“ habe.¹⁹⁰ Die möglichst vollständige Ausstellung von Thorvaldsens Originalmodellen veranlasste überdies bereits Zeitgenossen, dessen Ateliers mit einem Museum zu vergleichen, wie es etwa für Molbech, den Bildhauer Ernst Rietschel, den Schriftsteller Ernst August Hagen und Thiele belegt ist.¹⁹¹ In diesem Zusammenhang ist ferner beachtenswert, dass der dänische Kronprinz Christian Frederik bereits 1820 nach einem Besuch in Thorvaldsens römischen Werkstätten verkleinerte Modelle von zehn Statuen bestellte, die anschließend von Wilhelm Hopfgarten in München in Bronze gegossen und vergoldet wurden.¹⁹² Diese 1825 vollendeten Tafelaufsätze dienten dem Kronprinzen gemäß Thiele dazu, „sich den Eindruck von den Ateliers unsers Künstlers [...] zu bewahren“.¹⁹³

Mit der Bezeichnung von Thorvaldsens Arbeitsstätte als „ein eigenes Museum, in das ich oft zurückkehren werde“, charakterisierte Rietschel das Künstleratelier auch als ‚auratischen‘ Ort des romantischen Geniekults.¹⁹⁴ In Anlehnung an Benjamins Definition der Aura eines Kunstwerks kann das Atelier als Raum gedeutet werden, der durch die Untrennbarkeit vom dort wirkenden Künstler mit Kult- und Originalitätswert belegt ist.¹⁹⁵ In diesem Sinn ist auch die Vergrößerung der räumlichen Dimensionen von Thorvaldsens

- 190 Ponciano Ponzano y Gascón, „Studio o arsenale dello scultore Thorwaldsen“, zwischen 1832 und 1838, zit. nach Hartmann 1971, 37; Johann Scholl, 2. Januar 1835, zit. nach Bott, G. 1991, 147.
- 191 Molbech 1822, 208: „Det ligner mere et heelt Museum, end en eneste Mands Frembringelser.“; Hagen 1844, 28: „das Ansehen eines Museums“; Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 182: „köstliches Museum“.
- 192 Siehe dazu ausführlich Kronberg Frederiksen 2014a; auch Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 54; Springer, P. 1991, 217. Es handelte sich dabei um den *Hirtenjungen*, den *Triumphierenden Amor*, *Venus mit dem Apfel*, *Merkur*, den *Frieden bringenden Mars*, die *Drei Grazien*, *Jason mit dem goldenen Vlies*, *Hebe*, das *Tanzende Mädchen* und *Adonis*. Den genannten Tafelaufsätzen war 2015 die Ausstellung *Det Gyldne Tableau* auf Amalienborg in Kopenhagen gewidmet.
- 193 Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 54.
- 194 Ernst Rietschel an Christian Daniel Rauch, 4. 10. 1830, zit. nach Haufe 1965, 287. Siehe auch Wittstock 1975, III; Springer, P. 1991, 218.
- 195 Zum Begriff der Aura eines Kunstwerks siehe Benjamin 1977, 11 – 20, und zu dem mit dem Geniekult verbundenen Originalitätskult in den Jahrzehnten um 1800 siehe Krieger 2007, 38 – 39. Es ist hier bewusst nicht von Authentizitätswert die Rede, den anzufügen man rasch versucht wäre. Insgesamt scheint jedoch die Frage nach künstlerischer Authentizität – auch nach einer paradoxen Inszenierung derselben – mit Blick auf Thorvaldsens Werkstattpraxis und Selbstvermarktung weder besonders relevant noch ergiebig zu sein: Die Arbeitsteilung in seinen Ateliers wurde von den Zeitgenossen nur vereinzelt kritisiert und stattdessen als die neue – revolutionäre – Form der Skulpturproduktion akzeptiert und bisweilen bewundert. Was Thorvaldsens Selbstvermarktung betrifft, so lässt sich gerade seine opportunistische Haltung gegenüber (potenziellen) Auftraggebern und Kunden nicht mit dem Wert künstlerischer Authentizität vereinbaren. Ebenso wenig wurde jene Haltung kritisiert, weshalb hier auch kein Diskurs über ‚Inauthentizität‘ vorliegt. Diesbezüglich steht Thorvaldsen einem Künstler wie Carstens diametral gegenüber, der großen Wert auf seine künstlerische Autonomie legte und für diese gar den Ausschluss aus der Berliner Akademie riskierte. Für eine detaillierte Untersuchung zum schwer greifbaren Begriff der künstlerischen Authentizität siehe Wenninger 2009, die auch auf die Problematik der romantischen Prägung des Terminus hinweist.

studio grande durch Martens zu verstehen (Taf. II).¹⁹⁶ Die idealisierende Darstellung des Ateliers begründete der Maler selbst mit dem oben zitierten Wunsch, möglichst viele von Thorvaldsens Arbeiten wiederzugeben. Die monumentalen Ausmaße dieses Raumes manifestieren sich hier zudem im Kontrast zu den winzig erscheinenden Besucherinnen und Besuchern. Außerdem veranschaulicht Martens' Darstellung eine Problematik, die Rachel Esner mit Blick auf Atelierbilder des 20. und 21. Jahrhunderts festgestellt hat – „den Konflikt zwischen Autonomie und Auftrag, zwischen den Anforderungen des Diskurses um den modernen Künstler und der tatsächlichen Realität desselben“.¹⁹⁷ Auch für das frühe 19. Jahrhundert gilt, dass Thorvaldsens fast märchenhafte Laufbahn und sein zeitweise kaum überschaubarer Werkstattbetrieb zwar durchaus der veränderten Vorstellung, jedoch keineswegs der Realität der meisten Künstler entsprach.¹⁹⁸ Als Gegenbeispiel zum ‚Künstlerfürsten‘ Thorvaldsen kann dessen frühes Vorbild Carstens herangezogen werden, der sich zwar seine künstlerische Autonomie erkämpft und unbeirrbar an ihr festgehalten hatte, jedoch nicht zuletzt aufgrund seiner Unangepasstheit finanziell scheiterte.¹⁹⁹ Einen ebenso auf tradierten Topoi basierenden wie ernüchternd-realistischen Blick auf das Künstlerdasein zeigt schließlich Adolph von Menzels Lithografie-Serie *Künstlers Erdenwallen* von 1833/1834, die besonders den Kontrast zwischen der von Einsamkeit und den Gesetzen des Kunstmarkts geprägten Künstlerexistenz zu Lebzeiten einerseits und dem zuweilen fast ins Absurde getriebenen Nachruhm andererseits herausstreicht.²⁰⁰

Martens' verklärendes Gemälde findet seine schriftliche Entsprechung in Thieles Beschreibung des gezeigten Ateliers, das der Biograf nicht nur mit einem Museum, sondern überdies mit einer Kirche assoziierte. Die Gegenüberstellung von Thieles auf das Jahr 1824 verweisendem Zitat und Martens' 1828–1829 geschaffenen Gemälde lässt ferner – tatsächlich erfolgte oder durch Martens fingierte – Veränderungen in der Skulpturpräsentation im *studio grande* erkennen:

Der gesamte Raum, der, was seine Größe betrifft, fast mit einer Kirche zu vergleichen ist, wird durch herabhängende Vorhänge in drei Teile geteilt.

Im ersten Teil sah man im Jahre 1824, gleich am Eingang, zwei in Marmor gehauene *Karyatiden* und zwei Figuren, die bestimmt waren für die Metropolitan-Kirche zu Kopenhagen, nämlich ein *stehender Krieger mit Helm und Schild* und eine *sitzende männliche Figur*. Weiterhin sah man die vier Basreliefs für das Schloss Christiansborg, dann eine *Venus*, den kolossalen *Mars mit Amors Pfeil in seiner Hand*, in Marmor, und das Modell des *Kopernikusmonumentes*.

196 Zu den bei Martens vergrößerten Dimensionen des Atelierraumes siehe auch Jørnæs 1991c, 90; Jørnæs 2011, 181.

197 Esner 2014, 8. Eine ähnliche Aussage findet sich bei Holsten 1978, 74.

198 Siehe auch Wittstock 1975, 39–40; Tesan 1991b, 223; Ruppert 1998, 194, 322 und 579; Bogh 2006, 284.

199 Tesan 1991b, 223. Ein ähnliches Autonomiebestreben ist auch für Joseph Anton Koch bekannt; Maaz 2008, 17–18.

200 Siehe dazu bspw. Holsten 1978, 64–65; Maaz 2008, 11; Kat. Göttingen/Rom 2015, 354–359.

In der zweiten Abteilung: Das stolze Ross in natürlicher Größe vom Fürst-*Poniatowsky*-Monument, eine Replik des *Taufbeckens von Brahe-Trolleborg*, die Porträtstatue der Gräfin *Ostermann*, die *Tänzerin*, den *Hirtenknaben*, *Merkur* und den *stehenden Taufengel* und außerdem eine große Anzahl Basreliefs und Büsten.

Im inneren Teil, dem Allerheiligsten der Studios die *Christusstatue* und die *Apostel*. Hinter ihnen die Komposition *Johannes der Täufer in der Wüste*. In diesem Raum wurde später auch, außer den genannten Statuen, das fertige Modell des *Denkmals von Papst Pius VII.* aufgestellt.

Durch diese drei Teile hindurch, von deren Größe man sich am leichtesten eine Vorstellung macht, wenn man bedenkt, was alles hier aufgestellt war, schuf das fast fertige Exemplar von *Alexanders Triumphzug* in Marmor eine Verbindung, indem es die gesamte Länge einnahm am Fußboden entlang, linkerhand des Eintretenden.²⁰¹

Im Kontext des Geniekults um Thorvaldsen und des Ateliers als auratischem Ort sind vor allem Thieles Vergleich der Künstlerwerkstatt mit einer Kirche und die Bezeichnung eines Bereichs des Ateliers als dem Allerheiligsten signifikant. In seiner späteren Biografie über Thorvaldsen wiederholte der Kunsthistoriker diese Assoziation in einer Formulierung, die stark der einleitend erwähnten ‚Kunstreligion‘ jener Zeit verpflichtet war:

Das große Atelier, in welchem die Heiligen-Statuen in Reihen vor den mächtigen herabwallenden Draperien, die von der hohen Decke aus den Raum in mehrere Abtheilungen bis auf das Allerheiligste theilten, standen, war in Rom mein protestantischer Tempel, und Sonntags fehlte es nicht, daß irgend ein fleißiger Arbeiter, welcher den Ruhetag zur Hilfe nahm, die Marmorglocken zu dem stillen Gottesdienst klingen ließ.²⁰²

201 Thiele 1831 – 1850, Bd. 2, 131 – 132: „Det hele Rum, der, ihenseende til Størrelse, nærmest er at ligne med en Kirke, er ved nedhængende Dækker adskildt i tre Dele. / I den første Afdeling saae Man i Aaret 1824, strax ved Indgangen, de tvende i Marmor udførte *Caryatider* og to, af Frontonen til Metropolitankirken i Kiøbenhavn udskudte, Figurer, nemlig *en staaende Kriger med Hjelm og Skjold* og *en siddende, mandlig Figur*. Endvidere saae Man her de fire runde Basrelieffer til Christiansborgslot, *Venus*, den colossale *Mars, som veier Amors Pii*, i Marmor, og Modellen til *Monumentet over Kopernikus*. / I den anden Afdeling: Den vælige Hest i naturlig Størrelse til *Monumentet over Fyrst Poniatowsky*, en Gjentagelse af *Døbefonten til Brahe-Trolleborg*, Portraitstatuen af Grevinde *Ostermann*, *Danserinden*, *Hyrdedrengen*, *Merkur* og *den staaende Daabens Engel*, foruden et stort Antal Basrelieffer og Buster. / I den inderste Afdeling, Studiernes Allerhelligste, *Christusstatuen* og *Apostlene*; bagved disse Compositionen *Johannes den Døber i Ørkenen*. I dette Rum opstilledes senere, foruden de nævnte Statuer, ogsaa den færdige Model til *Monumentet over Pave Pius den Syvende*. / Igjennem disse tre Afdelinger, om hvis Størrelse Man lettest gjør sig den rigtige Forestilling, naar Man bemærker, hvad der i hver var opstillet, udgjorde det næsten færdige Exemplar af *Alexanders Triumphtog* i Marmor en Forbindelse ved at indtage den hele Længde, langsmed Gulvet, paa den Indtrædendes venstre Side.“ Deutsche Übersetzung nach Jørnæs 1991c, 90; Anpassung der Schriftarten an das Original durch T. S.

202 Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 141. Der Begriff und das Phänomen der Kunstreligion sind in der Einleitung des vorliegenden Buches kurz umrissen.

Über diese Sakralisierung des Ateliers hinaus verherrlichte Thiele auch Thorvaldsens Werke, die ihn erst „sehen gelehrt“ hätten.²⁰³ Der Biograf war indessen keineswegs der einzige Zeitgenosse, den Thorvaldsens Ateliers an heilige Räume erinnerten. Schon 1819 hatte der Komponist Rudolph Bay eine frühere Werkstatt des Bildhauers als „wahren Tempel der Kunst“ bezeichnet, während Seidler ungefähr zeitgleich die Größe einer der Arbeitsstätten mit jener einer „kleine[n] Kirche“ verglich.²⁰⁴

Generell bildet die Sakralisierung des Künstlerateliers eine Konstante in der dem damaligen Geniekult verpflichteten Kunstliteratur des frühen 19. Jahrhunderts. Im selben Zusammenhang ist auch die zunehmende Betrachtung von Atelier und Künstler als einer untrennbaren Einheit sowie der Arbeitsstätte als Spiegelbild des darin Wirkenden zu sehen.²⁰⁵ Dementsprechend versteht Philippe Junod mit Fokus auf das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert das Künstleratelier gleichsam als ein Kunstwerk für sich und als Selbstbildnis des darin schaffenden Künstlers.²⁰⁶ Diese Beobachtung lässt sich auf die Zeit um 1800 und Ateliendarstellungen wie jene von Martens ausweiten: Die Werkstatt erscheint bereits hier als Porträt des betreffenden Künstlers. In Martens' Gemälde nobilitieren sowohl der Papstbesuch als auch die verzerrten Größenverhältnisse, die den Raum in der Tat wie ein Kirchenschiff erscheinen lassen, das Atelier ebenso wie den Bildhauer selbst. Thorvaldsens galante Pose und vornehme Kleidung verdeutlichen überdies, dass das Atelier seit dem frühen 19. Jahrhundert immer mehr zum Ort der offiziellen Repräsentation, strategischen Selbstvermarktung und effektiven Selbstdarstellung des Künstlers wurde.²⁰⁷

Hohe Besuche II: Luigi oder Fabio Ricciardellis Darstellung von Ludwig I. bei Thorvaldsen

Martens' Idealisierung und Sakralisierung von Thorvaldsens *studio grande* treten im Vergleich mit der fast zur gleichen Zeit entstandenen Zeichnung desselben Ateliers durch Luigi oder Fabio Ricciardelli besonders deutlich zutage (Abb. 82).²⁰⁸ Das Atelier ist hier von der anderen Seite dargestellt: Der *Alexanderzug* läuft der rechten Wand unterhalb der Fenster entlang, und im Vordergrund befinden sich mit dem Papstgrabmal und der *Christus*-Statue Werke, die bei Martens die hintere Bildebene prägen. Die bauliche Konstruktion mit dem Holzgebälk sowie die Unterteilbarkeit des Raumes mittels Vorhängen ent-

203 Thiele 1852–1856, Bd. 2, 140.

204 Rudolph Bay, 8. Mai 1819, zit. nach Wittstock 1975, 243: „kunstens sande tempel“; *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler* 1922, 122. Zur Sakralisierung von Thorvaldsens *studio grande* siehe außerdem Tesan 1991b, 233.

205 Junod 1998; Schneemann 1998, 13–14; Diers 2010, 3; Esner 2014, 7.

206 Junod 1998, 96.

207 Séverine Sofio, in: Guillouët u. a. 2014, 39.

208 Siehe auch Jørnæs 1991c, 91; Jørnæs 2011, 181.



82_ Luigi oder Fabio Ricciardelli, *Ludwig I. von Bayern besucht Thorvaldsens großes Atelier nahe der Piazza Barberini am 18. Februar 1829*, 1829, Bleistiftzeichnung braun laviert auf Papier, 279 × 351 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D1771)

sprechen der Wiedergabe bei Martens, obschon das Atelier bei Ricciardelli insgesamt schmaler und niedriger wirkt.

Den Vordergrund von Ricciardellis Zeichnung bestimmt die Figurengruppe um Thorvaldsen, der den bayerischen König Ludwig I. durch seine Werkstatt führt und diesem im festgehaltenen Moment sein Grabmal für Papst Pius VII. zeigt. Sicherlich im Zusammenhang mit dem Besuch des Königs hat Ricciardelli der 1827 modellierten Statue von Eugène de Beauharnais, dem Schwager von Ludwig I., einen prominenten Platz im Mittelgrund des Bildes eingeräumt. Dieses Standbild für Beauharnais' Grabmal war einer von mehreren Aufträgen aus München, denen eine intensive Korrespondenz zwischen Ludwig I. und dessen Kunstagenten Wagner sowie ein langwieriger Arbeitsprozess in Thorvaldsens Werkstätten folgten (Abb. 83).²⁰⁹

Bestellt wurde das *Beauharnais*-Monument am 24. April 1824 durch Klenze, der Thorvaldsen genaue Vorgaben für das Werk machte.²¹⁰ Dem Dänen scheint es indessen schon

209 Zur Korrespondenz siehe von Urlichs 1887, 16–21. Ein weiterer Auftrag von Ludwig I. war die 1808 bestellte und erst 1831 gelieferte *Adonis*-Statue; siehe dazu Kap. II.1 und III.1.

210 Von Urlichs 1887, 13.



83__Bertel Thorvaldsen, *Grabmal für Eugène de Beauharnais*, 1827 – 1829, Marmor, Höhe: 275 cm, München, Sankt Michaels Kirche

seit langer Zeit widerstrebt zu haben, die Ideen anderer auszuführen. Dementsprechend schrieb Wagner am 25. Mai 1824 an den damaligen Kronprinzen Ludwig: „Dass *Th.* diesen Antrag annehmen werde, daran ist kein Zweifel. Nur ist er nicht ganz mit dem ihm vorgeschlagenen Entwurf, noch weniger mit der ihm gesetzten Zeitfrist (2 Jahre) einverstanden.“²¹¹ Am 22. Juli desselben Jahres informierte Wagner den Kronprinzen über Thorvaldsens Unmut bezüglich der klaren Vorgaben von Seiten Klenzes:

Etwas machen, was gegen seine Ueberzeugung sei, könne er [Thorvaldsen], wenn einmal dieses Monument unter seinem Namen vor der Welt ausgestellt werden solle, deswegen nicht, weil das Lob oder der Tadel ihn allein treffe. Deswegen könne er dieses Denkmal nicht anders unternehmen, als wenn man ihm freie Hand lasse [...].²¹²

211 Johann Martin von Wagner an Ludwig von Bayern (später Ludwig I.), 25. Mai 1824, zit. nach von Urlichs 1887, 13 (Hervorhebungen im Original).

212 Johann Martin von Wagner an Ludwig von Bayern (später Ludwig I.), 22. Juli 1824, zit. nach von Urlichs 1887, 14.

Ludwig zeigte sich hierauf damit einverstanden, dass Thorvaldsen einen eigenen Entwurf für das Grabmal von Beauharnais zeichne.²¹³ Der Bildhauer war nun jedoch nicht mehr abgeneigt, das Monument nach Klenzes Skizzen auszuführen. Am 22. Februar 1825 berichtete Wagner dem Kronprinzen, Thorvaldsen habe ihm mitteilen lassen,

dass er zwar nicht gewohnt sei, nach Entwürfen anderer zu arbeiten, da er aber die Idee des Herrn v. Kl. so vortrefflich fände so mache er sich eine Ehre daraus, diese Arbeit zu übernehmen und werde es sich zur Pflicht machen, diese Arbeit sich vorzüglich angelegen sein zu lassen und zu einer seiner ersten zu machen.²¹⁴

Da sich Thorvaldsen offenbar kurz zuvor noch bei Wagner über die Vorgaben aus München beschwert hatte, erklärte er ihm seinen Sinneswandel damit, dass

er geglaubt habe, dadurch am ersten [ehesten?] zum Ziele zu gelangen, und dass, wenn er dem Hr. v. Kl. solche Lobsprüche über seine Ideen mache, er auch hoffen dürfe, dass Kl. auch ihm von seiner Seite etwas nachgeben würde.²¹⁵

Das Grabmal für Beauharnais wurde schließlich von Thorvaldsen und Tenerani gemeinsam ausgeführt, wobei Thorvaldsen für die Hauptfigur, die Porträtstatue des Verstorbenen, verantwortlich war.²¹⁶ Das Werk wurde im Herbst 1829 vollendet und nach München versandt, wo es in der St.-Michaels-Kirche aufgestellt und am 12. März des darauffolgenden Jahres enthüllt wurde.²¹⁷

Gemäß Thiele handelte es sich bei der von Ricciardelli gezeichneten Anwesenheit Ludwigs I. im *studio grande* um einen Überraschungsbesuch, der aber dennoch offiziellen Charakter hatte: Der König überreichte Thorvaldsen am 18. Februar 1829 das Kommandeurskreuz der bayerischen Krone. Für seine unkonventionelle Art bekannt, soll Ludwig I. die Wahl des Ortes mit folgenden Worten begründet haben: „Den Soldaten zeichnet man auf dem Schlachtfelde, den Künstler unter seinen Werken aus!“²¹⁸ Wie im Kapitel II.1 ausgeführt wurde, hatte Ludwig schon seit Jahrzehnten zu Thorvaldsens eifrigsten Bewunderern gezählt. Noch während eines erneuten Aufenthalts in Rom in den Jahren 1841 und 1842 soll der bayerische König zur Baronin Stampe gemeint haben: „[V]on Könige giebt es

213 Von Urlichs 1887, 14.

214 Johann Martin von Wagner an Ludwig von Bayern (später Ludwig I.), 22. Februar 1825, zit. nach von Urlichs 1887, 15 (Hervorhebung im Original).

215 Ebd., 16 (Hervorhebungen im Original).

216 Während des Entstehungsprozesses dieses Monuments zerstritten sich die beiden Bildhauer; siehe dazu Helsted 1977, 10; Tesan 1998, 65–66; Jørnæs 2011, 176–180.

217 Siehe dazu bes. *Kjøbenhavns-Posten*, 4:110, 11. Mai 1830, o. S. [Titelseite].

218 Thiele 1852–1856, Bd. 2, 203. Siehe auch Thiele 1831–1850, Bd. 3, 25; Hubbard 1902, 100; Hartmann 1971, 37; Jørnæs 1991c, 91; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 534; Mildemberger 1991, 195; Peters 1991, 165; Kanzenbach 2007, 185.

viele, aber nur ein Thorvaldsen“.²¹⁹ Mit dieser Aussage bestätigte Ludwig den oben erwähnten, durch die Französische Revolution ausgelösten Wandel des gesellschaftlichen Status von Monarchen einerseits und Künstlern andererseits, was sich in Ateliendarstellungen des frühen 19. Jahrhunderts in einer unklar gewordenen Hierarchie niederschlug.

Thorvaldsens römische Ateliers als Sehenswürdigkeiten

Sowohl bei Martens als auch bei Ricciardelli ist Thorvaldsens *studio grande* nicht etwa durch den bildhauerischen Arbeitsprozess, sondern durch eine repräsentative, gleichsam museale Wirkung geprägt. Damit stehen diese Darstellungen beispielsweise Francesco Chiarottinis um 1786 entstandener Zeichnung von *Canovas Atelier* entgegen, die verschiedene Schritte im bildhauerischen Arbeitsprozess beleuchtet (Abb. 84). Angesichts des ähnlichen Bildaufbaus dürfte Chiarottinis Blatt Ricciardelli nicht nur bekannt gewesen sein, sondern darüber hinaus als Vorlage gedient haben. Dass die handwerkliche Arbeit bei Ricciardelli ausgeblendet ist, wurzelt weniger in dessen nobilitierendem Bestreben gegenüber Thorvaldsen als vielmehr in der damaligen Wirklichkeit. Dementsprechend konstatierte etwa Ponzano y Gascón, dass in Thorvaldsens großem Atelier „keine einzige Skulptur gearbeitet wurde“.²²⁰ In der Tat diente das *studio grande*, wie erwähnt, hauptsächlich der Ausstellung, der Repräsentation und dem Verkauf.²²¹ Außerdem fanden hier soziale Anlässe wie Betrachtungen der Skulpturen bei Fackellicht, illustre Abendgesellschaften oder Konzerte statt.²²²

Thorvaldsens Werkstätten waren folglich nicht nur öffentlich zugänglich, sondern etablierten sich schon kurz nach dem künstlerischen Durchbruch des Bildhauers mit der *Jason*-Statue 1803 als gesellschaftlicher Treffpunkt und als eine der wichtigsten Sehenswürdigkeiten für Romreisende im frühen 19. Jahrhundert.²²³ So liest man bereits am 5. April 1804 in Pauline Dorothea Frischs Reisetagebuch, dass

Thorvaldsens [sic] Werkstätte [...] etwas von dem ersten [war,] was wir besahen. Mit [R]ücksicht auf das, was dieser Mann schon geliefert hat, glaube ich dass er ein vorzüglicher Arbeiter in seiner Kunst werden muss. Seine Bescheidenheit scheint dafür Bürge zu seyn.²²⁴

Jahre später hielt Scavenius während seines Romaufenthalts von 1819 in seinem Reisetagebuch fest, dass Thorvaldsens Ateliers „von Morgens bis Abends von Fremden überlau-

219 Zit. nach *Baroness Stamps Erindringer* 1912, 191 (orthografische und Kasus-Fehler im Original). Siehe auch Repholtz 1911, 113.

220 Zum Zitat von Ponzano y Gascón siehe Tesan 1991b, 233; auch Hartmann 1971, 37.

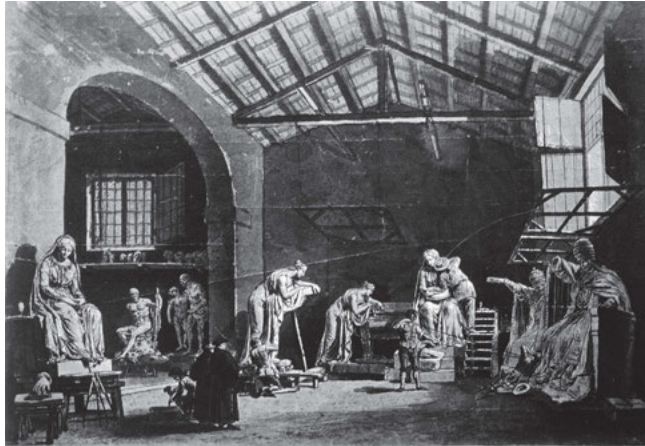
221 Tesan 1991b, 233.

222 Hartmann 1966, 18; Tesan 1991b, 227 – 228.

223 Otto 1869, 665; Wittstock 1975, 56 – 57 und 110; Helsted 1982a, 52; Springer, P. 1991, 213; Tesan 1991b, 227; Wittstock 1991, 203 und 208; Randolfi 2010, 81.

224 Frisch 1816, 363. Siehe auch Wittstock 1975, 55; Kofoed 2009a. Eine ähnliche Formulierung findet sich auch in Rudolph Bays Tagebucheintrag vom 8. Mai 1819, zit. bei Wittstock 1975, 243.

84 Francesco Chiarottini,
*Canovas Atelier in der Via San
 Giacomo in Rom*, um 1786,
 Tinte und Wasserfarbe auf
 Papier, 385 × 560 mm, Udine,
 Museo Civico



fen“ seien.²²⁵ Dabei verkehrten keineswegs nur Kunstkenner in den Werkstätten des Dänen, wie ebenfalls aus Scavenius' Tagebucheintrag hervorgeht: „Ein Reisender kam herein mit seinen Cicerone, wusste nicht einmal, wo er war.“²²⁶ Aus diesen Zitaten geht erneut Thorvaldsens *celebrity*-Status hervor, denn sie veranschaulichen, dass seine Ateliers auch als feste Programmpunkte auf dem Reiseplan derjenigen Romtouristen standen, die sich offenbar nicht näher mit dem aktuellen Kunstleben in der Ewigen Stadt befassen. Dementsprechend bemerkte der Autor Hans Peter Holst in seiner 1850 verfassten „biografischen Skizze“ über den dänischen Bildhauer:

Thorvaldsens Berühmtheit festigte sich von Jahr zu Jahr. Bald wurde sein Name der populärste Künstlername von Italien und sein Atelier das meistbesuchte von allen [...]. In Rom war er beinahe so bekannt und verehrt wie der Pontifex Maximus.²²⁷

225 Peder Brønnum Scavenius, 13. April 1819, RA, Peder Brønnum Scavenius' privatarkiv (Digitalisat im TMA): „Thorvaldsen overløbes i denne Tid fra Morgen til Aften af Fremmede.“ Siehe auch Plon 1867, 40; Pfundheller 1886, 223; Wittstock 1975, 111; Springer, P. 1991, 213; Wittstock 1991, 208.

226 Peder Brønnum Scavenius, 13. April 1819, RA, Peder Brønnum Scavenius' privatarkiv (Digitalisat im TMA): „En Reisende kom derind med sin Cicerone, vidste ei engang hvor han var.“ Siehe auch Wittstock 1975, 337. Bereits am 8. April 1813 hatte Peder Malling an Christian Frederik von Dänemark (später Christian VIII.) geschrieben, dass Thorvaldsens Atelier jeden Tag „von Römern und auswärtigen Künstlern und Dilettanten“ besucht würde, um die in Entstehung begriffenen *Karyatiden* für Schloss Christiansborg zu sehen; zit. nach Linvald/Fabritius 1965, 106: „Dagligen besøges hans Attelier af Rommere og fremmede Kunstnere og Dilettanter for at beundre dette Mesterværk.“ Auch gemäß Gibson war Thorvaldsens Atelier „die Zuflucht von Künstlern und Kunstliebhabern aller Nationen“, zit. nach Matthews, T. 1911, 81: „His studio was the resort of artists and lovers of art from all nations.“

227 Holst 1865/1866, 26: „La célébrité de Thorvaldsen s'accrut d'année en année. Bientôt son nom devint le nom d'artiste le plus populaire de l'Italie et son atelier le plus fréquenté de tous [...]. A Rome, il était connu et vénéré presque à l'égal du souverain Pontife.“

Nebst seinem Erfolg mit der *Jason*-Statue 1803 profitierte Thorvaldsen in den Jahren danach von der – im Vergleich mit den napoleonischen Kriegen in Mitteleuropa und der britischen Zerstörung Kopenhagens – relativ ruhigen politischen Situation in Rom, die den dortigen Kunstmarkt begünstigte.²²⁸ Im selben Zusammenhang berichtet Thiele in seiner Biografie über den Bildhauer:

Nun erst, ungefähr mit dem Anfang des Jahres 1805, als die Stürme sich einigermaßen gelegt hatten, als er ehrlich kämpfend einen angesehenen Namen errungen, als bereits nicht wenige Arbeiten sich in seinem Studio gruppirt, welches kein Reisender unbesucht ließ, – jetzt erst stand er freier und selbstständiger da, und die schöpferische Thätigkeit, die er jetzt entfaltete, wurde auch der Anfang des großartigen römischen Lebens, durch welches er bald über die ganze Welt, und zwar unter dem Namen ‚Thorvaldsen in Rom‘ bekannt wurde.²²⁹

Dass die Besichtigung von Künstlerateliers zu den festen Programmpunkten der Romreisenden zählte, zeigt sich schließlich auch in der damals jungen Literaturgattung der Atelierführer.²³⁰ Neben den Adressen der Werkstätten enthalten sie Werbeanzeigen einzelner Künstler. Frühe Beispiele für Rom sind die zwischen 1830 und 1841 erschienenen Verzeichnisse von Heinrich (Enrico) Keller, der um 1803 selbst in Thorvaldsens Atelier gearbeitet hatte, Giuseppe Brancadoro und William Hawks Le Grice.²³¹ All diese Führer sind alphabetisch nach Künstlernamen aufgebaut; ausgenommen sind Thorvaldsens Werkstätten, die jeweils an erster Stelle der Bildhauerateliers erscheinen.²³² So führte Keller seinen früheren Meister nicht unter seinem Nachnamen, sondern einfallreich unter seinem italianisierten Vornamen Alberto auf („A. Torvaldsen“), wodurch sich sein prominenter Platz auch alphabetisch zu legitimieren schien.²³³ Derweil widmete Le Grice gar die ersten fünfzig Seiten seines zweibändigen Werks Thorvaldsen, dem „ersten der lebenden Bildhauer“.²³⁴ Diese Ausführungen vermitteln einen exemplarischen Eindruck davon, in welchem Ausmaß die Künstler in Rom von der Tradition der *Grand Tour* abhängig waren.²³⁵ Den größten Teil der Besucher in Thorvaldsen Werkstätten machten Reisende aus Dänemark, Deutschland, England, Polen und Russland aus, was sich in den Bestellungen und Aufträgen an den Bildhauer aus diesen Regionen widerspiegelte.

228 Wittstock 1975, 57.

229 Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 121.

230 Tesan 1991b, 226; Tesan 1998, 74.

231 Keller, E. 1830; Brancadoro 1834; Le Grice 1841. Zu Kellers Tätigkeit bei Thorvaldsen siehe Kofoed 2014c.

232 Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 536 – 537; Tesan 1991b, 226.

233 Keller, E. 1830, 92. Bei Keller sind zusätzlich zu den Künstlerateliers unterschiedlichster Art auch die verschiedenen Akademien, Geschäfte für Kunsthandwerk, spezielle Gottesdienste, Bibliotheken und Öffnungszeiten von Museen aufgelistet.

234 Le Grice 1841, 7: „We begin our ‚Walks‘ with the studio of the first of living sculptors, Thorvaldsen.“ Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 537; Tesan 1991b, 226.

235 Siehe auch Tesan 1991b, 226 und 229 – 230; Zeitler 1991, 25 – 26; Junod 1998, 85.

Thorvaldsen auf Schloss Charlottenborg

In der Kopenhagener Kunstakademie auf Schloss Charlottenborg war für Thorvaldsen bereits ab 1805 ein Atelier eingerichtet worden, obwohl sich der Künstler nicht dort befand, was die frühe Verehrung für den Bildhauer durch seine Landsleute veranschaulicht.²³⁶ Dieses Atelier übte schon während des lang ersehnten Besuchs des Bildhauers in Kopenhagen in den Jahren 1819 und 1820 große Anziehungskraft aus. Daran erinnert sich Thiele in seiner Biografie über den Künstler:

Ihn [Thorvaldsen] arbeiten zu sehen, war ein allgemeiner Wunsch der Vielen, deren erster Wunsch, ihn zu sehen, in Erfüllung gegangen war. [...] Alle Welt, Jeder, der sich Zutritt verschaffen konnte, strömte nun nach seinem Atelier in Charlottenborg, um diese neuen Arbeiten in Augenschein zu nehmen.²³⁷

Ähnlich den Werkstätten Thorvaldsens in Rom hatte auch sein Atelier in der Kopenhagener Kunstakademie bereits vor der Rückkehr des Bildhauers in seine nordische Heimat im Herbst 1838 den Wert einer allgemeinen Sehenswürdigkeit angenommen, wie etwa aus einem am 8. April 1838 verfassten Brief von Bødtcher an Thorvaldsen hervorgeht.²³⁸ Ebenso wenig beschränkte sich die Bestimmung des Künstlerateliers als Ausstellungs- und Repräsentationsraum auf Thorvaldsens *studio grande* in Rom: Dieselbe Funktion erfüllte nach seiner Rückkehr nach Kopenhagen seine Charlottenborger Werkstatt. Die von dieser erhaltenen Gemälde zeigen, dass Thorvaldsens Kopenhagener Atelier aus mindestens zwei Räumen bestand, wovon einer vermutlich mehr der bildhauerischen Arbeit und der andere mehr der Ausstellung diente. Mit der Einrichtung des letzteren Raumes war vermutlich bereits ab 1833 im Zuge der Vergrößerung der für Thorvaldsen vorgesehenen Zimmer auf Charlottenborg begonnen worden.²³⁹ Anlass für diese Umgestaltung war sicherlich Thorvaldsens ab 1828 geäußertes und 1830 erstmals testamentarisch festgelegter Entschluss, seine sämtlichen Sammlungen seiner Geburtsstadt zu hinterlassen, worauf im nächsten Teil näher eingegangen wird.

236 Siehe bspw. Thiele 1831–1850, Bd. 4, 55; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 40; Bjarne Jørnæs, in: Wilckens 1973, 181; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 699; Jørnæs 2011, 205–216.

237 Thiele 1852–1856, Bd. 2, 22–23. Die genannten neuen Arbeiten waren die 1820 modellierten Basreliefs der *Taufe Christi* und des *Abendmahls* für die Kopenhagener Frauenkirche (Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.-Nr. A557 und A558).

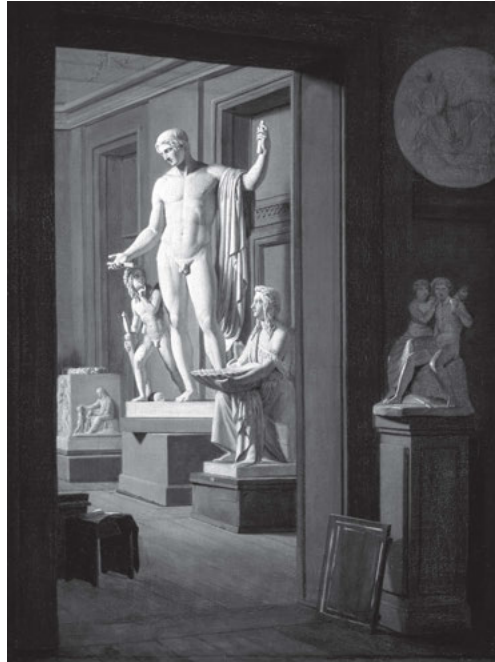
238 Ludvig Bødtcher an Bertel Thorvaldsen, 8. April 1836, TMA, Ref. m21 1836, nr. 17: „Hele Kiøbenhavn strømmer daglig til Charlottenborg [gemeint sind spezifisch Thorvaldsens Räume auf Schloss Charlottenborg] for at glæde sig ved Synet af dem i Udstillingstiden, [...]“

239 Zur Vergrößerung der für Thorvaldsen vorgesehenen Wohnung auf Schloss Charlottenborg siehe Kronberg Frederiksen 2014b. Jene Wohnung war bereits seit 1805 nach der Berufung Thorvaldsens auf die Bildhauereiprofessur an der Kopenhagener Kunstakademie für ihn freigehalten worden; siehe dazu bspw. Thiele 1831–1850, Bd. 4, 55; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 40; Bjarne Jørnæs, in: Wilckens 1973, 181; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 699; Jørnæs 2011, 205–216.



85__Johan Vilhelm Gertner, *Thorvaldsens Atelier in der Kunstakademie Kopenhagen*, 1836, Öl auf Leinwand, 64 × 79 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv.-Nr. KMS296)

Jenes als Ausstellungsraum für Thorvaldsens Werke eingerichtete Zimmer hielten Gertner und Peter Julius Larsen 1836 und 1837 in zwei Gemälden fest (Abb. 85 und 86). Zwischen orangefarbenen Wänden und unter einer leicht gewölbten Stuckdecke ist eine Reihe von originalgroßen Gipsabgüssen nach Thorvaldsens Skulpturen aufgestellt. Bei Gertner sieht man von links im Uhrzeigersinn die von hinten abgebildete *Consalvi*-Büste (1824), den spiegelverkehrten monumentalen Kopf des Pferdes für das Reiterstandbild des polnischen Fürsten Józef Poniatowski (1826–1827), den *Liegenden Löwen* (1825), *Ganymed mit Jupiters Adler* (1815–1817), den Taufstein für Brahetrolleborg (1805–1807), *Mars und Amor* (1810), den *Knienden Taufengel* (1827–1828) und *Merkur* (1818). Die Wände zieren die Relieftondi *Hygieia und Äskulap* (1808), *Nemesis und Jupiter* (1810) und *Nacht* (1815; Abb. 2). Durch die Wahl des Türdurchblicks als Darstellungsform liegt Larsens Fokus hingegen auf nur drei der ausgestellten Werke. Abweichend von Gertner erscheint bei Larsen das Relief der *Nacht* außerhalb der Türe passenderweise vollständig im Schatten. Auf der vordersten Bildebene befindet sich zudem die kleine, punktuell erhellte Figurengruppe *Bacchus und Ariadne* (1798) aus Thorvaldsens Frühwerk. An deren Sockel ist eine leere, aufgespannte Leinwand gelehnt, die auf die Funktion von Thorvaldsens Atelier als Studienraum für die jungen Künstler hinweisen könnte. Einige der bei Gertner und Larsen wiedergegebenen Werke stehen auf drehbaren Podien, wie sie ab den späten 1820er Jahren in den



86__Peter Julius Larsen, *In der Kunstakademie Kopenhagen (Thorvaldsens Atelier)*, 1837, Öl auf Leinwand, 71,5 × 53 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B452)

Ausstellungsräumen der Kopenhagener Kunstakademie eingeführt worden waren.²⁴⁰ Während bei Gertner einzig das auf einem Kavalett platzierte, mit einem Tuch bedeckte Tonmodell einer Büste das dargestellte Interieur als Werkstatt zu erkennen gibt, veranschaulichen die anwesenden Betrachter die zusätzliche Funktion des Ateliers als Ausstellungsraum.

Das einzige Gemälde von Thorvaldsen in seinem Atelier auf Charlottenborg scheint das 1840 entstandene Bild von Richardt zu sein (Abb. 76). Hier sitzt der Bildhauer sinnierend inmitten einer Auswahl seiner Schöpfungen. Unter den Gipsmodellen in reduzierter und voller Größe sind beispielsweise sein *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* (1839; Abb. 32), zwei Abgüsse der *Hebe* (1816), das Relief der *Grazien, Amors Lied lauschend* (1821), *Mars und Amor* (1810), der *Kniende Engel* (1839), die Büste des Dichters Ludvig Holberg (1835), die *Hirtin mit Amorettennest* (1831) und die *Christus-Statue* (1821; Abb. 3) deutlich zu erkennen. Auf den Holzgestellen neben Thorvaldsen liegen seine Werkzeuge, während er in der linken Hand ein Modellierisen hält. Die Treppe im Hintergrund führte vom Atelier in die Wohnräume des Bildhauers.²⁴¹

240 Zu den drehbaren Podien siehe auch Kronberg Frederiksen 2014c sowie Kap. I.2.

241 Zu diesem Gemälde siehe auch Kap. II.3 sowie Bjarne Jørnæs, in: Wilckens 1973, 181; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 699 – 700; Jørnæs 2011, 216.

Thorvaldsen hat in Richardts Darstellung dieselbe Machtpose eingenommen wie auf den Gemälden von Blunck und auf Neubourgs Daguerreotypieporträt (Abb. 58–60 und 69).²⁴² Es wurde bereits erwähnt, dass der Bildhauer oft selbst bestimmte, wie er in Porträts dargestellt wurde. Allerdings blieb es nicht immer bei der mündlichen Mitsprache: Nach verschiedenen Überlieferungen korrigierte der Bildhauer in Entstehung begriffene Darstellungen von sich gelegentlich eigenhändig.²⁴³ Einer der Maler, der solche künstlerischen Eingriffe erfuhr, war Richardt. Über eine Sitzung für ein nicht mehr bekanntes Porträt berichtet die Baronin Stampe im Manuskript zu ihren Memoiren, dass Thorvaldsen sein Bildnis missfiel und Richardt um eine Korrektur bat. Als dieser seine Darstellung trotz Thorvaldsens Aufforderung nicht überarbeitete, soll der Bildhauer sein Porträt schließlich mit dem Finger verwischt und gedroht haben, das Gemälde von der Polizei entfernen zu lassen.²⁴⁴ Er fühlte sich offenbar durch Richardt ungerecht behandelt, da er den Maler zuvor gefördert hatte.²⁴⁵ Während Thorvaldsens Unterstützung jüngerer dänischer Künstler in Form von Bilderkäufen üblicherweise als noble und selbstlose Geste des Bildhauers gelobt wurde, beklagte sich dieser hingegen bei Stampe über die fehlende Loyalität seiner jüngeren Kollegen, obwohl er „ihre schlechten Arbeiten kaufe“.²⁴⁶

Die zitierte Anekdote ist Teil des von unbekannter Hand vorgenommenen Transkripts von Stampes Manuskript, während sie in der publizierten Fassung der Erinnerungen der Baronin nur teilweise abgedruckt ist.²⁴⁷ Die Herausgeberin Rigmor Stampe begründet ihre Weglassung von Teilen der originalen und der transkribierten Version der Memoiren im Vorwort mit einem geringen Interesse für die Leserschaft.²⁴⁸ Ein deutlich wahrscheinlicherer Grund für die unvollständige Veröffentlichung jener Anekdote ist jedoch das darin gezeichnete Bild Thorvaldsens, das dem Topos des bescheidenen und

242 Siehe dazu Kap. II.1 und II.3.

243 Wilckens 1875, 43; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, TMA, Transkript des Manuskripts zu Stampes Memoiren, Mappe Nr. 6, 8–10; Wilckens 1973, 104. Siehe auch Kap. II.3.

244 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, TMA, Transkript des Manuskripts zu Stampes Memoiren, Mappe Nr. 6, 8–10. Siehe auch Berner 2005, 88. Bei Trier 1903, 207, ist die Lithografie eines anderen *Thorvaldsen*-Porträts von Richardt abgebildet, jedoch bleibt unklar, ob sich die oben wiedergegebene Anekdote um dieses Bild drehte.

245 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 224. In der Sammlung von Thorvaldsens Museum in Kopenhagen befindet sich neben dem hier besprochenen ein um 1839 entstandenes Gemälde von Richardt, das eine in Porträtmalerei unterwiesene Klasse von Kunststudenten in der Kopenhagener Akademie zeigt (Inv.-Nr. B284).

246 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 224: „[...] og at jeg kiøber deres daarlige Arbejder [...]“.

247 Das mit Bleistift verfasste, durch Streichungen, Überschreibungen und Einschübe teilweise kaum lesbare Originalmanuskript der Baronin sowie ein Transkript von unbekannter Hand befinden sich im Archiv in Thorvaldsens Museum. Dabei fällt auf, dass die ursprünglichen Aufzeichnungen sowohl im Transkript als auch in der veröffentlichten Fassung teilweise verändert und gekürzt wurden. Bislang wurden die drei Versionen von Stampes Memoiren noch nicht im Detail verglichen.

248 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, X.

freundlichen Mannes widerspricht. Für den vorliegenden Kontext ist indessen gerade die Überreaktion des Künstlers auf ein entstehendes Porträt von sich aufschlussreich, da sie offensichtlich macht, dass er selbst durchaus großen Wert auf sein öffentliches Bild legte. In demselben Zusammenhang sei ferner Thorvaldsens eigene Signatur auf seinem durch Friedrich von Amerling geschaffenen Porträt von 1843 erwähnt, mit der er dieses Bild von sich gleichsam autorisierte.²⁴⁹

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass für die Festigung von Thorvaldsens Persona und seine Sichtbarkeit auf dem anonymen Kunstmarkt einerseits Porträts von ihm und druckgrafische Vervielfältigungen seiner Werke eine tragende Rolle spielten, andererseits aber auch seine öffentlich zugänglichen Ateliers in Rom und Kopenhagen: Nicht nur entwickelten sich die Ateliers durch ihre Ausstellungsfunktion rasch zu Sehenswürdigkeiten unter den Kunstinteressierten; sie waren zugleich die zentralen physischen Orte von Thorvaldsens Selbstinszenierung sowie der Huldigung durch Zeitgenossen – kurz: des Genie- und *celebrity*-Kults um den Bildhauer.

3 Das Atelier als (inszenierter) Rückzugsort des Künstlergenies

Thorvaldsens zahlreiche soziale Verpflichtungen sowie die unzähligen Besucherinnen und Besucher in seinen öffentlich zugänglichen Ateliers in Rom und Kopenhagen führten dazu, dass der Bildhauer gemäß Thiele „fast immer in einer Art Belagerungszustand“ lebte.²⁵⁰ In der Folge hatte er wiederholt das Bedürfnis, sich zum ungestörten Arbeiten in seine privaten vier Wände oder an abgelegene Orte zurückzuziehen. Im Folgenden werden ebendiese Rückzugsorte als Symptome des Künstler- und *celebrity*-Kults um Thorvaldsen näher betrachtet. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern sich jener Rückzug mit Thorvaldsens Bemühungen um sein öffentliches Bild und seine allgemeine Sichtbarkeit verbinden lässt oder umgekehrt gar zu ihnen beitrug. Wie sich zeigen wird, war Letzteres der Fall, indem der Rückzug des Bildhauers in der Regel nur ein vordergründiger war und in Wirklichkeit Teil seiner Selbstdarstellung sowie der Stilisierung und Inszenierung des Künstlers durch die Zeitgenossen bildete.

249 Das Gemälde befindet sich im Besitz des Fürsten von Liechtenstein in Vaduz (Inv.-Nr. GE353). Siehe dazu auch Schulden 2008a, 34.

250 Thiele 1852–1856, Bd. 2, 108 und 130. Siehe auch Springer, P. 1991, 213.

Inszenierte Rückzugsorte I: Die Casa Buti in Rom

Thorvaldsens täglichen Gang von seiner Wohnung an der Via Sistina zu seinen Ateliers an der Piazza Barberini beobachtete Bødtcher, der zwischen 1824 und 1835 im selben Quartier lebte.²⁵¹ Diesen Eindruck verarbeitete er im Gedicht „Piazza Barberina“ von 1830, wo es gegen Ende übersetzt heißt: „Er kommt von seinem stillen Künstlerheim, / Wo in der Früh sein ganzer Genius gewesen ist, / Und in seiner Hand ist noch etwas vom Ton, / Den er rege drückt, während er fortschreitet.“²⁵²

Aus Bødtchers Gedicht wird deutlich, dass Thorvaldsen nicht nur in seinen offiziellen Werkstätten, sondern auch in seiner Privatwohnung arbeitete. Dabei handelte es sich um die Räume, die Thorvaldsen seit Mai 1804 in der Casa Buti gemietet hatte. Diese bekannte, von der Signora Buti geführte Künstlerpension lag an der Via Felice, der heutigen Via Sistina, zwischen der Spanischen Treppe und der Piazza Barberini.²⁵³ Thorvaldsen war bereits im Frühjahr 1798 an jene Straße gezogen, nachdem er im ersten Jahr seines Romaufenthalts an der nahe gelegenen Via Babuino gewohnt und gearbeitet hatte.²⁵⁴ In den Jahrzehnten um 1800 sammelten sich im Quartier um diese Straßen Künstler und Romreisende aus ganz Europa, insbesondere jedoch aus dem deutschen und skandinavischen Raum.²⁵⁵ Ferner befanden sich in jener Gegend das oben erwähnte Caffè Greco sowie das von den Nazarenern bewohnte Kloster Sant’Isidoro.²⁵⁶

In der Casa Buti wohnte Thorvaldsen abwechselnd mit weiteren Künstlern unter einem Dach, darunter den Bildhauern Rauch, Freund und Wolff, dem Maler Eckersberg sowie den Brüdern Schadow.²⁵⁷ Infolge von Thorvaldsens Rückkehr nach Kopenhagen 1838 übernahm sein Schüler Galli sowohl sein Appartement als auch die Leitung seiner Werkstätten in Rom.²⁵⁸ Nachdem die Zusammenarbeit zwischen Thorvaldsen und Galli

251 Jørnæs 1991c, 88.

252 Ludvig Bødtcher, „Piazza Barberina“, 1830, zit. nach Brøndum-Nielsen 1940, 126: „Han kommer fra sit tause Kunstnerhjem, / Hvor tidligt alt hans Genius har været, / Og i hans Haand er endnu Lidt af Leret, / Som travlt han krammer, altsom han gaaer frem; [...]“. Die bei Jørnæs 1991c, 88, wiedergegebene deutsche Übersetzung aus der heutigen Zeit verwandelt Thorvaldsens „Künstlerheim“ (*kunstnerhjem*) in eine „Künstlerklausur“ und passt damit den im dänischen Originalwortlaut wertneutrale Begriff klar dem damaligen Geniekult um den Bildhauer an.

253 Hartmann 1963, 2; Jørnæs 1989c, 29; Jørnæs 1991c, 85 und 88; Jørnæs 2011, 116–118. Das heute nicht mehr in der ursprünglichen Form existierende Haus war 1781 von Anna Maria Butis Ehemann, dem 1808 verstorbenen Architekten Camillo Buti, erworben worden; Bott, G. 1977, 51.

254 Jørnæs 1991c, 85; Jørnæs 2011, 116. Zwischen 1800 und 1804 wohnte Thorvaldsen zusammen mit dem Maler Josef Anton Koch in der ebenfalls an der Via Sistina gelegenen Pension von Orsola Polverini Narlinghi.

255 Jørnæs 1991c, 85 und 88; Jørnæs 2011, 69.

256 Bott, G. 1977, 51; Jørnæs 1989c, 29; Jørnæs 1991c, 85 und 88; spezifisch zum Caffè Greco siehe Busk-Jepsen 2014.

257 Jørnæs 1991c, 85; Jørnæs 2011, 117.

258 Jørnæs 1991c, 91–92; Tesan 1998, 68.

im Februar 1842 im Streit beendet wurde, bezog Thorvaldsen seine ehemalige Wohnung gegen Ende seines Romaufenthalts in den Jahren 1841 und 1842 erneut, um mithilfe des Bildhauers Carl Frederik Holbech und des Malers und Kunstagenten Johan Bravo seine noch dort befindlichen Werke und persönlichen Gegenstände für den Transport nach Kopenhagen einzupacken.²⁵⁹

Andersen hat seine Impressionen der Casa Buti nicht nur in den erwähnten Zeichnungen hinterlassen, sondern auch in einer Erinnerung an seinen Besuch in Thorvaldsens Privaträumen. Wie bereits ausgeführt wurde, war der Dichter am 18. Oktober 1833 in Rom angekommen, am Tag von Raffaels zweiter Bestattung im Pantheon.²⁶⁰ Unter dem Eindruck dieses Ereignisses modellierte Thorvaldsen ein Reliefdenkmal für den bewundernten Renaissancemaler, während dessen Erschaffung Andersen den Bildhauer bei seinem Besuch in der Casa Buti vorfand (Abb. 63).²⁶¹ Aus Andersens Memoiren geht hervor, dass man Thorvaldsens private Räume in der Casa Buti nicht nur besuchen, sondern dort den Bildhauer arbeiten sehen konnte. In der Tat zeichnete und modellierte Thorvaldsen erste Entwürfe zu neuen Werken weniger in einem der eigentlichen Ateliers als in seiner Wohnung.²⁶²

Folglich trägt die Vorstellung von Thorvaldsens Appartement als einem stillen Rückzugsort, denn die Privaträume des Bildhauers waren gleichfalls allen Interessierten zugänglich, sofern diese eine Visitenkarte vorzeigen konnten und nicht gerade jemand für ihn Modell saß.²⁶³ Dementsprechend existieren nicht nur von Thorvaldsens offiziellen Werkstätten zahlreiche zeitgenössische Erwähnungen, sondern auch von seiner Wohnung an der Via Sistina. Eine zentrale Quelle ist dabei der Bericht der Malerin Seidler, die zwischen 1818 und 1823 in Rom lebte:

Im ersten derselben [Zimmer] war ein kleines Atelier; Staffeleien mit angefangenen Basreliefs standen darin umher, der Fußboden, die Tische und Stühle waren mit kleinen Figuren bedeckt; nur mit Mühe fand man einen Stuhl zum Sitzen, nirgend etwas, das einem Comfort ähnlich war; weder ein Bücherbrett, noch Schreibzeug, noch Schreibmaterialien. Das Schlafzimmerchen war besonders klein; trotzdem stand auch in diesem dicht vor des Künstlers Bett ein Modellstuhl mit einem angefangenen Bildwerke darauf, an welchem er sogleich nach dem Aufstehen zu arbeiten pflegte. Hinter diesem Zimmer befand sich ein etwas größeres, die schönste Aussicht gewährendes Gemach, mit Gemälden geschmückt, durch deren Ankauf Thorvaldsen bedrängte Künstler unterstützt hatte; auf den Tischen sah man in bunter Unordnung allerlei Ausgrabungen, Vasen, Münzen, Bronzen usw. Aus diesem Raume führte eine

259 Repholtz 1911, 98–99; Jørnæs 1991c, 92; Jørnæs 2011, 235–237.

260 Siehe dazu Kap. II.1.

261 Andersen 1961, 152. Zum Reliefdenkmal für Raffael siehe auch Kap. II.1.

262 Wittstock 1975, 111; Helsted 1977, 10; Helsted 1982a, 49; Tesan 1991b, 232; Jørnæs 2011, 119. Siehe auch Kap. III.1.

263 Siehe bspw. Peder Brønnum Scavenius, 28 März 1819, RA, Peder Brønnum Scavenius' privatarkiv (Digitalisat im TMA); Wittstock 1975, 111; Jørnæs 1991c, 87; Wittstock 1991, 208.

Thür zu einer größeren, gewöhnlich unbenutzten Treppe, neben der sich eine Marmortafel befand, in welcher das Datum eines Besuches des Papstes Pius VII. bei Thorvaldsen eingegraben war.²⁶⁴

Nachdem Thorvaldsens Wohnung zunächst drei Zimmer gezählt hatte, kamen 1824 vier weitere hinzu.²⁶⁵ Die detaillierteste Beschreibung von Thorvaldsens Privaträumen stammt von Thiele, der den Bildhauer in jenem Jahr in der Casa Buti besuchte.²⁶⁶ Dabei kommen wie in Seidlers Erinnerung die Multifunktionalität und der öffentliche Charakter von Thorvaldsens Appartement deutlich zum Ausdruck, wenn etwa auf die verschiedenen Arbeitsmöglichkeiten, Sammlungsstücke sowie die Tafel mit den Namen der Besucherinnen und Besucher hingewiesen wird. Anders als bei Seidler – jedoch ähnlich wie in Bødtchers oben zitiertem Gedicht „Piazza Barberina“ – erhält bei Thiele auch die damalige Verehrung Thorvaldsens als Künstlergenie seinen Platz, indem eines der Zimmer als „Asyl während der stillen Besuche der Musen und Grazien“ bezeichnet wird:

Wenn man die schmale Treppe hinaufgestiegen ist und recht stark an eine mit den Namen der vielen Besuchenden beschriebene Thür gepocht hat, so darf man erwarten, dass sie von dem Künstler selbst geöffnet wird, denn in Allem, was die Aufwartung betrifft, ist er sein eigener Bedienter. [...]

Schon die Wände des ersten Zimmers, welches doch öfters nur als Atelier gebraucht wird, sind von vielen schönen Gemälden bedeckt, grösstentheils von neuern Meistern und jüngern Künstlern, die in Thorvaldsen einen eben so freudigen Gönner ihrer Kunst, als bereitwilligen Helfer gefunden haben, wo er das Talent unter dem Drucke der niedern Verhältnisse seufzen sah.

In diesem Zimmer hat der Künstler einen Schrank voll schöner griechischer Vasen und zwei Bücherschränke für seine Bibliothek. Auf diesen drei Schränken hat er später eine Sammlung ägyptischer Kunstwerke aufgestellt, die er vor einigen Jahren kaufte. Rechts steht ein Schrank mit griechischen Münzen, Pasten, geschnittenen Steinen u. dgl. und auf demselben eine Anzahl auserlesner Terracotten.

Unter dem grossen Studiofenster nach der Strasse steht ein Tisch mit Marmorfragmenten, dessen Schubladen eine Sammlung von Bronzen enthalten; in der Mitte des Zimmers ein Tisch und unter diesem seine Sammlung von Kupferstichen. [...]

Links führt eine Thür in ein kleines Zimmer, dessen Wände mit Blättern aus der Boisseree'schen Sammlung geschmückt sind, welche er abwechselnd in die Rahmen setzt. Auf einem kleinen Tische von Fichtenholz stehen mehre seiner Skizzen aufgestellt, und in einer Ecke ein alter Kasten mit hingeworfnen Papieren, unter denen er dann und wann längst bei Seite gelegte Handzeichnungen und Entwürfe zu Arbeiten hervorsucht, die gelegentlich aus dem Staube der Niedrigkeit zu unsterblicher Ehre emporsteigen. Dieses Zimmer ist sein Asyl während der stillen Besuche der Musen und Grazien; hier zaubert er in früher Morgenstunde Götter und Heroen aus einem in der andern Ecke stehenden Kübel mit nassem Thon hervor.

In einer andern kleinen Kammer, welche an diese stösst, werden Skizzen und Modelle aufbewahrt, und an den Wänden sieht man eine Anzahl Zeichnungen, die er mit grossen Kosten nach seinen eignen Ar-

264 *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler* 1922, 122. Siehe auch Jørnæs 1991c, 86; Jørnæs 2011, 117–118. Weitere Erwähnungen von Thorvaldsens Wohnung finden sich bspw. bei Eduard Meissner, August–September 1810, zit. bei Wittstock 1975, 320; M. Fayot, Aufsatz in *L'Artiste*, zit. bei de Loménie 1845, 17–18.

265 Jørnæs 1991c, 86–87.

266 Thiele 1832–1834, Bd. 2, 74–76.

beiten hat ausführen lassen, und von denen verschiedene in spätern Jahren in schönen Kupferstichen aus den Händen ausgezeichneten Künstler hervorgegangen sind.

Aus dem erstgenannten Zimmer tritt man in den sogenannten Saal, dessen Wände dicht mit Gemälden behängt sind. [...] An der einen Seitenwand steht der [sic] Sofa, über welchem man das Portrait S. M. König Ludwigs von Baiern, von Stieler gemalt, sieht, welches Thorvaldsen von diesem hohen Gönner zum Geschenk erhalten hat. An der entgegengesetzten Wand steht eine Schatulle, in der der Künstler ausser seinen wichtigsten Papieren die ausgesuchtesten antiken Fragmente in Bronze verwahrt. Neben den genannten Möbeln und neben dem Kamin an der mittelsten Wand sind antike Marmorbüsten griechischer Philosophen hingestellt. [...]

Links führt eine andere Thür aus dem Saal in das Schlafgemach unsers Künstlers. [...] An den Wänden befinden sich hier unter den ausgezeichnetsten seiner Cabinetstücke schöne Zeichnungen von Kock [Koch?] und von ihm selbst nach Carstens; über dem Bette hängt eine kleine Handzeichnung von Rafael.²⁶⁷

Bei der von Thiele genannten „Boisseree’schen Sammlung“ handelt es sich um eine von den Brüdern Sulpiz und Melchior Boisseree ab dem frühen 19. Jahrhundert zusammengetragene Sammlung von deutschen und niederländischen Gemälden des Mittelalters und der Renaissance.²⁶⁸ Thorvaldsen besaß eine große Anzahl von Lithografien und Kupferstichen nach diesen Werken, die in Thieles Beschreibung seiner Wohnung angedeutet sind und sich heute im Museum des Bildhauers in Kopenhagen befinden. Aus Thieles Bericht wird ferner deutlich, dass Thorvaldsen Nachzeichnungen nach seinen eigenen Werken aktiv förderte und damit bewusst zur Verbreitung seiner Schöpfungen beitrug. Schließlich nennt Thiele das um 1821/1822 von Stieler gemalte Porträt Ludwigs I. von Bayern sowie die damals Raffael zugeschriebene Zeichnung der *Madonna und Kind*, die beide im Kapitel II.1 erwähnt wurden.

Im Gegensatz zu den zahlreichen schriftlichen Zeugnissen von Thorvaldsens Wohnung in der Casa Buti scheint nur Ward den Bildhauer in seinem privaten Atelier dargestellt zu haben (Abb. 77).²⁶⁹ Die bereits im Kapitel II.3 eingeführte Karikatur existiert in drei leicht abweichenden Versionen: Die Originalfassung sowie eine etwas abgeänderte und vereinfachte Pause von 1838 werden in Thorvaldsens Museum aufbewahrt, während sich eine kolorierte Version von 1839 auf Schloss Frederiksborg in Hillerød befindet.²⁷⁰ In

267 Thiele 1832–1834, Bd. 2, 74–76. Siehe auch Bott, G. 1977, 53–55; Jørnæs 1991c, 87; Jørnæs 2011, 118.

268 Zur Sammlung Boisseree siehe ausführlich Heckmann 2003.

269 Ward hielt sich zwischen 1836 und 1839 in Rom auf; *Encyclopaedia Britannica* 1911, 319.

270 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D1862 und D1742). Im Original sind Spuren einer früheren Skizze zu sehen, die eine menschliche Figur andeuten und beinahe wie eine *mise en abyme* wirken. Zur kolorierten Zeichnung: Edward Matthew Ward, *Karikatur von Thorvaldsen im Atelier*, 1839, Hillerød, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot. Diese Zeichnung enthält vereinzelte Ergänzungen gegenüber den beiden Versionen in Thorvaldsens Museum, wie den Sockel unter der entstehenden Männerstatue oder das Modellierholz in der linken Hand des Bildhauers. Im physischen Bildarchiv von Thorvaldsens Museum befindet sich ferner die Fotografie eines ebenfalls Ward zugeschriebenen Gemäldes des Bildhauers im Atelier, jedoch ohne karikierende Züge; Informationen zu diesem Gemälde sind keine bekannt.

allen drei Fassungen ist Thorvaldsen im Profil dargestellt und trägt einen dicken Mantel, Strumpfhosen und Hausschuhe. Die Zeichnungen karikieren seine Gesichtszüge, indem sie seine spitze Nase, sein markantes Kinn und sein berühmtes weißes, schulterlanges Haar übermäßig betonen. Außerdem trägt der Bildhauer seine Brille, die auf repräsentativen Porträts nicht zu sehen ist. Die dünnen Beine des fast Siebzigjährigen unterstreichen den karikierenden Charakter von Wards Zeichnungen zusätzlich, indem sie in einem starken Kontrast zu den muskulösen Beinen der Männerstatue auf dem Modellierbock stehen.²⁷¹ Wards Zeichnungen kombinieren mit dem Profilporträt und der Karikatur zwei – gerade im Kontext der damaligen *celebrity*-Kultur und ihres Stilisierungsbedürfnisses zentrale – Bildformen, die beide die dargestellte Person anhand weniger (in der Karikatur überspitzter) Merkmale erkennen lassen.²⁷²

Alle drei Zeichnungen sind am unteren Rand mit Wards Initialen, der Datierung und dem Motiv – „Thorwaldson in his study“ – bezeichnet.²⁷³ Die geringe Größe des dargestellten Raumes und die Bilder an dessen Wand deuten weniger auf eine der offiziellen Werkstätten als auf Thorvaldsens Atelier in der Casa Buti hin.²⁷⁴ Angesichts der in Wirklichkeit vielen Besucher auch in Thorvaldsens Wohnung handelt es sich möglicherweise auch bei dem intimen Charakter von Wards Zeichnung um einen karikierenden Hinweis auf die gezielte, öffentliche Inszenierung von Thorvaldsens Privaträumen als angeblichen Rückzugsorten des Künstlergenies.

Wards Karikatur sowie Seidlers und Thieles Beschreibungen von Thorvaldsens Zimmern in der Casa Buti veranschaulichen deren simultane Funktion als Wohnung, Arbeitsstätte und Kunstsammlung. Dass auch diese Räumlichkeiten als Ausstellungsort dienten, demonstrieren die museale Präsentation von Thorvaldsens Sammlungsstücken und eigenen Werken sowie die Besuchertafel. Thorvaldsens Sammeltätigkeit verdeutlicht schließlich, dass er als Bildhauer einerseits und Käufer von Kunst, Antiken und Büchern andererseits eine Doppelrolle im freien Kunstmarkt einnahm.²⁷⁵

Thorvaldsen als Kunstsammler

Über seine Ankäufe scheint der Bildhauer nicht Buch geführt zu haben, weshalb die Entstehungsgeschichte der bei seinem Tod deutlich über 10.000 Objekte umfassenden Kunst- und Antikensammlungen im Dunkeln bleibt.²⁷⁶ Bekannt ist jedoch, dass Thorvaldsen je-

271 Siehe auch Berner 2005, 91–92.

272 Siehe dazu auch die Einleitung des vorliegenden Buches sowie Kap. I.2.

273 Die Inschriften weichen leicht voneinander ab: „E. M. W. May 1838 / Thorwaldson in his study from memory“ (Originalfassung), „Thorwaldson in his study at Rome. E. M. W. 1838“ (Pause) und „E. M. W. 1839 / Thorwaldson in his Study at Rome. Sketched from memory“ (kolorierte Zeichnung).

274 Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 582.

275 Siehe auch Springer, P. 1991, 218.

276 Siehe bspw. Helsted 1982b, 61; Melander 1991, 296–297; Miss 1991, 341; Miss 2008, 29 und 33; Zahle 2010, 91.

weils am Sonntagmorgen Kunsthändler empfing oder sich zur Piazza Montanara begab, wo Bauern und Hirten ihre Zufallsfunde anboten. Ebenfalls sonntags waren Thorvaldsens Sammlungen fest für das Publikum geöffnet.²⁷⁷ Dementsprechend erinnerte sich der Geistliche Zeuthen in einem Rückblick auf die Jahre 1833/1834, dass die Dänen in Rom sonntagvormittags jeweils zu Thorvaldsen gingen, um sowohl dessen in Entstehung begriffene Arbeiten als auch die Gemäldesammlung zu sehen.²⁷⁸ Besonders Letztere, bei der es sich um die größte Sammlung moderner Malerei in Rom gehandelt haben dürfte, galt bei den Romreisenden als Attraktion.²⁷⁹ Ein großer Teil dieser Sammlung umfasste italienische oder italianisierende Landschaften und Szenen aus dem dortigen Volksleben, daneben einige Historien-, religiöse und mythologische Gemälde sowie Porträts.²⁸⁰ Zahlreiche Gemälde stammten von jüngeren oder bedürftigen dänischen und deutschen Künstlern, wie auch aus Seidlers und Thieles oben zitierten Beschreibungen hervorgeht. Bis heute gilt Thorvaldsens Sammlung als die wohl bedeutendste während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angelegte und nach wie vor bestehende Privatsammlung von Gemälden der deutschen Romantik.²⁸¹

Eine detaillierte, allerdings rein typologische Beschreibung von Thorvaldsens Bildersammlung hat der Historiker Alfred Reumont in seinen 1840 publizierten *Römischen Briefen von einem Florentiner* überliefert. Der Bericht ist entlang den Bildgattungen gegliedert, wobei die Stilleben sowie die Präsentationsweise der Gemälde in Thorvaldsens Räumen unerwähnt bleiben. Beginnend bei der „Geschichtsmalerei“ und der spärlich vertretenen „moderne[n] religiöse[n] teutsche[n] Schule“, führt Reumont „[n]ur im Vorbeigehen“ zu den Porträts, unter denen er Vernets Darstellung von Thorvaldsen besonders hervorhebt (Taf. IV).²⁸² Weiter erwähnt er Werke der Genremalerei, die „hier wie in allen Sammlungen neuerer Gemälde vorherrschend“ sei, wobei er unsicher ist, „ob es so sehr die unbewusste Richtung unserer Kunst als der sogenannte Geschmack des Publicums ist, oder ob beide wirklich Hand in Hand gehen“.²⁸³ Den Abschluss von Reumonts Beschreibung bilden die Sammlungen „römischer Szenen“ und der Landschaftsmalerei.²⁸⁴ Für Letztere fand bereits Morse im April 1830 lobende Worte, „da ich nicht erwartet hatte, so

277 Von Raczynski 1836 – 1841, Bd. 3, 276; Helsted 1982b, 60; Jørnæs 2011, 209. Für weitere zeitgenössische Erwähnungen von Thorvaldsens Sammlungen siehe bspw. de Loménie 1845, 18; Johann Scholl, 4. Januar 1835, zit. bei Bott, G. 1991, 147.

278 Zeuthen 1870, 499.

279 Bott, G. 1977, 52; Springer, P. 1991, 218. Thorvaldsens Gemäldesammlung umfasste bei seinem Tod 1844 rund 360 Werke. Davon stammten laut Kofoed 2015a etwas mehr als 250, laut Bott, K. 2016 gar rund 280 von zeitgenössischen, überwiegend skandinavischen und deutschen Künstlern.

280 Siehe auch Jørnæs 2011, 208 – 209; Kofoed 2015a.

281 Thimann 2018, 71.

282 Reumont 1840, I, 172, 175 und 178.

283 Ebd., 179.

284 Ebd., 180 – 190 (Zitat: 180 – 181).

gute Landschaftsmaler unter den Modernen in Italien zu finden – sie waren jedoch keine Italiener“.²⁸⁵ Mit diesem Zusatz verwies Morse auf die vielen Landschaftsbilder nordeuropäischer Künstler in Thorvaldsens Sammlung, darunter mehrere von Catel, Johan Christian Clausen Dahl, Koch, Jens Juel, Johann Christian Reinhart oder Abraham Teerlink.

Reumont bewertet die Gemälde bei Thorvaldsen als „die einzige Sammlung neuerer, welche irgendwie in Betracht kommen kann“.²⁸⁶ Als ein Grund für sein Urteil nennt er die taktische Sammeltätigkeit des Bildhauers, dank der man „den Fortgang dieser Kunst [der Malerei] während der letzten 40 Jahre ziemlich vollständig verfolgen“ könne.²⁸⁷ Dabei ist anzumerken, dass Thorvaldsen zwar zeitgenössische Gemälde in großer Zahl und aus allen Gattungen erwarb; inwiefern sein Sammeln als taktisch bezeichnet werden kann, ist hingegen fraglich, da er seine Erwerbungen nicht dokumentierte und die Qualität der Werke sehr unterschiedlich ist. Insofern scheint es sich zu einem wesentlichen Teil um – wenn auch äußerst umfangreiche – Zufallskäufe gehandelt zu haben. Ferner erhielt Thorvaldsen auch immer wieder Gemälde und andere Sammlungsstücke als Pfand für von ihm vergebene Darlehen.²⁸⁸ Eine derart umfassende Sammlung wie jene des dänischen Bildhauers war laut Reumont nur in Rom möglich, dem „Mittelpunkt, in welchem die von allen Seiten hervorbrechenden Strahlen der modernen Kunst sich wenigstens zeitlich concentriren“.²⁸⁹ Schließlich waren es nicht zuletzt „Thorvaldsen’s hohe Stellung als Künstler“ sowie sein rund vier Jahrzehnte dauernder Romaufenthalt, die es ihm ermöglichten, Gemälde „von Meistern zu erhalten, die man sonst nicht leicht in den Salons von Privatleuten antrifft“.²⁹⁰ Thorvaldsen verfügte also über eine Kunstsammlung, die zur Attraktivität eines Besuchs seiner Privaträume in der Casa Buti beitrug und damit wiederum seine eigene Sichtbarkeit und Bekanntheit steigerte.

Inszenierte Rückzugsorte II: Montenero

Im Hinblick auf seinen Erfolg als Künstler war Thorvaldsen auf eine allgemeine Sichtbarkeit auf dem Kunstmarkt angewiesen – und genoss die ihm zuteil gewordene Aufmerksamkeit zweifellos, worauf seine gezielte Selbstdarstellung und die Öffnung sowohl seiner offiziellen Ateliers als auch seiner Privaträume hindeuten. Zugleich beklagte er sich bei seinen Freunden darüber, dass er wegen der vielen Besuche und sozialen Verpflichtungen kaum zum Arbeiten komme. Es scheint bei Künstlern in Rom nicht unüblich gewesen zu

285 Samuel F. B. Morse, 19. April 1830, zit. nach Prime 1875, 204: „He was at home, and showed me his private collection of pictures, some ancient, but mostly modern, and very fine, in landscape particularly, for I was unprepared to find so good landscape-painters among the moderns in Italy – they were not Italians, however.“

286 Reumont 1840, I, 171.

287 Ebd.

288 Thimann 2018, 73. Zu Thorvaldsens Darlehensvergabe siehe auch Kap. II.2.

289 Reumont 1840, I, 171.

290 Ebd. Die Qualität von Thorvaldsens Gemäldesammlung hebt auch von Kölle 1834, 144, hervor.

sein, Stadtführer dafür zu bezahlen, dass diese sie besonders empfahlen und Touristen in ihre Werkstätten brachten. Im Gegensatz dazu habe Thorvaldsen diese Stadtführer eher bezahlen wollen, „um fort zu bleiben“, wie die Baronin Stampe die Situation überspitzt beschrieben hat.²⁹¹

Thorvaldsens Wunsch nach mehr Ruhe – und auch die Überzeugung in seinem Freundeskreis, dass er wegen seiner angeschlagenen Gesundheit der schlechten Luft in der Großstadt und seinem Liebesverhältnis mit Anna Maria Magnani für eine Weile entweichen sollte – veranlassten den Baron Schubart bereits 1804 dazu, dem bewunderten Bildhauer ein Arbeitszimmer in einem zu seiner Sommerresidenz im toskanischen Montenero bei Livorno gehörenden Gebäude einzurichten.²⁹² Nach Thiele hatte sich Schubart „mit dem Gedanken geschmeichelt, daß der ‚dänische Praxiteles‘ hier sogleich unsterbliche Meisterwerke ausführen sollte“.²⁹³ Am 12. April 1804 schrieb Schubart an seine Schwester Sybille Reventlow, dass er und seine Ehefrau Jacqueline Schubart „das Glück [haben], unseren berühmten Bildhauer Thorvaldsen hier zu besitzen“.²⁹⁴ Dieses Schreiben ist vermutlich Teil einer Sammlung von fingierten Briefen, die das Korpus für Schubarts geplante, jedoch nie vollendete Memoiren bilden sollten.²⁹⁵ Denn Thorvaldsen besuchte Montenero nicht im April, sondern erstmals im Juli 1804, als er die Porträtbüsten von Jacqueline und Herman Schubart modellierte.²⁹⁶ In dem zitierten Brief berichtete Schubart außerdem vom Relief *Der Tanz der Musen auf dem Helikon*, das sich bei Thorvaldsen als Geburtstagsgeschenk für Jacqueline Schubart in Arbeit befinde und ein „chef d'oeuvre“ zu werden scheine.²⁹⁷ Weiter schwärmte er wie andere Zeitgenossen von Thorvaldsens Leichtigkeit und Geschwindigkeit im Modellieren von Ton, wobei es sich um einen althergebrachten Künstlertopos handelt.²⁹⁸ Diese Fertigkeiten hob Schubart durch die Betonung der knappen Zeitspanne bis zum Geburtstag seiner Gattin Jacqueline Elisabeth (Elise) zusätzlich hervor:

291 *Baroness Stampe's Erindringer* 1912, 177: „[...] han hellere vilde betale dem for at blive borte [...]“.

292 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 102–103; Hartmann 1958, 270–272; Jørnæs 2011, 52. Das genannte Gebäude war nicht nur für Thorvaldsen, sondern für alle dänischen Künstler gedacht; Bencard 2010. Später wurde in Schubarts ehemaliger Sommerresidenz das katholische Institut La Madonna eingerichtet; Hartmann 1958, 275.

293 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 102, auch 103.

294 Herman Schubart an Sybille Reventlow, 12. April 1804, zit. nach Hartmann 1958, 274: „Nous avons le bonheur de posséder ici notre célèbre sculpteur Thorvaldsen.“

295 Zu Schubarts fingierten Briefen siehe auch Wittstock 1975, 353.

296 Zu Thorvaldsens erstem Aufenthalt in Montenero siehe bspw. Herman Schubart an Bertel Thorvaldsen, 2. Juli 1804, TMA, Ref. m1 1804, nr. 13; Bertel Thorvaldsen an Johan Ludwig Gebhard Lund, nach dem 9. und vor dem 16. Juli 1804 (Entwurf in Montenero verfasst), TMA, Ref. m28, nr. 112. Siehe auch Hartmann 1958, 277–278; von Einem 1974, 38.

297 Herman Schubart an Sybille Reventlow, 12. April 1804, zit. bei Hartmann 1958, 274.

298 Ebd. Zum Lob von Thorvaldsens Geschwindigkeit im Modellieren siehe auch Bruun, R. E. 1817, 539.

Sein reizendes Basrelief, von dem Europa eines Tages sprechen wird, muss in Gips vollendet sein, um es meiner Elise am 10. September zu überreichen. Dieses Datum ist nicht sehr weit entfernt, und es braucht die Fülle seines [Thorvaldsens] Genies, um dieses Werk fertigzustellen.²⁹⁹

Knapp zwei Wochen nach dem Geburtstag der Baronin war das Relief vollendet.³⁰⁰ Nachdem Thorvaldsen in den Jahren 1804 und 1805 jeweils eine Sommerreise nach Montenero unternommen hatte, lud ihn der Baron am 14. Februar 1806 erneut zu sich ein. Auch aus diesem Brief kommt Schubarts starke Verehrung des Bildhauers zum Ausdruck:

Kommen Sie bald ins reizende Montenero. Ein helles und einladendes Zimmer erwartet Sie. Dort können Sie arbeiten und – ähnlich einem wahren Prometheus – menschliche Gestalten aus Ton formen.³⁰¹

Trotz Schubarts Bemühungen ließ Thorvaldsens nächster – und zugleich letzter – Aufenthalt in Montenero bis 1810 auf sich warten.³⁰² Hingegen hatte er 1806 mit einer am Ende jedoch unvollendet gebliebenen Marmorfassung des *Tanzes der Musen auf dem Helikon* begonnen und sollte dieses Relief zehn Jahre später nochmals in Gips überarbeiten.³⁰³ In einem vom 10. Mai 1806 datierenden Brief an seine Schwester schwärmte Schubart erneut von jenem Werk, für dessen Betrachtung zahlreiche Menschen auf schnellstmöglichem Weg nach Florenz gereist seien, wo sich Thorvaldsen in jenen Jahren mehrfach aufhielt. Außerdem seien Gedichte geschrieben worden, „die die Berühmtheit von Thorvaldsen und seinem Basrelief“ gesteigert hätten.³⁰⁴

Obwohl der Bildhauer nur dreimal zu Schubarts Sommerresidenz reiste, bestand eine enge zwischenmenschliche Beziehung zwischen ihm und dem Baronengpaar. Dies kommt nebst ihrem Briefverkehr besonders in den eigenhändigen Zeichnungen des Bildhauers zum Ausdruck, mit denen er die Schubarts an ihren Geburtstagen beschenkte und die der Baron 1815 zur Ausstellung im Salon der Kopenhagener Kunstakademie beisteuerte.³⁰⁵

299 Herman Schubart an Sybille Reventlow, 12. April 1804, zit. bei Hartmann 1958, 274: „Son charmant bas relief dont l’Europe parlera un jour, doit être achevé en plâtre pour le présenter à mon Elise le 10 Septembre. Cette date n’est pas fort éloignée, et il faut l’abondance de son génie pour terminer cet ouvrage.“ Auch in einem weiteren Brief schwärmte Schubart vom *Tanz der Musen auf dem Helikon*; Herman Schubart an Sybille Reventlow, 12. September 1804, zit. bei Hartmann 1958, 274.

300 Herman Schubart an Carl Frederik Ferdinand Stanley, 24. September 1804, TMA, Ref. m30 II, nr. 4.

301 Herman Schubart an Bertel Thorvaldsen, 14. Februar 1806, zit. nach Hartmann 1958, 277: „Venite presto al delizioso Montenero. Una camera chiara ed accogliente Vi attende. Lì potete lavorare e – simile ad un vero Prometeo – formare di creta esseri umani.“

302 Bencard 2010.

303 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A705 und A341). Nach letzterem Modell führte Georg Christian Freund unter Bissens Aufsicht nach 1844 eine Marmorfassung aus (Inv.-Nr. A340).

304 Herman Schubart an Sybille Reventlow, 10. Mai 1806, zit. nach Hartmann 1958, 275: „[...] des poésies charmantes qui ajoutèrent à la célébrité de Thorvaldsen et de son bas-relief.“

305 Siehe bspw. Hartmann 1958, 277 – 278. Zum erwähnten Salon siehe Kap. I.2.

Wie bereits mit Blick auf Thorvaldsens *Jason*-Statue angesprochen wurde, wird in Quellen und Sekundärliteratur zudem die Rolle der Baronin Schubart für seine Auseinandersetzung mit dem christlichen Glauben hervorgehoben, gelegentlich ist gar von Bekehrung die Rede.³⁰⁶ Da sich der Bildhauer jedoch auch anschließend bedeckt hielt, was seine religiösen Überzeugungen betraf, sowie in seiner Kunst weiterhin hauptsächlich antike Motive verarbeitete, bleibt die Bedeutung jenes Kontakts mit dem Christentum für Thorvaldsens Selbstverständnis und Künstlerbiografie fraglich. Insgesamt lässt sich festhalten, dass das Atelier in Montenero durchaus als Rückzugsort für Thorvaldsen diente. Vor allem jedoch huldigte Schubart damit dem Kult um den jungen Bildhauer, bemühte sich um eine Steigerung von dessen Berühmtheit und konnte sich durch Thorvaldsens Präsenz selbst nobilitieren.

Inszenierte Rückzugsorte III: Nysø

Mit Blick auf Wards Karikatur von Thorvaldsen bei der Arbeit in seinen Privaträumen in Rom wurde die gleichsam öffentliche Inszenierung jenes Rückzugsortes des Bildhauers angesprochen. In ähnlicher Weise kann dessen Werkstatt in Montenero betrachtet werden, mit der sich Schubart zweifellos selbst schmücken wollte. Am meisten gilt dies jedoch für Thorvaldsens Atelier auf Stamps Landgut Nysø beim dänischen Præstø, das im Folgenden genauer betrachtet werden soll.

Mit Thorvaldsens wachsendem Ruhm stieg auch das öffentliche Interesse am Leben und Schaffen des Bildhauers. Besonders nach der Rückkehr in seine Heimatstadt Kopenhagen 1838 nahmen die Besuche in seinem Atelier auf Charlottenborg und seine gesellschaftlichen Verpflichtungen ein solches Ausmaß an, dass er sich mit den Worten beklagt haben soll: „Ich werde hier wohl auf den Grund treiben.“³⁰⁷ Neben Kunstkennern und Liebhabern wurde er auch immer wieder von Menschen aus niedrigeren Gesellschaftsschichten aufgesucht oder angeschrieben, die aufgrund eigener isländischer Wurzeln oder eines ähnlichen Namens von einer Blutsverwandtschaft mit dem international gefeierten, weitgereisten Zeitgenossen überzeugt waren.³⁰⁸ Auch darin zeigt sich Thorvaldsens längst gefestigter *celebrity*-Status.

Als Reaktion auf seine Unzufriedenheit bot die Baronin Stampe dem Bildhauer im Frühjahr 1839 an, sie gelegentlich auf ihrem Landsitz Nysø zu besuchen.³⁰⁹ Tatsächlich war sie bereits vor Thorvaldsens Heimkehr nach Dänemark vom damaligen Kronprinzen

306 Siehe auch Kap. I.1.

307 Zit. nach Thiele 1852–1856, Bd. 3, 44. Siehe auch Thiele 1831–1850, Bd. 4, 70–73; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 41–44 und 50–51; *Baronesse Stamps Erindringer* 1912, 94; Henschen 1982, 55; Helsted 2001b, 9; Berner 2005, 78.

308 Thiele 1852–1856, Bd. 3, 42–43; Wilckens 1875, 11–14.

309 Henschen 1982, 55. Der Landsitz Nysø war zwischen 1671 und 1673 für den Kaufmann Jens Lauridsen, den Sohn des ehemaligen Bürgermeisters von Præstø, Laurids Nielsen, gebaut worden und befand sich seit 1800 im Besitz der Familie Stampe; Bech 2009a.

Christian Frederik gebeten worden, sich des berühmten Bildhauers anzunehmen. Der Grund für Christian Frederiks Wahl von Stampe dürfte deren schon früh einsetzendes, reges Engagement für die Errichtung eines Museums für Thorvaldsen in Kopenhagen gewesen sein, worauf der nächste Teil dieser Arbeit eingehen wird.³¹⁰

Über eine bereits vor Thorvaldsens Rückkehr nach Dänemark existierende Bekanntschaft zwischen ihm und der Baronin ist nichts eindeutig belegt. Man geht davon aus, dass der persönliche Kontakt hauptsächlich über Stampes Schwager, den Botaniker Joachim Frederik Schouw, zustande kam, der den Bildhauer schon länger gekannt hatte und in Kopenhagen ebenfalls auf Schloss Charlottenborg wohnte.³¹¹ Überliefert ist hingegen, dass die Baronin während einer früheren Italienreise Thorvaldsens *studio grande* besucht hatte, jedoch möglicherweise in Abwesenheit des Bildhauers.³¹² Zwei Briefe aus Stampes Umfeld belegen ferner, dass Thorvaldsen im Sommer 1830 eine nicht erhaltene Porträtskulptur des in diesem Jahr im Kleinkindalter verstorbenen Sohnes der Baronin, Jean August Carl Louis Fritz, zu modellieren begann.³¹³ Das weitere Schicksal dieses Werks ist unbekannt.

Im Frühsommer des Jahres 1839 folgte schließlich Thorvaldsens erster Besuch auf Nysø: Am Abend des 4. Juni wurde er dort mit bekränzten Booten, „Lang lebe Thorvaldsen!“-Rufen und Kanonenschüssen empfangen.³¹⁴ Seither verbrachte Thorvaldsen einen großen Teil seiner Zeit auf Stampes Landgut. Während er in seinem Kopenhagener Atelier auf Schloss Charlottenborg unzählige Besucherinnen und Besucher empfing, sollte er hier zu Ruhe und Konzentration finden. Durch Thorvaldsens oben zitierte Dramatisierung seiner Situation in der Hauptstadt zeigt jedoch sein dezidiert Rückzug Ansätze einer Selbstinszenierung.³¹⁵ Umgekehrt entpuppt sich die auf den ersten Blick als selbstlos erscheinende Geste seitens der Baronin rasch als deren Bemühung, Einfluss auf die künstlerische Arbeit und das soziale Leben des Bildhauers auszuüben. Wie im Kapitel I.3 angesprochen wurde, führte die Baronin praktische Vorarbeiten im Bildhauerprozess aus

310 Entgegen der hier vertretenen Ansicht soll Christian Frederiks Bitte gemäß Sekundärliteratur auf dem Wissen gegründet haben, dass die Baronin italienische Gerichte kochen konnte, was Thorvaldsen beim Einleben helfen sollte; siehe dazu Henschen 1982, 55; Gelius/Henschen/Miss 2001, 7–8; Helsted 2001a, 7–8; Helsted 2001b, 8.

311 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 3; Schultz 1938, 77; Gelius/Henschen/Miss 2001, 8; Helsted 2001a, 7–8; Helsted 2001b, 8–9.

312 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 3 und 6; Schultz 1938, 76–77; Gelius/Henschen/Miss 2001, 7; Helsted 2001a, 7; Helsted 2001b, 8; Henderson 2005, 56. Gemäß Thiele kannte Thorvaldsen die Familie Stampe hingegen schon von Italien her, was sich jedoch nicht belegen lässt; Thiele 1831–1850, Bd. 4, 70–71; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 49.

313 Joachim Frederik Schouw an Bertel Thorvaldsen, 15. Juni 1830, TMA, Ref. m15 1830, nr. 87; Jean Antoine Dalgas an Bertel Thorvaldsen, 31. Januar 1831, TMA, Ref. m16 1831, nr. 11.

314 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 7–8 und 12–13; auch Thiele 1852–1856, Bd. 3, 49; Repholtz 1911, 23; Repholtz 1921, 92; Schultz 1938, 75; Henschen 1982, 56; Helsted 2001a, 8; Helsted 2001b, 9; Berner 2005, 78–79; Bech 2009a.

315 Mit Blick auf das 20. und 21. Jahrhundert siehe diesbezüglich auch Tippner/Laferl 2014, 30.

und unterstützte Thorvaldsen damit aktiv in seinem Schaffen. Außerdem saß sie ihm für Arme und Köpfe von Frauenfiguren Modell, während der Baron Stampe als Vorbild für Männerfiguren diente.³¹⁶

Über diese kunstbezogene Ebene hinaus organisierte Stampe für Thorvaldsen Reisen im In- und Ausland sowie regelmäßige Abendgesellschaften mit den gefeiertsten dänischen Künstlern der Zeit.³¹⁷ Unter den Reisen ist besonders jene nach Italien bemerkenswert: Thorvaldsen und die Familie Stampe brachen am 25. Mai 1841 in Dänemark auf und reisten auf dem Landweg durch Europa, um am 12. September in Rom anzukommen.³¹⁸ Bei fast jedem Halt wurde der Bildhauer mit opulenten Festlichkeiten empfangen. Thiele hat jene Reise entsprechend als „Thorvaldsens Triumphzug durch Deutschland“ bezeichnet, da der Bildhauer gerade in den deutschen Städten, die mit den Monumenten für Eugène de Beauharnais (1827–1829, München; Abb. 83), Maximilian I. (1830–1839, München), Johannes Gutenberg (1833–1837, Mainz) und Friedrich Schiller (1835–1839, Stuttgart) von ihm gefertigte Denkmäler besaßen, enthusiastisch gefeiert wurde.³¹⁹ Außerdem soll der Bildhauer allein während der Reise von Kopenhagen nach Rom ganze 17 Mal für Porträts gesessen haben.³²⁰ Eine Zeichnung, die Thorvaldsens Status als Mittelpunkt spezifisch der Dänen in der Ewigen Stadt treffend zum Ausdruck bringt, schuf Constantin Hansen an Stampes Weihnachtsfest während jenes Romaufenthalts 1841 (Abb. 87). Das Blatt zeigt in einer ovalen Komposition die Büstenporträts von Stampes Gästen, die um das in ihrem Zentrum stehende Porträt des Bildhauers angeordnet sind.³²¹ Die Rückreise von Rom traten Thorvaldsen und die Baronenfamilie getrennt an: Während Letztere be-

316 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 74 und 109. Zu Stampes aktiver Rolle während Thorvaldsens Schaffens siehe auch Heinrich Steffens an Christine Stampe, 6. April 1844, KB, Ref. NKS 1732, 2° (Transkript im TMA).

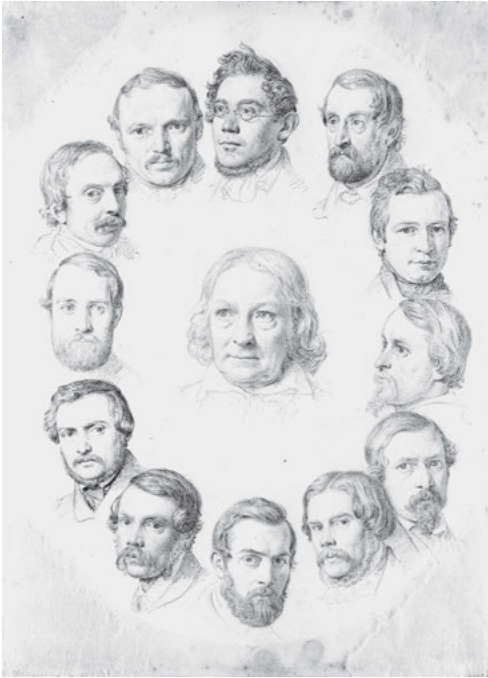
317 Thiele 1831–1850, Bd. 4, 71–72; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 49–51; auch *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 288–289.

318 Die Reise von Thorvaldsen und der Familie Stampe führte über Rostock, Berlin, Dresden, Leipzig, Frankfurt a. M., Mainz, Mannheim, Karlsruhe, Stuttgart, Augsburg, München, Hohenschwangau, Lindau, Schaffhausen, Zürich, Luzern, das Berner Oberland, den St. Gotthard, Mailand, Genua, Livorno, Florenz und Perugia nach La Storta und schließlich Rom. Für eine genaue Beschreibung dieser Reise siehe Thiele 1831–1850, Bd. 4, 143–154; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 117–125 (nach Thiele begann die Reise jedoch bereits am 21. Mai 1841); Repholtz 1911, 75–83; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 113–143; auch Bättschmann 1997, 91; Jørnæs 2011, 233–234.

319 Thiele 1852–1856, Bd. 3, 119. Spezifisch zu den Einladungen und Festlichkeiten zu Thorvaldsens Ehren in und um Dresden und Leipzig siehe Schulz/Weigel 1916, bes. 4–14; Stephan 1994, bes. 25–32; Prierer 1997, bes. 169–170.

320 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 129; Jørnæs 2011, 233.

321 Die Zeichnung zeigt im Uhrzeigersinn von oben den Autor Hans Peter Holst (mit Brille), den Maler Albert Kächler, den Theologen Hendrik Wilhelm Breinholm, die Bildhauer Jens Adolf Jerichau und Carl Frederik Holbech, den Medailleur Peter Petersen, die Maler Adam Müller, Constantin Hansen und Peter Raadsig, den Juristen P. C. Jespersen, den späteren Konsul Johan Bravo sowie den Maler Friedrich Thøming. Siehe dazu Gelius/Henschen/Miss 2001, 49; auch Repholtz 1911, 88–91; Bach 2001, 43.



87__Constantin Hansen, *Thorvaldsen mit seinen Landsleuten an Stampes Weihnachtsabend 1841 in Rom*, 1841, Bleistift auf Papier, 280 × 220 mm, Nysø, Thorvaldsen-Samlingen (Inv.-Nr. NysøP)

reits Anfang 1842 in Richtung Dänemark abreiste, brach Thorvaldsen erst am 3. Oktober desselben Jahres zu seiner Heimkehr auf.³²² Die nur drei Wochen dauernde Fahrt gestaltete sich weit weniger festlich als die Hinreise, gemäß Thiele weil Thorvaldsen sich nicht „wie ein Wunderthier“ vorführen lassen wollte.³²³

Zu den oft gesehenen Gästen auf Nysø zählten neben Oehlenschläger und Andersen auch die Dichter, Gelehrten und Wissenschaftler Grundtvig, Ingemann, Hjort, Holst, Høyen, Ørsted, Schouw, Henrik Nicolai Clausen, Carsten Hauch und Caspar Paludan-Müller sowie die Künstler und Handwerker Jensen, Marstrand, Constantin Hansen, Gottlieb Nicolai Sibbern und Peter Christian Skovgaard.³²⁴ Magnet und unbestrittenes Zentrum dieses Kreises war Thorvaldsen. Die illustre Gesellschaft, die sich auf Nysø zusammenfand, hielt beispielsweise Marstrand zwischen 1842 und 1845 in einer Karikatur-

322 Die Rückreise führte Thorvaldsen über Livorno, Marseille, Straßburg, Mannheim, Mainz, Frankfurt a. M., Kassel, Göttingen, Hannover, Altona und Kiel nach Kopenhagen. Siehe dazu Thiele 1831–1850, Bd. 4, 170–182; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 138–147.

323 Thiele 1852–1856, Bd. 3, 138. Auch gemäß Oehlenschläger wurde Thorvaldsen bei Abendgesellschaften vorgezeigt, „als ob er eine Schildkröte wäre“; zit. nach Helsted 2001b, 9; Berner 2005, 78. Eine ähnliche Anekdote ist für Lord Byron überliefert; siehe dazu Lilti 2014, 303.

324 Schultz 1938, 79–80; Henschen 1989, 100; Helsted 2001b, 10; Bech 2009a.



88__ Wilhelm Marstrand, *Adam Oehlenschläger liest in Stampes Kreis laut vor*, zwischen 1842 und 1845, Feder und braune Tinte auf Papier, 160 × 230 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D1857)

zeichnung fest (Abb. 88). Dargestellt ist eine Lesung von Oehlenschläger, um dessen Kopf ein nimbusartiger Strahlenkranz leuchtet, während zuvorderst im Publikum der eingeknickte Thorvaldsen sitzt. Die Identifizierung der Anwesenden gestaltet sich schwierig, doch geht man davon aus, dass der Mann mit Brille neben Thorvaldsen Holst oder Hjort und derjenige daneben Schouw oder Høyen ist. Grundtvig sitzt vornübergebeugt vor Paludan-Müller und dem stehenden, Tabak schnupfenden Andersen. Links im Bild sieht man die Gastgeber, das Baronienpaar Stampe. Trotz ihres karikierenden Charakters verdeutlicht Marstrands Zeichnung, dass es sich beim Landsitz Nysø keineswegs um einen stillen Rückzugsort abseits des städtischen Rummels handelte, sondern durchaus um einen Ort, an dem der Geniekult um zeitgenössische Künstler zelebriert und inszeniert wurde.

Thor in Vølunds Werkstatt

Nachdem die Baronin für Thorvaldsen zunächst ein Zimmer auf der Beletage ihres Herrenhauses als Werkstatt eingerichtet hatte, ließ sie im Juli 1839 ein separates Atelier nach ihrem eigenen Entwurf im Garten des Anwesens erbauen.³²⁵ Einen getreuen Eindruck des

325 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 27; auch Andersen 1845, 61; Thiele 1831–1850, Bd. 4, 74; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 51; Hammerich 1876, 118; Repholtz 1921, 92 (schreibt jedoch Juni statt Juli 1839); Helsted 1973, 52–53; Henschen 1982, 56; Bach 2001, 35–36; Helsted 2001a, 8; Berner 2005, 78; Jørnæs 2011, 221.



89__Heinrich Buntzen, *Das Landgut Nysø mit Bertel Thorvaldsen vor seinem Atelier*, 1843, Öl auf Leinwand, 55,5 × 71,2 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B203)

Landguts Nysø vermittelt ein 1843 entstandenes Gemälde von Heinrich Buntzen (Abb. 89). Es zeigt das in einem weitläufigen Park gelegene Herrenhaus aus rotem Backstein und am Ufer des Sees das Atelier von Thorvaldsen. Davor steht der Bildhauer in einen Morgenrock gekleidet und füttert die Schwäne. Dieses Gemälde war 1843 Christine Stampes Weihnachtsgeschenk an den Bildhauer.³²⁶ Es basiert auf einer ungefähr gleichzeitig entstandenen, fast identischen Bleistiftzeichnung, worauf einzig Thorvaldsen und die Schwäne fehlen.³²⁷

Wie Buntzens Gemälde zeigt, handelt sich bei dem nach wie vor existierenden Atelier um ein kleines, aus einem einzigen Raum bestehendes Hexagon mit Oberlicht. Die Außenwände wurden über mehrere Jahre mit verschiedenen Reliefs von Thorvaldsens Hand geschmückt: Um das Gebäude läuft ein Fries mit sich abwechselnden Putti und Rosetten,

326 Repholtz 1911, 135.

327 Nysø, Thorvaldsen-Samlingen (Inv.-Nr. NysøS). Siehe auch Repholtz 1911, 13.

während über den beiden Eingängen die 1840 entstandenen Reliefs *Diana und Jupiter* und *Hygieia und Amor* prangen.³²⁸ Die übrigen vier Wände sind bezeichnenderweise mit den Relieftondi der Genien der Bildhauerei (1843 und 1844), der Malerei (1843) und der Dichtung (1844) geschmückt.³²⁹

Das Atelier auf Nysø war nach einer Bauzeit von nur zwei Wochen am Abend des 24. Juli 1839 feierlich eingeweiht worden. Im Zentrum des hell beleuchteten Hexagons wurde ein eigens angefertigter Modellierstuhl aufgestellt und mit einem Tuch bedeckt. Darauf platzierte man Bissens Büste seines Lehrers Thorvaldsen und bekrönte sie mit einem Lorbeerkranz.³³⁰ Die Festlichkeiten umfassten ferner ein Klavierspiel des Barons Stampe, eine Märchenlesung von Andersen sowie Thorvaldsens geliebtes Lottospiel.³³¹ Außerdem hatte Grundtvig zur Einweihung des Ateliers ein Gedicht verfasst, das die Anwesenden einstudiert hatten und zu einer von Christoph Ernst Friedrich Weyse komponierten Melodie sangen.³³² In diesem Lied wurde Thorvaldsen auf verschiedenen Ebenen mit dem altnordischen Meisterschmied Vølund verglichen und gar als „Vølund-Thorvaldsen“ bezeichnet.³³³ Dadurch sollte der längst international berühmte Bildhauer der lokalen, skandinavischen Geschichte einverleibt werden.

Eine gekürzte Version des erwähnten Gedichtes publizierte Grundtvig zusammen mit einer erklärenden Einleitung im November 1839 in der Zeitschrift *Brage og Idun*.³³⁴ Diese Einleitung war zugleich eine Einführung in die nordische Mythologie, die „in den Ohren der meisten noch wie *chinesisch*“ klinge.³³⁵ Damit verwies Grundtvig auf die im Gegensatz zur antiken Mythologie nach wie vor geringe Popularität der erst kürzlich wiederentdeckten nordischen Sagenwelt.³³⁶ Infolge der langjährigen Mythisierung von Thorvaldsens nordischer Herkunft diente die Einschreibung des Bildhauers in die nordische Sagenwelt gleichsam als Motto des neu errichteten Ateliers auf Nysø: Es war auch Grundtvig, der das

328 Siehe auch Repholtz 1911, 42; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 34; Berner 2005, 79. Die originalgroßen Gipsmodelle der beiden genannten Reliefs befinden sich in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. A345 und A373).

329 Die originalgroßen Gipsmodelle befinden sich in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. A522, A523, A520 und A527).

330 Repholtz 1911, 25 (schreibt jedoch Juni statt Juli 1839); *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 34; auch Repholtz 1921, 92; Henschen 1982, 56; Bach 2001, 36; Berner 2005, 78; Kofoed 2014a.

331 Repholtz 1911, 28 – 29.

332 Nikolai Frederik Severin Grundtvig an Bertel Thorvaldsen, 24. Juli 1839, TMA, Ref. m33, nr. 19; Grundtvig 1839, 173 – 174; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 34; Kofoed 2014a.

333 Grundtvig 1839, 173 – 174.

334 Ebd., 168 – 174.

335 Ebd., 171: „[...] Nordens Myther, der endnu i de Flestes Øren klinger som *Chinesisk* [...]“ (Hervorhebungen im Original.) Nach Grundtvig 1839, 170, handelte es sich dabei um eine gewünschte Rede, nach *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 34, hingegen um eine Überraschung.

336 Grundtvig 1839, 171.

kleine Gebäude in einer Inschrift über der Eingangstüre als *Vølunds Værksted* (Vølunds Werkstatt) benannte.³³⁷

Abgeleitet von den altnordischen Begriffen *vél* und *lund* bedeutet der Name jenes mythologischen Schmiedes so viel wie ‚auf kunstvolle Weise‘.³³⁸ Interessant ist im vorliegenden Zusammenhang ferner, dass das altnordische Wort *smiðr* sowohl allgemein einen Handwerker als auch spezifisch einen Schmied bezeichnete. Dementsprechend gilt Vølund in der nordischen Sagenwelt als Personifikation der Kunstfertigkeit und entspricht damit Hephaistos in der griechischen und Vulkan in der römischen Mythologie.³³⁹ Im Unterschied zu diesen ist er jedoch keine göttliche, sondern eine Heldenfigur. Ferner ist er Dädalus verwandt, dessen Name sich in vergleichbarer Weise vom griechischen Verb *δαίδαλλειν* für ‚kunstvoll arbeiten‘ ableitet. Doch nicht nur in etymologischer Hinsicht besteht eine Parallele zwischen Vølund und Dädalus, vielmehr konnten auch beide mit selbst hergestellten Flügeln fliegen.³⁴⁰ Gerade aufgrund dieser Fähigkeit betrachtete Grundtvig Vølund in seinem Zeitschriftenartikel nicht als eigentliches Äquivalent zu Hephaistos beziehungsweise Vulkan, sondern als diesem überlegen.³⁴¹ Ferner sah er in jener Fähigkeit zum Fliegen die Verbindung zu dem angeblich wie Vølund aus Island stammenden Thorvaldsen, dem seine Kunst ebenfalls – zumindest im übertragenen Sinn – selbst geschaffene Flügel verlieh.³⁴²

Mit dem Ausdruck *Vølunds Værksted* referierte Grundtvig in der Zeitschrift *Brage og Idun* auf eine kurz zuvor entdeckte Briefsammlung aus England. Die Altertumswissenschaftler seien sich jedoch uneinig, ob die in der Briefsammlung vorkommende Bezeichnung *Vølunds Værksted* ein ehemaliges Haus jenes „Dädalus des Nordens“ (gemeint ist Vølund) benenne oder aber einen Berg, wo nach einem Aberglauben „jene mythische Person, wie andere kunstfertige Zwerge, seine Schmiede hatte“.³⁴³ Diese Zwerge, vor allem jedoch Vølund selbst, waren nach Grundtvig die Vorbilder von Thorvaldsen, den er als

337 Hammerich 1876, 118; Repholtz 1911, 25; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 34; Repholtz 1921, 92; Schultz 1938, 88; Bjarne Jørnæs, in: Helsted 1973, 53; Henschen 1982, 56; Bach 2001, 36; Bech 2009a; Kofoed 2014a; auch Henschen 1989, 100–101; Jørnæs 2011, 221. Zur Mythisierung und Stilisierung von Thorvaldsens nordischer Herkunft siehe die Kap. I.3 und II.2.

338 Siehe bspw. Arthur 2002. Für eine knappe Zusammenfassung des Vølundliedes (*Vølundarkviða*) siehe Nedoma 2007a, 92.

339 Siehe bspw. Henderson 2005, 38; Jørnæs 2011, 222.

340 Grundtvig 1839, 171; Hammerich 1876, 118.

341 Grundtvig 1839, 170: „[...] *Vølund* eller *Vaulunder*, som overflyver Grækernes *Hefæstos*, thi Smede og Krøblinger Begge, gjorde *Hefæstos* sig kun *Fødder*, mens *Vølund* gjorde sig *Vinger*.“ (Hervorhebungen im Original.)

342 Ebd., 171.

343 Ebd., 168: „For endeel Aar siden fandt Man denne Benævnelſe i et gammelt *Engelsk* Brevskab, og Antikvarerne trætted endnu om, enten derved menes et Huus, der forðum beboedes af denne Nordens Dædalos, eller et Bjerg, hvor overtroiske Folk meende, denne mythiske Person, ligesom andre konstige Dværge, havde sin Smedde; [...]“ (Hervorhebung im Original.)

den „ersten historischen Heros“ der nordischen Kunst bezeichnete.³⁴⁴ Grundtvigs Verweis auf die selbst geschmiedeten Flügel und die Zwerge verrät ferner, dass er seine Ausführungen über Vølund auf die *Thidrekssaga* aus dem 13. Jahrhundert stützte.³⁴⁵

Eine zweite, heute nicht mehr vorhandene Inschrift an Thorvaldsens Atelier auf Nysø lautete übersetzt: „Am kleinsten ist der in Dovre lebende Zwerg, Thor in dieser Hütte ist doppelt so groß.“³⁴⁶ Dieser ebenfalls von Grundtvig stammende Vers enthielt ein Wortspiel mit dem Namen Thor, der sowohl auf den Donnergott als auch auf den Kosenamen des Bildhauers verwies und Letzteren durch diese Anspielung zugleich vergöttlichte. Die Gegenüberstellung des norwegischen Zwerges und Thor war eine Gegenüberstellung von kleinsten und größten Wesen und assoziierte Thorvaldsen dadurch abermals mit dem mächtigen Donnergott. Überdies dürfte die Erwähnung des Zwerges erneut auf die Legende von Vølund hingedeutet haben, dessen Schmiedekunst zumindest nach der *Thidrekssaga* mithilfe der magischen Kräfte von Zwergen entstand.

Wie bereits im Kapitel I.3 erwähnt wurde, war das Atelier auf Nysø eigens für Thorvaldsens Arbeit am *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* errichtet worden (Abb. 32).³⁴⁷ Man geht gar davon aus, dass diese Selbstporträtstatue das einzige Werk ist, das in jenem kleinen, sechseckigen Gebäude entstand.³⁴⁸ Dies verleiht der hier vertretenen Annahme einer bewussten Auseinandersetzung des Bildhauers mit der nordischen Mythologie zusätzlich Gewicht: Nicht nur erinnert sein Selbstbildnis an die Thor-Ikonografie; vielmehr ist sie auch eine spiegelverkehrte Version seiner Statue des *Vulkan*, der als mythologische Figur seine Entsprechung im altnordischen Vølund findet (Abb. 41). Möglicherweise in diesem Zusammenhang bemerkte Oehlenschläger über Thorvaldsens Selbstporträtstatue: „Wie ein echter Vaulundur [= Vølund] steht er mit Hammer und Meißel da.“³⁴⁹ Oehlenschläger hatte eine zentrale Rolle bei der Bekanntmachung der wiederentdeckten nordischen Mythologie gespielt und bereits lange vor der Publikation seiner Gedichtsammlung *Nordens Guder* (dt. Titel: *Die Götter Nordens*) von 1819 mit seinem erstmals 1805 erschienenen *Waulundur* eine adaptierte, romantisierte Märchenversion des Vølundliedes veröffentlicht.³⁵⁰

344 Grundtvig 1839, 170: „[...] den Nordiske Konst, som i *Thorvaldsen* fik sin første historiske Heros, har aabenbar sit mythiske Forbillede i de konstige Dværg og ret øiensynlig i *Vølund* eller *Vaulunder* [...]“ (Hervorhebungen im Original.)

345 Siehe bspw. Nedoma 2007a, 92; Krause 2010, 174–175. Im Gegensatz dazu kann der Schmied in der ungefähr zeitgleich verschriftlichten *Lieder-Edda* in Vogelgestalt fliegen und wird nicht mit Zwergen, sondern mit Elfen in Verbindung gebracht.

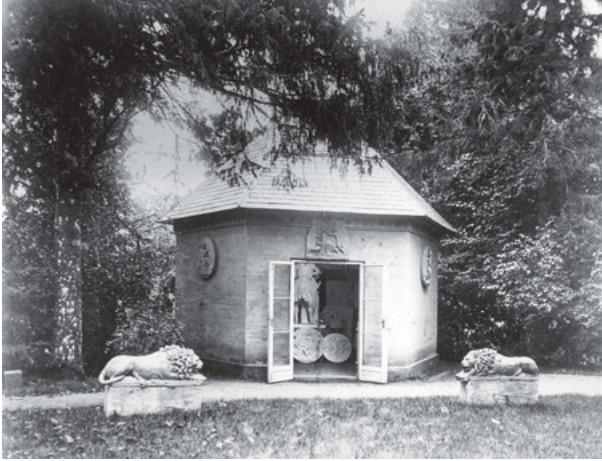
346 *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 34: „Mindst er Dværgen, som i Dovre boer, Thor i Hytten findes dobbelt stor.“ Siehe auch Repholtz 1911, 25; Schultz 1938, 88; Helsted 1973, 52–53; Henschen 1982, 56; Bech 2009a.

347 Bjarne Jørnæs, in: Helsted 1973, 53; Jørnæs 2011, 222.

348 In der Regel arbeitete Thorvaldsen im Wohnhaus der Familie Stampe; Gelius/Henschen/Miss 2001, 22.

349 Oehlenschläger 1850, Bd. 4, 147.

350 Nedoma 2007b, bes. 83–87.



90__Johan Frederik Busch, *Bertel Thorvaldsens Werkstatt auf Nysø* („*Vølunds Værksted*“), 1860er oder 1870er Jahre, Fotografie, aus: *Historisk Samfund*, Præstø Amt, 1961

Die Benennung des Ateliers auf Nysø als *Vølunds Værksted* und des darin schaffenden Bildhauers als Thor trug zur Stilisierung und Inszenierung der nordischen Herkunft des international gefeierten Künstlers bei. Zugleich brachte sie zwei verschiedene, in der nordischen Mythologie unabhängig voneinander bestehende Legenden zusammen. Diese künstliche Verbindung zwischen Thor und Vølund wird beispielhaft, doch zweifellos unabsichtlich in Johan Frederik Buschs Fotografie aus den 1860er oder 1870er Jahren veranschaulicht: Die offene Ateliertüre, über der die genannte Inschrift prangt, gibt den Blick auf Thorvaldsens *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* frei (Abb. 90). Es ist Thor in Vølunds Werkstatt.

Geht man den Vergleichen des dänischen Bildhauers mit Gestalten aus der nordischen Mythologie nach, zeigt sich rasch deren Oberflächlichkeit, indem es sich nicht um ernsthafte Beschäftigungen der Zeitgenossen mit dem kulturellen Erbe Skandinaviens handelte. Insofern ist dieses Phänomen vergleichbar mit den zeitgenössischen Bezeichnungen von Thorvaldsen als neuem Prometheus, Praxiteles oder Phidias, auf die in den Kapiteln I.1 und I.2 eingegangen wurde. Folglich sind die Assoziationen des Bildhauers mit gefeierten antiken Künstlern oder mächtigen mythologischen Figuren weniger als spezifische Analogien denn als Topoi und Ausdruck des zeitgenössischen Künstlerkults zu begreifen. Zugleich können sie als ein Aspekt des Stilisierungsbedürfnisses der *celebrity*-Kultur im frühen 19. Jahrhundert verstanden werden.

Durch die Bezeichnung des Ateliers auf Nysø als *Vølunds Værksted* und die genannten Reliefs mit Motiven aus der antiken Mythologie an dessen Außenwänden wird Thorvaldsen als nordischer Bildhauer stilisiert und inszeniert, dessen Kunst jedoch weitestgehend klassizistischen Idealen folgte. Damit kann das Atelier gleichsam als eine Verdoppelung seines *Selbstbildnisses mit der Statue der Hoffnung* betrachtet werden, das durch eine Rezeption sowohl der antiken Kunst und Mythologie als auch der altnordischen Sagenwelt

charakterisiert ist.³⁵¹ Insofern lässt sich jenes kleine Atelier selbst als Porträt des Künstlers und zweifellos als Visualisierung des Kults um ihn verstehen. Gerade letzterer Aspekt kommt auch in den Quellen zum Ausdruck, wenn beispielsweise Steffens das Atelier auf Nysø als „Thorvaldsens Tempel“ bezeichnet, wohin die „besten Künstler Pilgerfahrten unternehmen“ würden.³⁵²

In *Vølunds Værksted* waren bis ins 20. Jahrhundert hinein die Gipsmodelle und vereinzelte Bozzetti der meisten auf Nysø ausgeführten Werke sowie einige Gipsabgüsse von in Kopenhagen vollendeten Arbeiten aufgestellt.³⁵³ Dies veranschaulicht auch Buschs Fotografie: Die geöffneten Türflügel gewähren einen Blick in den kleinen Innenraum, wo man unter anderem die beiden Relieftondi *Perseus und Andromeda* (1839) und *Der Genius der Skulptur* (1843) sowie Thorvaldsens *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* erkennt.³⁵⁴ 1926 wurde die Thorvaldsen-Sammlung auf Nysø als eigenständiges Museum im östlichen Flügel des zum Landsitz gehörenden Gehöfts eingerichtet.³⁵⁵ Hier befinden sich heute Bozzetti und Tonfragmente, Originalgipse und Abgüsse, Marmorwerke, zahlreiche eigenhändige Zeichnungen, Werkzeuge, Abgüsse von Thorvaldsens Händen sowie Haare und persönliche Gegenstände des Bildhauers, so genannte Thorvaldseniana. Außerdem enthält die Sammlung Werke von weiteren dänischen Künstlern, die Nysø um die Mitte des 19. Jahrhunderts besuchten, darunter ein 1842 von Constantin Hansen gezeichnetes Porträt von Thieles kleinem Sohn Nicolai Thorvald, der nach dem bewunderten Bildhauer benannt worden war.³⁵⁶ Im Gegensatz zur Thorvaldsen-Sammlung ist *Vølunds Værksted* dem breiteren Publikum nicht mehr zugänglich, doch wurde die ursprüngliche Aufstellung von Thorvaldsens Werken in Form von Gipsabgüssen weitgehend beibehalten.

351 Siehe dazu Kap. I.3.

352 Heinrich Steffens an Christine Stampe, 6. April 1844, KB, Ref. NKS 1732, 2° (Transkript im TMA): „Nysø er Thorvaldsens Tempel. De beste Kunstnere ville anstille Pilgrimsreiser didhen.“

353 Repholtz 1911, 143.

354 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. A486 und A522); Nysø, Thorvaldsen-Samlingen (Inv.-Nr. Nysø1).

355 Bech 2009a.

356 Thiele 1917, 75.

IV „Ein Kasten in nordisch-arabisch-ägyptischem Stil“: Thorvaldsens Museum

1 Die Rückkehr des Nationalhelden

Bevor Thorvaldsen 1838 endgültig nach Dänemark zurückkehrte, hatte er bereits im Sommer 1819 eine Reise von Rom nach Kopenhagen unternommen, die in einem regelrechten Triumphzug resultierte.¹ Mit diesem Besuch in seiner Heimatstadt löste der Bildhauer ein über Jahre immer wieder aufgeschobenes Versprechen ein. Bereits Anfang 1805 hatte Abildgaard seinen Zögling in einem vertraulichen Brief gefragt, ob er plane, Rom jemals wieder zu verlassen und nach Kopenhagen heimzukehren.² Gleichzeitig bot er Thorvaldsen an, die Professur des betagten Bildhauers Weidenhaupt an der Kopenhagener Kunstakademie nach dessen Ableben für ihn freizuhalten.³ Nachdem Weidenhaupt im April 1805 verstorben war, wurde Thorvaldsen im Juni desselben Jahres trotz Abwesenheit als Professor für Bildhauerei berufen.⁴ Im Laufe der Zeit scheinen sich die Ansprüche der Dänen relativiert zu haben. So äußerte der Baron Schubart am 28. Februar 1812 Thorvaldsen gegenüber den Wunsch seiner Landsleute, dieser möge für ein Jahr nach Dänemark zurückkehren.⁵ Allerdings seien sowohl der Kronprinz Christian Frederik als auch der Architekt Hansen, die zentrale Funktionen innerhalb der Kunstakademie ausübten, „liberal genug, um einzusehen, dass Sie, um ein großer und berühmter Künstler zu bleiben, in Rom arbeiten und leben müssen, und nicht in Dänemark, wo Ihr Genius Sie bald verlassen würde“.⁶

1 Siehe dazu auch die Kap. I.2 und III.2.

2 Nicolai Abildgaard an Bertel Thorvaldsen, 31. Januar 1805, TMA, Ref. m1 1805, nr. 1. Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 1, 123; Jørnæs 2011, 59.

3 Thiele 1852–1856, Bd. 1, 123.

4 Christian VII. von Dänemark an Bertel Thorvaldsen, 7. Juni 1805, TMA, Ref. m29 II, nr. 1. Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 1, 129; Kronberg Frederiksen 2014b; Miss 2016, 5. Am 28. März 1833 wurde Thorvaldsen zudem ebenfalls in Abwesenheit zum Direktor der Kopenhagener Kunstakademie gewählt und hatte diese Position bis zu seinem Tod am 24. März 1844 inne; siehe dazu TMA, Ref. m18 1833, nr. 35 und Ref. m29 II, nr. 55.

5 Herman Schubart an Bertel Thorvaldsen, 28. Februar 1812, TMA, Ref. m3 1812, nr. 11.

6 Ebd.: „Prindsen saavel som Hansen ere liberale nok til at indsee, at for at vedblive med at være en stor og berømt Kunstner, maae De arbejde og leve i Rom, og ikke i Dannemark hvor Deres Genius snart ville

Nach Thorvaldsens Besuch in Kopenhagen in den Jahren 1819/1820 dauerte es fast zwei Jahrzehnte bis zu seiner nächsten Reise in die Heimat, die zugleich seine Rückkehr dorthin war. Im Folgenden wird die als Nationalfest gefeierte Heimkehr des Bildhauers im Herbst 1838 beleuchtet. Die langjährige Stilisierung Thorvaldsens zum dänischen Nationalhelden kulminierte in den Festlichkeiten zu seiner Rückkehr, die dem Pomp anlässlich eines Herrschereinzuges ähnelten. Der Grund für Thorvaldsens Heimkehr war die Errichtung des von ihm selbst initiierten Museums, das am Ende auch seine Grabstätte enthalten sollte. Thorvaldsens Museum/Mausoleum war nicht nur der beispiellose Höhepunkt von Visualisierungen des Künstlerkults um ihn, sondern zugleich das wichtigste Instrument zur Verwandlung seiner diesseitigen *celebrity* in posthumen Ruhm.

Von der Peripherie ins Zentrum und zurück

Die oben zitierte Äußerung Schubarts macht deutlich, dass man sich in Dänemark der Notwendigkeit eines Aufenthalts in der Kunstmetropole Rom oder nach Möglichkeit einer Übersiedelung dorthin für eine erfolgreiche Künstlerlaufbahn durchaus bewusst war. Denn der durch die Tradition der *Grand Tour* angeregte Fremdenverkehr des europäischen und zunehmend auch amerikanischen Bildungsbürgertums ermöglichte in Rom einen florierenden Kunstmarkt. Demgegenüber war Dänemark im frühen 19. Jahrhundert nicht nur geografisch, sondern auch kulturell eine periphere Region im damaligen Europa, obschon die Jahrzehnte zwischen 1800 und 1850 heute als das Goldene Zeitalter der dänischen Kunst gelten. Die kulturell periphere Situation in Skandinavien zeigt sich auch darin, dass die meisten dänischen Künstler jener Zeit Reisen in die Zentren Rom und etwas später Paris unternahmen, was sich in ihren Werken deutlich niederschlug. Man kann in Bezug auf Dänemark zu Thorvaldsens Lebzeiten folglich kaum von einem „Wert künstlerischer Peripherie“ sprechen, wie dies Jan Białostocki mit Blick auf andere kulturelle Randgebiete getan hat und der spätestens seit der künstlerischen Avantgarde nicht nur an Bedeutung gewann, sondern gleichsam zu einem Teil künstlerischen Selbstverständnisses wurde.⁷

Kopenhagen bot zu Beginn des 19. Jahrhunderts weder die Voraussetzungen für ein Antikenstudium noch Aussichten auf prestigeträchtige Aufträge für Bildhauer.⁸ So schrieb Abildgaard bereits am 4. Oktober 1801 an Thorvaldsen, dass die Bildhauer in Dänemark einzig Grabsteine anfertigten.⁹ In ähnlicher Weise bemerkte auch Fernow zwei Jahre spä-

forlade Dem; [...].“ Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 1, 216. Der dänische Kronprinz Christian Frederik war damals Präsident der Kopenhagener Kunstakademie, während Hansen die Professur für Architektur bekleidete.

7 Białostocki 1989.

8 Wittstock 1975, 37–39; Jørnæs 1989c, 27; Jørnæs 1990a, 19; Bogh 2006, 284; Bencard 2009.

9 Nicolai Abildgaard an Bertel Thorvaldsen, 4. Oktober 1801, TMA, Ref. m1 1802, nr. 5. Siehe auch Jørnæs 1990a, 19; Bencard 2009.

ter, kurz nach der Entstehung der *Jason*-Statue, dass Thorvaldsen, wäre er in Dänemark geblieben, „in seinem Vaterlande unerkant, genötigt gewesen wäre durch Arbeiten unter seiner Sphäre kümmerlich seinen Unterhalt zu erwerben“.¹⁰ Neergaard war 1814 der Meinung, dass die Bildhauer aus dem Norden „immer ihre schönsten Arbeiten in Italien“ gemacht hätten und Thorvaldsen daher besser in Rom bleiben sollte.¹¹ Im Gegensatz zu Rom als dem Kunstzentrum der Zeit galt Kopenhagen als kulturelle Peripherie, wie etwa Harro Harring in seinen 1828 publizierten Reiseberichten festgestellt hat: „Copenhagen ist für den bildenden Künstler in sofern ein undankbarer Ort, da es abgeschnitten von der übrigen Kunstwelt, das Leben der Künstler beschränkt.“¹² Infolgedessen erhoffte sich Steinheim 1842, dass Kopenhagen nach Fertigstellung von Thorvaldsens Museum „das Ziel der Wanderungen gebildeter Reisenden werde, und daß von Süden her nach dem nordischen Tempel der bildenden Kunst gewallfahrt werde“.¹³ In den Augen der Zeitgenossen wurde dies schließlich erreicht – gemäß Otto gelangte die Kunst überhaupt erst durch Thorvaldsen in die dänische Hauptstadt, wodurch diese quasi von der Peripherie zu einem Zentrum geworden sei.¹⁴

Auch der Bildhauer selbst war sich der Notwendigkeit der geografischen Mobilität von der kulturellen Peripherie ins Kunstzentrum bewusst. Auf eine entsprechende Aussage von Thorvaldsen antwortend, schrieb der Bildhauer Franz Woltreck am 2. August 1837 an den Dänen: „Ich sage Sie haben Recht nicht von Rom weg zu gehen, oft, ja sehr oft gedenke ich Ihrer, wenn Sie mir sagten der Künstler muß in Rom leben, und wenn er nur trocken Brodt zu essen hat.“¹⁵ Auch gegenüber Andersen, der Thorvaldsen von einem vernichtenden Urteil über eines seiner Gedichte berichtet hatte, soll Thorvaldsen gemeint haben: „Ja ja, ich kenne die zu Hause! [M]ir wäre es nicht besser ergangen, wenn ich da geblieben wäre! Ich hätte vielleicht nicht einmal Modell sitzen dürfen!“¹⁶ 1838 suchte sich Andersen ins Gedächtnis des nun endgültig in Dänemark erwarteten Thorvaldsen zurückzurufen, indem er ihm in einem Brief über sein drei Jahre zuvor veröffentlichtes Buch *Der Improvisator* berichtete und für die einmalige Ermunterung dankte.¹⁷ Bezeichnenderweise handelte es sich bei diesem Werk um den ersten dänischen Bildungsroman, durch den sich die Bedeutung geografischer Mobilität beziehungsweise von Peripherie

10 Carl Ludwig Fernow an Karl August Böttiger, 1. Juli 1803, zit. nach Wittstock 1975, 280, auch 44.

11 Neergaard 1814, 576.

12 Harring 1828, 78. Siehe auch Drees 1991, 123.

13 Salomon Ludwig Steinheim, Ende Oktober 1842, TMA, Ref. m30 II, nr. 78a (dieser Text wurde außerdem anonym in der Zeitschrift *Telegraph für Deutschland*, 188, November 1842, 749 – 752, publiziert).

14 Otto 1869, 667; auch Just Mathias Thiele, Rede am Stiftungstag der Kopenhagener Kunstakademie, 31. März 1844, zit. bei Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, 187.

15 Franz Woltreck an Bertel Thorvaldsen, 2. August 1837, TMA, Ref. m21 1837, nr. 43.

16 Zit. nach Andersen 1961, 169.

17 Hans Christian Andersen an Bertel Thorvaldsen, 10. Mai 1838, TMA, Ref. m22 1838, nr. 35. Siehe auch Johansson 1994, 194 – 195.

und Zentrum für eine erfolgreiche Künstlerlaufbahn wie ein roter Faden zieht.¹⁸ Der entscheidende Stellenwert von Thorvaldsens Übersiedelung nach Rom für seine Künstlerbiografie manifestierte sich schließlich darin, dass er den 8. März, seinen Ankunftstag in der Ewigen Stadt 1797, alljährlich als seinen zweiten Geburtstag feierte.¹⁹ Nach seiner Ankunft in Rom änderte er ferner seinen Vornamen von Bertel zu Alberto, wobei das korrekte italienische Äquivalent zu seinem dänischen Namen Bartolomeo gewesen wäre.²⁰

Ebenfalls im Zusammenhang mit den Gegenpolen von Zentrum und Peripherie ist schließlich die sich simultan zu den Vergleichen Thorvaldsens mit Phidias häufende Betonung seiner nordischen Herkunft bezeichnend. Dieser Kontrast zwischen Süden und Norden, Italien und Dänemark (oder Island), Rom und Kopenhagen wurde in unzähligen Quellen hervorgehoben. Für den vorliegenden Kontext ist er interessant, weil er offensichtlich Thorvaldsens Leistung besonders hervorheben sollte: Wie Peter Davidson in seinem kulturgeschichtlichen Porträt *The Idea of North* festgehalten hat, wird die Vorstellung vom Norden durch Gedanken an abgelegene, klimatisch raue, kulturell brache und zuweilen mystische Orte geprägt.²¹ Dies gilt gerade auch für Skandinavien im 19. Jahrhundert: Die Vorstellung von Island vereinte sämtliche Ideen des äußersten Nordens in sich, was durch die Wiederentdeckung und wissenschaftliche Aufarbeitung der altnordischen Mythologie noch verstärkt wurde.²² Durch die Betonung von Thorvaldsens isländischer Abstammung – also seiner (angeblichen) Herkunft fern von Kultur und einem für künstlerisches Schaffen zuträglichen Klima – musste seine Entwicklung zu einem der erfolgreichsten und berühmtesten Bildhauer im damaligen Kunstzentrum Rom umso erstaunlicher erscheinen.²³ Zugleich bildete seine skandinavische Herkunft ein verbindendes Element unter seinen dänischen Landsleuten und die Grundlage für seine beispiellose Verehrung als Künstlergenie, seine Stilisierung zum Nationalhelden und die *celebrity*-Kultur in der Heimat.

18 Zum *Improvisator* als erstem dänischem Bildungsroman siehe Nykjær 1989, 243.

19 Siehe bspw. Thiele 1852 – 1856, Bd. 1, 46; Atkinson 1873, 54; Helsted 1973, 20; Schoch 1991, 17. Siehe auch Kap. I.1. Auch für Johann Wolfgang von Goethe und John Gibson ist überliefert, dass sie das Datum ihrer Ankunft in Rom als zweiten Geburtstag feierten; siehe dazu Atkinson 1873, 54.

20 Das erste Zeugnis dafür scheint ein vermutlich noch im März 1797, also unmittelbar nach Thorvaldsens Ankunft in Rom, verfasster Briefentwurf des Bildhauers an Jørgen West zu sein; TMA, Ref. C818v. Siehe auch „Alberto eller Bertel“ 2008 (hier findet sich außerdem eine Liste sämtlicher Schreibweisen von Thorvaldsens Namen).

21 Davidson 2016, bes. 11 – 12.

22 Siehe auch Jørnæs 2011, 12.

23 Siehe in ähnlichem Zusammenhang auch Mildenerger 1991, 196.

Thorvaldsens Ankunft in Kopenhagen

Nachdem er über vier Jahrzehnte in Rom gewirkt hatte, erreichte Thorvaldsen am 17. September 1838 seine Geburtsstadt Kopenhagen.²⁴ Seine definitive Heimkehr wurde als Nationalfeiertag und der Bildhauer selbst als Nationalheld zelebriert. Der pompöse Empfang durch seine Landsleute wurde in verschiedenen bildlichen Darstellungen und schriftlichen Zeugnissen festgehalten und ausgeschmückt. Ein 1839 entstandenes Gemälde von Eckersberg zeigt Thorvaldsens Ankunft in einem Ruderboot mit dem Kapitän Dahlerup, weiteren Reisenden und Matrosen der Fregatte *Rota*, unter denen man den Bildhauer am privilegierten Sitzplatz und den weißen Haaren erkennt (Taf. VIII).²⁵ Die *Rota*, die Thorvaldsen auf einer rund einen Monat dauernden Fahrt von Italien nach Dänemark gebracht hatte, liegt im Hintergrund des Gemäldes vor Anker. Bevor diese und andere Visualisierungen von Thorvaldsens Heimkehr näher betrachtet werden, soll ein am 18. September 1838 in der Tageszeitung *Kjøbenhavnsposten* publizierter Artikel beleuchtet werden. Es handelt sich dabei um den ersten und detailliertesten Bericht über die Ankunft des Bildhauers in Kopenhagen:

Kjøbenhavnsposten erscheint erst heute, weil die Schriftsetzer gestern beim Zollhaus [*Toldboden*] waren. Denn die alltägliche Ordnung der Dinge wurde unterbrochen, und Kopenhagen war beim Zollhaus oder auf der Reede, und das große nationale Fest, das gefeiert wurde, war in Wahrheit eines der reizendsten und bedeutsamsten Ereignisse, von denen die Stadt Kopenhagen jemals Zeugin gewesen ist. [...] ein ermüdendes Warten und strömender Regen hatten nicht im Entferntesten die Begeisterung gemildert, mit der die Kopenhagener nach draußen eilten, um dem höchst verdienstvollen Künstler, ihrem mit Ehren bekrönten Landsmann einen jubelnden Empfang darzubringen. [...] In einer beinahe unüberschaubaren Reihe folgte nun Boot an Boot, viele davon mit Laub und Blumengirlanden geschmückt, und fast alle mit festlichen Flaggen, die auf das Fest des Tages anspielende Embleme führten. [...] Als sich dieser Zug, umringt von einer großen Menge Privatbooten, unter dem anhaltenden Spiel der verschiedenen Musikchöre, um die Fregatte versammelt hatte, gingen Freund und Thiele mit einem in pompejanischer Art dekorierten Boot an Bord, und als darauf Thorvaldsen erschien, wurde er mit enthusiastischem Jubel empfangen.²⁶

24 Zu Thorvaldsens Ankunft in Dänemark siehe bspw. Thiele 1852–1856, Bd. 3, 3–10; Thiele 1917, 65–71.

25 Siehe auch Kat. Köln 1977, 345; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 699. Zu Dahlerups eigenen Erinnerungen an seine Fahrt von Italien nach Kopenhagen siehe Dahlerup 1909.

26 *Kjøbenhavnsposten*, 12:256, 17. September 1838 [erschien am 18. September 1838], 1031–1032: „Københavnsposten udkommer først i Dag, fordi Sætterne igaar vare paa Toldboden. Den daglige Tingenes Orden var nemlig suspenderet, og Kjøbenhavn var paa Toldboden eller paa Rheden, og den store nationale Fest, som der blev feiret, var i Sandhed et af de yndigste og betydningsfuldeste Optrin, hvortil Staden Kjøbenhavn nogensinde har været Vidne. [...] en trættende Venten og øsende Regn ikke i fjerneste Maade havde lunknet den Begejstring, med hvilken Kjøbenhavnerne ilede ud for at bringe den høitfortjente Konstner, den hæderkronede Landsmand et jublende Velkommen. [...] I en næsten uoverseelig Række fulgte nu Baad paa Baad, flere smykkede med Løv og Blomsterguirlander, og næsten alle med festlige Flag, der førte Emblemer sigtende til Dagens Høitid. [...] Da disse Tog, omringede af en stor Mængde Privatbaade, under vedvarende Spil af de forskjellige Musikchor, havde samlet sig om Fregatten, gik Freund og Thiele, med en paa pompeiansk Maade decoreret Baad ombord, og da derpaa Thor-

Aus diesem Artikel geht die zentrale Bedeutung von Thorvaldsens Rückkehr nach Kopenhagen für das dänische Selbstverständnis hervor. Dies zeigt sich auch darin, dass die Zeitung anlässlich dieses Ereignisses ihren Betrieb unterbrochen hatte. Dem Bericht in *Kjøbenhavnsposten* entsprechen auch die visuellen Darstellungen von Thorvaldsens Ankunft. So betont etwa Eckersbergs Gemälde die Masse an Schaulustigen auf Booten, die dasjenige der Reisenden umgeben und den Bildhauer feierlich begrüßen. Besonders prominent erscheint dabei das Boot der Dichter im rechten Vordergrund. Am Schiffsmast hält sich Andersen fest und schwingt seinen Hut. Der inzwischen erfolgreiche Dichter hat selbst einen ausführlichen Bericht über die Ankunft seines bewunderten Landsmannes hinterlassen:

Es war ein Nationalfest. Boote, mit Blumen und Fahnen geschmückt, schaukelten zwischen Langelinie und Trekroner auf dem Wasser. [...] Dies kann man noch auf dem gemalten Fries am Thorvaldsen-Museum angedeutet sehen; in dem Dichterboot dort erkennt man Oehlenschläger, Heiberg, Hertz und Grundtvig; ich stehe auf der Ruderduch, halte mich am Mast fest und schwenke den Hut. – Am Ankunftsstage war nebliges Wetter, und man erblickte das Schiff erst, als es ganz nahe bei der Stadt war. Die Signale ertönten, Leute strömten zum Zollschuppen; und die eingeladenen Dichter, die von Heiberg zusammengerufen worden waren, der damals der Führende und Ausschlaggebende war, standen bei ihren Booten, die am Larsens Platz lagen, aber Oehlenschläger und Heiberg selbst waren noch nicht gekommen, die Poeten warteten, die Böllerschüsse ertönten vom Fahrzeug, das schon Anker warf; ich erkannte, daß Thorvaldsen bereits an Land gestiegen sein würde, bevor wir kämen; schon trug der Wind die Liederklänge zu uns herüber, der festliche Empfang hatte angefangen, ich wollte mit dabei sein und sagte daher zu den anderen: ‚Wir wollen losrudern!‘ – ‚Ohne Oehlenschläger und Heiberg?‘ riefen die anderen aus. – ‚Die kommen ja nicht, und alles ist schnell vorbei!‘ [...] die anderen kamen nun mit mir, und wir waren gerade dort draußen, als Thorvaldsen auf das Ufer zuhielt. Heiberg und Oehlenschläger trafen wir dort draußen in einem Boot, das sie sich genommen hatten; nun kamen sie zu uns an Bord.²⁷

Eckersbergs Darstellung wurde erst im Jahr nach Thorvaldsens Rückkehr fertiggestellt. Bei diesem Werk handelt es sich um die vom Bildhauer selbst in Auftrag gegebene, vergrößerte Replik eines Gemäldes von 1838, das sich in Privatbesitz befindet.²⁸ Möglicherweise war es Thorvaldsen wichtig, dass in seinem Museum dereinst ein Gemälde eines namhaften Künstlers von seiner triumphalen Rückkehr zeugen werde. Ferner sind in der Grafischen Sammlung des Kopenhagener Statens Museum for Kunst zwei – wenige Tage

valdsen kom frem, blev han modtagen med enthusiastisk Jubel.“ Siehe auch Müller, S. 1893, 269; Jørnæs 2011, 213–214.

27 Andersen 1961, 262–263. Für weitere ausführliche Beschreibungen von Thorvaldsens Ankunft in Kopenhagen siehe Thiele 1831–1850, Bd. 4, 38–55; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 5–26; Barfod 1844, 183–224; auch Andersen 1845, 56–57; Repholtz 1911, 21–22; Schultz 1938. Der von Andersen erwähnte gemalte Fries an Thorvaldsens Museum wird im Kap. IV.2 besprochen.

28 Fischer, E. 1991, 211–212; auch Schultz 1938, 32–34; Kat. Köln 1977, 345; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 698–699.

nach diesem Ereignis entstandene – Zeichnungen von Eckersberg erhalten, der bei der Ankunft des Bildhauers persönlich anwesend war.²⁹

Unter Mitwirkung höherer Mächte

Im Hintergrund fast aller Darstellungen von Thorvaldsens Ankunft in Kopenhagen, so auch bei Eckersberg, wölbt sich ein Regenbogen über dem Øresund. Gemäß den Augenzeugenberichten war der 17. September 1838 ein regnerischer Tag, doch als die Fregatte *Rota* mit Thorvaldsen an Bord vor Kopenhagen erschien, seien die Wolken aufgebrochen und ein Regenbogen habe sich gebildet.³⁰ Mag dies stimmen oder nicht: Im Zusammenhang mit dem beispiellosen Kult um den Bildhauer ist der Regenbogen durchaus auf einer symbolischen Ebene zu sehen. So brachte Andersen ihn mit Thorvaldsens ‚Triumphzug‘ als Künstler in Verbindung und nannte das Naturschauspiel eine „Ehrenpforte für Alexander“.³¹ Damit verwies der Dichter auf Thorvaldsens berühmten Relieffries *Einzug Alexanders des Großen in Babylon* von 1812, der im Kapitel I.2 besprochen wurde, und verglich den Bildhauer direkt mit dem antiken Herrscher.

Auf einer anderen Ebene standen der Wetterumschwung und der Regenbogen für höhere Mächte, wenn Letzterer in der Zeitung *Kjøbenhavnsposten* als „jenes uralte Symbol des Bundes“ bezeichnet wurde.³² Gemeint war damit der Regenbogen als Zeichen des Bundes zwischen Gott und den Menschen, mit dem die biblische Sintflut und die Irrfahrt der Arche Noah ein glückliches Ende fanden. Ohnehin sollen höhere Mächte Thorvaldsens Reise begleitet und sich bereits bei seiner Ankunft in Helsingør am Tag zuvor in Form von Nordlichtern gezeigt haben.³³ Andersen schrieb dazu:

Seit langem sahen wir nicht so schöne Nordlichte, als im Herbst 1838. Rothe und blaue Flammen wirbelten am Horizonte; Islands helle Nächte waren zu unsern grünen Inseln herabgestiegen; es war, als ob Thorvaldsens Voreltern, in Glanz der Nordlichte gehüllt, zum Gruß ihres Abkömmlings herniederschwebten.³⁴

Auch Thiele verband dieses Phänomen mit Thorvaldsens isländischer Abstammung und der nordischen Götterwelt:

29 Inv.-Nr. KKS18751 und KKSgb4223. Siehe auch Schultz 1938, 29 – 34; Fischer, E. 1991, bes. 211.

30 *Kjøbenhavnsposten*, 12:256, 17. September 1838 [erschieden am 18. September 1838], 1031; Olsen, F.C. 1843, 49; Andersen 1845, 56; Thiele 1831 – 1850, Bd. 4, 40; Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, 8 – 9; Dahlerup 1909, 218; Thiele 1917, 67; Andersen 1961, 263.

31 Andersen 1845, 56; Andersen 1961, 263.

32 *Kjøbenhavnsposten*, 12:256, 17. September 1838 [erschieden am 18. September 1838], 1031: „[...] og en smuk Regnbue, hiin Pagtens ældgamle Symbol, kom tilsyne.“ Siehe auch Jørnæs 2011, 213.

33 Thiele 1831 – 1850, Bd. 4, 38 – 39; Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, 5 – 6; auch Dahlerup 1909, 218; Schultz 1938, 20 – 23; Fischer, E. 1991, 211.

34 Andersen 1845, 55.

Da brachte auch die Himmelssphäre des Norden[s] ihrem großen Sohn einen festlichen Gruß; von dem fernen Horizonte sendete Gott Thor sein schönstes Strahlenlicht aus, und das Meer fing es in seinem dunkeln Spiegel auf – Thorvaldsen stand umstrahlt von den herrlichsten Nordlichtern!³⁵

Zugleich war Thiele um die Glaubwürdigkeit seiner Beschreibungen bemüht und zog als ‚Beweis‘ Eckersbergs Gemälde bei, auf dem der Regenbogen deutlich zu sehen ist.³⁶ Zudem untermauerte er seinen Wahrheitsanspruch mit der Begründung, dass Thorvaldsens Leben von zahlreichen solcher „kleinen Wunder“ geprägt gewesen sei.³⁷ So hätten „Grüße aus dem fernen Pole in knisternden Nordlichtern“ den Bildhauer bereits bei dessen Besuch in der Heimat im Sommer 1819 empfangen.³⁸ Als sozusagen objektiven, wissenschaftlichen Beleg dafür, dass es sich bei seinem Bericht nicht um „schwulstigen Tand und Erdichtung“ handle, führte Thiele eine entsprechende Mitteilung des bei Thorvaldsens Ankunft 1838 auf einem Wachtschiff in Helsingør anwesenden Admirals Christian Christopher Zahrtmann vom 14. Januar 1852 an.³⁹ Dieser erinnerte sich darin an die Wetterverhältnisse bei der Einfahrt der Fregatte *Rota* in den Øresund und bestätigte die Erscheinung der „stärksten und schönsten Nordlichter, die ich jemals erblickt habe“.⁴⁰

Triumphzug durch Kopenhagen

Häufiger als alle anderen Momente von Thorvaldsens Rückkehr wurde sein tosender Empfang an Land bei der Zollstelle *Toldboden* dargestellt, der in der Zeitung *Kjøbenhavns-posten* in folgenden Worten beschrieben ist:

Am Zollhaus begrüßte der *konferensraad Hansen* als erster der Professoren der Kunstakademie deren großen Meister [...], und nachdem er [Thorvaldsen] die wartende Kutsche bestiegen hatte, wurden die Pferde losgebunden, und der Wagen bewegte sich in der größten Ordnung und Regelmäßigkeit durch die Amaliegade über den Amalienborg Palast zu Schloss Charlottenborg, begleitet von unaufhörlichen Vivats, die sich besonders zu stürmischem Jubel erhoben, als der Zug den Königspalast passierte. Nicht bloss die Fenster der Häuser, an denen der Triumphzug vorbeiging, waren mit Menschen gefüllt, sondern Wagen, Treppen und dergleichen waren mit Pyramiden von Zuschauern bedeckt.⁴¹

35 Thiele 1852–1856, Bd. 3, 6. Siehe auch Thiele 1831–1850, Bd. 4, 38–39.

36 Thiele 1852–1856, Bd. 3, 9–11; auch Thiele 1831–1850, Bd. 4, 40 und 43.

37 Thiele 1852–1856, Bd. 3, 6.

38 Ebd.

39 Ebd., 6–7.

40 Zit. nach ebd., 7.

41 *Kjøbenhavns-posten*, 12:256, 17. September 1838 [erschieden am 18. September 1838], 1032: „Paa Toldboden modtog Conferensraad Hansen i Spidsen for Konstacademiets øvrige Professorer deres store Mester, [...] og da han var stegen i den Vogn, som der ventede ham, vare i et Nu Hestene spændte fra og i den største Orden og Regelmæssighed bevægede Vognen sig gjennem Amaliegaden, over Amalienborg til Charlottenborg, ledsaget af uophørlige Vivats, der især hævdede sig til stormende Jubel idet Toget passerede forbi Kongens Palais. Ikke blot Vinduerne i de Huse, forbi hvilke Triumphtoget gik, vare opfyldte



91__Fritz Westphal, *Der Empfang von Bertel Thorvaldsen bei der Zollstelle Toldboden in Kopenhagen am 17. September 1838, 1839 – 1841*, Öl auf Leinwand, 71,5 × 100 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B453)

Entsprechend diesem Bericht zeigt Fritz Westphals Gemälde von 1839 – 1841 für den Kopenhagener Kunstverein, wie der Bildhauer bei der Zollstelle in Begleitung des am weißen Haar und der Halbglatze erkennbaren Architekten Hansen und weiterer Zeitgenossen durch die jubelnde Menge schreitet, während im rechten Hintergrund die Fregatte *Rota* auszumachen ist (Abb. 91).⁴² Durch die Wiedergabe von Menschen jeder Gesellschaftsschicht und jeden Alters veranschaulicht Westphals Gemälde einen Aspekt, der für den Thorvaldsen-Kult in Dänemark von zentraler Bedeutung war: Sowohl die Heimkehr des Bildhauers als auch die Errichtung seines Museums sollten Ereignisse von nationaler Dimension sein, an denen sämtliche Bürger Dänemarks Anteil hatten. Da-

med Mennesker, men Vogne, Trapper og deslige vare bedækkede med Pyramider af Tilskuere.“ Siehe auch Müller, S. 1893, 270; Jørnæs 2011, 214.

42 Zu diesem Gemälde siehe Schultz 1938, 41 – 43; Fischer, E. 1991, 212; Jørnæs 1992, 14. Westphals Gemälde befand sich später im Privatbesitz und wurde 1986 von Thorvaldsens Museum erworben. Eine mit Bleistift und Wasserfarbe angefertigte Skizze zu diesem Bild befindet sich im Nationalhistorischen Museum auf Schloss Frederiksborg in Hillerød; Abb. bei Schultz 1938, 40.



92__Christen Købke, *Bertel Thorvaldsens Heimkehr*, um 1838, Bleistift und Tusche auf Papier, 95 × 133 mm, Hillerød, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot (Inv.-Nr. 4811)

durch wurde wiederum der symbolische Gehalt jener Ereignisse gestärkt, der Eingang ins kollektive Gedächtnis finden und zum dänischen Selbstverständnis der Zeit beitragen sollte.

In den Bildern von Thorvaldsens Ankunft in Kopenhagen wirkt die bis in die Antike zurückreichende Ikonografie von Herrschereinzügen nach.⁴³ Im Unterschied zu tatsächlichen Adventus-Darstellungen erscheint der Protagonist hier jedoch weder hoch zu Ross, noch sind Kopenhagens Straßen von ephemerer Architektur und *tableaux vivants* gesäumt, wie sie Herrschereinzüge besonders in der Frühen Neuzeit begleiteten. Dennoch wird Thorvaldsen, der über Jahrzehnte mit zahlreichen Ritterorden ausgezeichnet worden war, in den Visualisierungen seiner triumphalen Rückkehr erneut – diesmal auf symbolischer Ebene – geadelt. Den Vergleich zwischen dem Bildhauer und Herrschern haben bereits Thorvaldsens Zeitgenossen gezogen, wie beispielsweise mit Blick auf den *Alexanderzug* deutlich wurde.⁴⁴ Dementsprechend schrieb der Autor Louis de Loménie in den 1840er Jahren unter dem Pseudonym *Un homme de rien*, dass ein „König, der nach gewonnener Schlacht in seine Heimatstadt zurückkehrt, kein lebendigeres Aufsehen erregt, als das Aufsehen, das durch die Neuigkeit der Ankunft des dänischen Künstlers erregt wurde“.⁴⁵ Der Ballettmeister August Bournonville bezeichnete Thorvaldsen derweil als einen „Helden, der gekämpft und gesiegt hatte“ und als einen „König im Reich des Geistes

43 Siehe auch Mildenerger 1991, 196.

44 Siehe dazu Kap. I.2.

45 De Loménie 1845, 20: „Un roi rentrant dans sa capitale après une bataille gagnée n'excite pas une sensation plus vive que la sensation produite par la nouvelle de l'approche de l'artiste danois.“

93__Christoffer Wilhelm Eckersberg (zugeschrieben), *Bertel Thorvaldsens Heimkehr*, um 1838, Bleistift auf Papier, 170 × 230 mm, Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek



und der Schönheit“.⁴⁶ Und gemäß dem Schriftsteller Holst übertrafen die tosende Begrüßung Thorvaldsens durch seine Landsleute und dessen „triumphaler Einzug“ gar jeden noch so feierlichen Empfang für einen König oder Helden.⁴⁷ Darin spiegelt sich zum einen Thorvaldsens Status als internationale Berühmtheit wider, zum anderen – mit dem ersten Punkt eng verknüpft – die Stilisierung des Bildhauers zum dänischen Nationalhelden.

Die grenzenlose Verehrung von Thorvaldsen durch seine Zeitgenossen, die auch bei Westphal deutlich gezeigt wird, ist in zwei Karikaturzeichnungen der Ankunft des Bildhauers an der Zollstelle auf die Spitze getrieben: Sowohl Christen Købke als auch Eckersberg (zugeschrieben) skizzierten Zuschauer, die vor Thorvaldsen in die Knie sinken, den Saum seines Mantels küssen, sich verbeugen oder ausgelassen ihre Hüte schwingen (Abb. 92 und 93).⁴⁸ Der Bildhauer selbst hat in beiden Zeichnungen ebenfalls den Hut abgenommen und geht lächelnd durch die Menge. Seine rechte Hand hat er zu einem Segnungsgestus geformt, während in der Eckersberg zugeschriebenen Zeichnung ein strahlender Nimbus seinen Kopf umgibt. Wie nah gerade letzteres Bild an der damaligen, stark verherrlichenden Vorstellung über Thorvaldsen war, veranschaulicht besonders ein Satz in Andersens Bericht über den Empfang für den Bildhauer: „Für alle lag um Thorvaldsen

46 Bournonville 1865, 220: „[...] han [Thorvaldsen] var jo en Helt, der havde kæmpet og seiret, en Konge i Aandens og Skjønhedens Rige.“ Siehe auch Jørnæs 1992, 14. Bournonville schrieb 1839 anlässlich von Thorvaldsens Rückkehr aus Italien das erfolgreiche Ballett *Das Fest in Albano* (dän. *Festen i Albano*), das mit Unterbrüchen bis Ende 1919 am Königlichen Theater in Kopenhagen aufgeführt werden sollte; McAndrew/Jürgensen 2002, 408.

47 Holst 1865/1866, 28: „Jamais roi n'a été ainsi reçu par son peuple, jamais héros n'a fait une entrée triomphale aussi brillante.“

48 Zu diesen beiden Karikaturen, jedoch ohne Künstlerzuschreibungen, siehe auch Schultz 1938, 43–45.

ein Nimbus, der mich scheu zurückhielt.“⁴⁹ Solche – bei Købke und Eckersberg (zugeschrieben) jedoch deutlich karikierten – christomorphen Züge wie der Segnungsgestus, der Nimbus und die Berührung des Mantelsaums sind im Zusammenhang mit dem romantischen Künstlerkult zu sehen, der in den beiden Zeichnungen folglich ebenfalls zur Satire wird.⁵⁰

Nach dem Empfang des in die Heimat zurückgekehrten Bildhauers an der Zollstelle zogen die Anwesenden ihren verehrten Landsmann in einem Wagen mit ihrer eigener Kraft – die Pferde waren ausgespannt worden – durch die Stadt zu Schloss Charlottenborg, dem Sitz der Kunstakademie, wo Thorvaldsen eine Wohnung und ein Atelier hatte.⁵¹ Auf dem Platz vor Charlottenborg, dem Kongens Nytorv, versammelten sich die Schaulustigen. Auch hier wurde Thorvaldsen feierlich, ja königlich begrüßt: „Am Kongens Nytorv wartete die Menschenmenge, bis Thorvaldsen auf dem Balkon von Charlottenborg erschien [...]“.⁵² Nach Thieles Erzählung war er es selbst, der den Bildhauer dazu gebracht hatte, auf den Balkon zu treten:

Als er an meinem Arm gelehnt, sich der Balkonthüre näherte, um in dem nächsten Augenblick vor die jubelnde Menschenmenge hinzutreten, sagte er mit seinem schelmischen Lächeln: „Das ist ja ganz wie wenn der Papst den Segen austheilt!“ – Und mit diesen an mich gerichteten Worten entblöbte er sein Haupt und trat ehrerbietig vor die jubelnde Volksmenge, und er stand dort in der That ganz wie der Papst auf St. Peter in Rom.⁵³

Die Szene, wie der Bildhauer auf den Balkon tritt und den Hut zur Begrüßung der kaum überblickbaren Menschenmenge abgenommen hat, wurde von Christian Carl Peters in einer kleinen Tuschezeichnung festgehalten (Abb. 94). Thieles quasi-sakralisierende Beschreibung dieses Ereignisses veranschaulicht einmal mehr seine zentrale Rolle bei der Pflege des Kults um Thorvaldsen. Ferner wurde der Bildhauer durch seine Begrüßung des Volkes vom Balkon aus – einer bis in die Gegenwart anhaltenden Tradition der Königshäuser – erneut mit einem Herrscher assoziiert.

In den Tagen und Wochen nach Thorvaldsens Rückkehr folgten weitere Festlichkeiten zu seinen Ehren.⁵⁴ Unter anderem wurde eine von Christen Christensen bereits 1835 entworfene Medaille geprägt, mit der noch heute junge Absolventen der Kopenhagener

49 Andersen 1961, 264.

50 Siehe auch Bjarne Jørnæs, in: Helsted 1973, 14.

51 Andersen 1961, 263; auch Olsen, F. C. 1843, 49; Bjarne Jørnæs, in: Helsted 1973, 15.

52 *Kjøbenhavnsposten*, 12:256, 17. September 1838 [erschieden am 18. September 1838], 1032: „Paa Kongens Nytorv forblev Massen, indtil Thorvaldsen kom frem paa Altanen paa Charlottenborg, [...]“ Siehe auch Müller, S. 1893, 270; Jørnæs 2011, 215.

53 Thiele 1852–1856, Bd. 3, 12. Siehe auch Thiele 1831–1850, Bd. 4, 44–45; Trier 1903, 174–177; Thiele 1917, 70.

54 Für Ausführungen dazu siehe Andersen 1845, 58–59; Thiele 1831–1850, Bd. 4, 48–55; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 15–26.

94 Christian Carl Peters, *Bertel Thorvaldsen auf dem Balkon von Schloss Charlottenborg*, 1838, Tinte und Bleistift auf Papier, Maße und Verbleib unbekannt



Kunstakademie ausgezeichnet werden.⁵⁵ Die Vorderseite der Medaille zeigt ein vom *Alexanderzug* umgebenes Profilporträt Thorvaldsens, die Rückseite eine allegorische Darstellung der Schenkung von Thorvaldsens Werken an seine Heimatstadt sowie dem Rand entlanglaufend ausgewählte Skulpturen des Bildhauers. Am 21. November 1838 wurde der Bildhauer schließlich zu Kopenhagens erstem und nach wie vor einzigem Ehrenbürger ernannt.⁵⁶

Erste Ideen zu einem Museum für Thorvaldsen

Wie eingangs angedeutet, erfüllte sich für die Dänen mit Thorvaldsens Rückkehr eine jahrzehntelang gehegte Hoffnung. Denn wie schon seinen ersten Besuch in Dänemark 1819/1820 hatte Thorvaldsen auch diese Reise mehrmals verschoben.⁵⁷ Den entscheidenden Anstoß für seine endgültige Heimkehr gab die Idee eines Museums für den Bildhauer. Bereits im April 1818 hatte der Kronprinz Christian Frederik bei Thorvaldsen Gipsabgüsse von sämtlichen seiner Werke bestellt.⁵⁸ In einem wenige Tage später verfassten Brief wurden diesbezüglich die Abgüsse nach *Jason* (1803), *Adonis* (1808), *Mars und Amor* (1810)

55 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. F13). Siehe dazu bspw. Thiele 1831–1850, Bd. 4, 48; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 15–16; Kat. Köln 1977, 349; Jørnæs 2011, 217. Als erster Künstler wurde 1838 der Maler Rørbye mit der Thorvaldsen-Medaille ausgezeichnet; siehe dazu Kat. Köln 1977, 349.

56 TMA, Ref. N36. Siehe dazu ausführlich Ravn 1938b; auch Schultz 1938, 12; Jørnæs 2011, 218; Miss 2016, 5.

57 Davon berichtete Wagner zwischen April und September 1838 in verschiedenen Briefen an Ludwig I. von Bayern, zit. bei von Urlichs 1887, 31–32.

58 Lauritz Kruse an Bertel Thorvaldsen, 4. April 1818, TMA, Ref. m5 1818, nr. 19: „Jeg har desuden i Commission fra Prinds Cristian at bestille hos Dem en Copie i Gips – af alle De[re]s Arbeider, saavel store som smaae [...]“. Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 1, 309–310; Kronberg Frederiksen 2017.

sowie *Hebe* (1816) ausdrücklich genannt, wohingegen bereits für Dänemark bestimmte Marmorversionen wie der Taufstein für Brahetrolleborg sowie die für Christiansborg bestellten Reliefs *Herkules und Hebe* (1808), *Hygieia und Askulap* (1808), *Minerva und Prometheus* (1807 – 1808), *Nemesis und Jupiter* (1810) und der *Alexanderzug* (1812) ausgenommen waren.⁵⁹ Zweifellos in unmittelbarem Zusammenhang mit dieser Bestellung des dänischen Königshauses formulierte der Kritiker Hjort noch im selben Monat erstmals die Idee einer Thorvaldsen-Sammlung in Kopenhagen.⁶⁰ Damals ging es in erster Linie um den von verschiedenen Zeitgenossen geäußerten Wunsch nach einer „Sammlung von Abgüssen nach allen Werken des Künstlers, die zweifellos nach Hause in Dänemarks Hauptstadt gehört und deren Wirkung von unschätzbarem Nutzen besonders auf die studierende Jugend sein wird“.⁶¹ Der Auftrag für das Königshaus wurde zwischen 1818 und 1833 ausgeführt und in mehreren Transporten nach Dänemark verschifft.⁶² Die Sammlung dürfte jedoch nach der Eröffnung von Thorvaldsens Museum 1848 obsolet geworden sein, denn sie wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgelöst.

Auffallend ist, dass das Streben nach einer Thorvaldsen-Sammlung in Kopenhagen aus einem neuen nationalen Selbstverständnis der Dänen erwuchs und zugleich an dieses appellierte. Dementsprechend formulierte Hjort seine Vorstellung über die zu errichtende Sammlung als ein kollektives Unternehmen von nationaler Bedeutung:

Eine große Vereinigung von vielen Individuen der verschiedenen Stände, die einstimmig den Willen und den Wunsch des Volkes aussprechen, das wäre am schmeichelhaftesten für den Künstler und am angenehmsten für das nationale Gefühl.⁶³

Im selben Jahr schrieb die Dichterin Brun an den Grafen Christian Ditlev Reventlow über das Vorhaben einer Thorvaldsen-Sammlung in Kopenhagen: „Allein es kommt darauf an, die Sache so national zu machen, dass jeder die kleinste Gabe als willkommen ansehe!“⁶⁴ Es schien außerdem Einigkeit darüber zu bestehen, dass die Dänen mit der Umsetzung einer Thorvaldsen-Sammlung nicht nur ihren berühmten Landmann, sondern mehr noch sich selbst ehren würden.⁶⁵

59 Christian VIII. von Dänemark an Bertel Thorvaldsen, 7. April 1818, TMA, Ref. m5 1818, nr. 21. Siehe auch Kronberg Frederiksen 2017.

60 Hjort 1818. Siehe auch Trier 1903, 231; Bramsen 1959, 49; Miss 1991, 346; Miss 1998, 16.

61 Hjort 1818, 10: „[...] Samling af Afstøbninger af alle Kunstnerens Værker, hvilken unægtelig hører hjemme i Danmarks Hovedstad, og hvis Virkning vilde være af uberegnelig Nytte, især paa den studerende Ungdom [...]“. Siehe auch Miss 1991, 347; Jørnæs 2011, 130; Grandesso 2015, 171.

62 Für eine Rekonstruktion der gelieferten Werke und einen Katalog derselben siehe Kronberg Frederiksen 2017.

63 Hjort 1818, 9–10: „En stor Forening imellem mange Individuer af de forskjellige Klasser, som kunde udtale det eenstemmige Folks Mening og Længsel, vilde være meest smigrende for Kunstneren, og behageligst for den nationale Følelse.“ Deutsche Übersetzung nach Miss 1991, 347.

64 Brun 2006, 183.

65 Siehe bspw. Jacobsen 1820, 100; Brun 2006, 183.

Es waren indessen nicht nur Thorvaldsens Zeitgenossen, die mit dem Gedanken an ein Museum spielten, sondern spätestens seit der zweiten Hälfte der 1820er Jahre auch der Bildhauer selbst. Darauf deutet dessen Vorhaben hin, auf eigene Kosten die Bronzestatue einer lebensgroßen Viktoria auf einer Biga oder Quadriga zu schaffen.⁶⁶ Laut Thiele war es in Rom kein Geheimnis, dass Thorvaldsens Idee hinter dieser Skulpturengruppe die Dekoration eines eigenen Museums war.⁶⁷ Im Hinblick auf die Gründung eines Museums überlegte sich Thorvaldsen 1827 zudem, den Renaissance-Palazzo Giraud im römischen Borgo-Bezirk zu kaufen.⁶⁸ Im Jahr darauf äußerte der Bildhauer gegenüber dem Grafen Rantzau erstmals das Anliegen, dass ein Museum für ihn in seiner Heimatstadt Kopenhagen eingerichtet würde.⁶⁹ Rantzau sprach daraufhin beim dänischen König Frederik VI. vor, der die Idee eines Museums für Thorvaldsen begrüßte und unterstützte.⁷⁰ Als Zeichen seiner Anerkennung schlug der König den Bildhauer am 1. August 1829 zum Kommandeur des Dannebrog-Ordens.⁷¹

Thorvaldsens Schenkung und testamentarische Bestimmungen

Im Anschluss an jene frühen Ideen verfügte Thorvaldsen am 8. August 1830 testamentarisch die Schenkung seiner Sammlungen – bestehend aus Gemälden, Zeichnungen, Grafiken, Antiken, Gipsabgüssen, Medaillen und Büchern – an die Stadt Kopenhagen.⁷² Bereits in diesem Testament drückte Thorvaldsen seinen Willen aus,

daß diese Kunstsachen ein Museum für sich ausmachen, welches meinen Namen tragen und welches weder mit fremden Sammlungen vergrößert, noch unter irgend welchem Vorwand geteilt werden oder irgend einer Verkleinerung unterliegen darf.⁷³

66 Bertel Thorvaldsen an Johan Gunder Adler, 9. Dezember 1826, RA, J.G. Adlers privatarkiv, Breve fra andre (Transkript im TMA); Bertel Thorvaldsen an Christian Frederik von Dänemark (später Christian VIII.), 4. Februar 1827, dritter und fünfter Entwurf, TMA, Ref. m28, nr. 98 und Ref. m28, nr. 96. Der abgeschickte Brief befindet sich im RA, Kongehusarkivet (Transkript im TMA). Siehe auch Thiele 1831–1850, Bd. 3, 9; Thiele 1852–1856, Bd. 2, 180; Miss 1991, 347; Miss 1998, 16.

67 Thiele 1852–1856, Bd. 2, 184.

68 Ebd., 182–183; Bruun, C./Fenger 1892, 3; Helsted 1982b, 61; Jørgensen 1984, 237; Miss 1991, 347; Jørnæs 2011, 181; auch Trier 1903, 231.

69 Thiele 1852–1856, Bd. 2, 186; Miss 1991, 347; Kronberg Frederiksen 2014b.

70 Conrad Rantzau an Bertel Thorvaldsen, 20. April 1828, TMA, Ref. m14 1829, nr. 58; Thiele 1831–1850, Bd. 3, 10–11; Thiele 1852–1856, Bd. 2, 186 und 206; Miss 1991, 347; Lange, B. 2002, 21.

71 TMA, Ref. m29 II, nr. 43; Thiele 1852–1856, Bd. 2, 207.

72 Ravn 1938a, 44; Miss 1991, 347; Bättschmann 1997, 90; Jørnæs 2011, 184. Zu Thorvaldsens Testamenten siehe ausführlich Ravn 1938a.

73 Bertel Thorvaldsen, Testament vom 8. August 1830, TMA, Ref. m29 I, nr. 6, §2: „Det er min Villie, at disse Konstsager udgiøre et Museum for sig selv, som fører mit Navn, og som hverken maa forøges med fremmede Samlinger, eller under hvilketsomhelst Paaskud deles eller lide nogen Formindskelse.“ Deutsche Übersetzung nach Thiele 1852–1856, Bd. 2, 236.

Was das Gebäude betraf, so sollte „[v]on der Stadt Kopenhagen [...] zu diesem Museum ein passendes besonderes Local angewiesen werden, bei welchem Rücksicht auf Sicherheit gegen Feuersgefahr zu nehmen ist“.⁷⁴ Ferner bestimmte Thorvaldsen, dass die Besucherinnen und Besucher mit Ausnahme von Künstlern einen Eintrittspreis zahlen sollten, um davon eine Aufsichtsperson zu entlohnen.⁷⁵ Schließlich legte Thorvaldsen fest, dass seine Tochter Elisa eine jährliche Rente aus den Zinsen seines auf der dänischen Nationalbank anzulegenden Vermögens erhalten sollte.⁷⁶ Im Todesfall ohne Nachkommen oder nach dem Aussterben derselben sollten diese Zinsen hingegen zum Ankauf von Arbeiten dänischer Künstler verwendet werden, „um in solcher Weise die Kunst zu fördern und zugleich die Galerie in dem von mir errichteten Museum zu vergrößern“.⁷⁷ In diesem ersten Testament fällt auf, dass Thorvaldsen nur über seine selbst angelegten Sammlungen, nicht aber über den Verbleib seiner eigenen Werke entschied. *Noch* nicht, muss angemerkt werden, denn er fügte explizit an, dass er sich mit jener Frage zu einem späteren Zeitpunkt befassen würde.⁷⁸

Høyen deutete Thorvaldsens Entscheidung, seinen Nachlass der Stadt Kopenhagen zu vererben und in seine Heimatstadt zurückzukehren, als Ausdruck von Vaterlandsliebe.⁷⁹ Verfolgt man jedoch die Vorgeschichte von Thorvaldsens Museum genauer, erhärtet sich der Eindruck, dass der Bildhauer zwar Kopenhagen als Bestimmungsort seiner Sammlungen bevorzugte, zugleich aber verschiedene Möglichkeiten ausloten wollte. Die Existenz jenes ersten Testaments scheint denn auch nur einem engen Kreis bekannt gewesen zu sein.⁸⁰ Dafür spricht die Tatsache, dass das Ringen um den dänischen Bildhauer besonders von Seiten des bayerischen Königs Ludwig I. bis mindestens 1835 anhielt. Man hoffte in München zum einen, dass Thorvaldsen den Ruf an die dortige Kunstakademie annehmen und in die bayerische Hauptstadt ziehen, zum anderen dass er die Original-

74 Bertel Thorvaldsen, Testament vom 8. August 1830, TMA, Ref. m29 I, nr. 6, § 3: „Af Staden Kiøbenhavn bør anvises til dette Museum et passende særskilt Locale, hvorved maa tages Hensyn paa Sikkerhed imod Ildsvaade.“ Deutsche Übersetzung nach Thiele 1852–1856, Bd. 2, 236.

75 Ebd., § 4: „For at beseje Museet, bør fastsættes en liden Indgangspriis, og de derved indkomne Penge anvendes til at lønne en Opsynsmand. Konstnere erlægge Intet.“ Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 2, 236. Ravn 1948, 16–18, schreibt hingegen, dass der Zutritt zum Museum bis 1880 gratis gewesen sei.

76 Ebd., § 5: „Betalingssummer for de af Danmark hos mig bestilte Arbejder, tilligemed hvad jeg efterlader mig i Penge efter min Død, skal urokkeligen hensættes i Nationalbanken i Kiøbenhavn, og alene Renterne tilfalde min Datter: Elisa Sophia Charlotta og hendes Afkom.“ Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 2, 237.

77 Ebd., § 6: „Dersom min Datter skulde afgaae ved Døden, uden at efterlade noget Afkom, eller i Tilfælde, at hendes Afkom i Tiden uddøde, da er det min Villie, at ovennævnte Rentepenge anvendes til Bestillinger hos danske Konstnere, for saaledes at fremme Konsten og tillige forøge Galeriet i det af mig oprettede Museum.“ Deutsche Übersetzung nach Thiele 1852–1856, Bd. 2, 237.

78 Ebd., § 7: „Med Hensyn til de i mine Studier henstaaende Arbejder, skal følge en nøiere Detaille.“ Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 2, 237; Miss 1991, 347.

79 Høyen 1837, 7.

80 Siehe auch Jørnæs 2011, 186.

modelle seiner Werke Ludwig I. hinterlassen würde.⁸¹ Kurzum: Der bayerische König wollte den gefeierten Bildhauer „besitzen“, wie er es selbst formuliert hatte.⁸²

Gleichzeitig – und, wie sich bald zeigen sollte, mit mehr Erfolg – hatte der württembergische Konsul Karl von Kolb einen Teil von Thorvaldsens Nachlass für Stuttgart beansprucht.⁸³ Auch hinter diesem Bestreben stand die Idee eines Museums für den Bildhauer, das ein „Wallfahrtsort [...] für die Künstler des Nordens und Südens“ werden sollte.⁸⁴ Thorvaldsen, der Kolb im März 1837 eine Liste mit Objekten für den württembergischen König Wilhelm I. überreicht hatte, versuchte Wagner indessen mit der Erklärung zu besänftigen, dies „seien blos Gypse [...], die er habe vernichten wollen“.⁸⁵ Kurz vor seiner Abreise nach Kopenhagen stellte Thorvaldsen dem bayerischen König „alles was doppelt vorhanden oder wovon schon ein in Marmor ausgeführtes Werk in Dänemark vorhanden sei“ in Aussicht.⁸⁶ Außerdem versprach er Wagner, diesbezüglich eine schriftliche Verfügung zu verfassen. Doch Wagner, der sich von Thorvaldsen und dem Kult um ihn noch nie hatte beeindrucken lassen, traute jenem Versprechen nicht: „Allein wer kann sich darauf verlassen, um so weniger aber, da er zum Schreiben fast nicht zu bringen ist.“⁸⁷ Wagners Zweifel sollten sich bewahrheiten, als bei Thorvaldsens Tod keine Verfügung existierte, wonach Ludwig I. bei der Nachlassverteilung berücksichtigt werden würde. Derweil hatte sich Kolb nach Thorvaldsens Abreise von Rom Gipsmodelle in dessen Werkstätten gesichert, worüber Wagner dem bayerischen König in mehreren Briefen mit offensichtlicher Bitterkeit berichtete.⁸⁸ So habe Kolb laut Wagner den Erhalt der Abgüsse „erschlichen“ und holte diese bei einer „Plünderung“ in Thorvaldsens Atelier ab.⁸⁹ In der Tat besaß Stuttgart ab den 1850er Jahren die größte Sammlung von Gipsabgüssen nach

81 Miss 1991, 347; auch Thiele 1852–1856, Bd. 2, 237–238 und 298–300; Gohr 1977b, 90–91; Jørgensen 1984, 237; Bott, G. 1993, 368; Miss 1998, 16 und 22–23. Zu Ludwigs I. Bemühungen um Thorvaldsen siehe auch die Kap. II.1 und III.1.

82 Ludwig I. von Bayern an Bertel Thorvaldsen, 21. November 1830, TMA, Ref. m15 1830, nr. 155. Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 2, 238.

83 Siehe bspw. Georg von Reinbeck an Bertel Thorvaldsen, 4. Mai 1838, TMA, Ref. m22 1838, nr. 30; Thiele 1831–1850, Bd. 3, 147; Thiele 1852–1856, Bd. 2, 317–321. Zu den Bestrebungen aus Stuttgart siehe auch Bott, G. 1993, 368–369; Jørnæs 2011, 195–198.

84 Verein für Schiller's Denkmal (Georg von Reinbeck) an Bertel Thorvaldsen, 28. Mai 1839, TMA, Ref. m23 1839, nr. 5. Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 3, 88; Bott, G. 1993, 369.

85 Bertel Thorvaldsen an Wilhelm I. von Württemberg, 25. März 1837, Kopenhagen, Landsarkivet for Sjælland, Landsover- samt Hof- og Stadsretten, Københavns Skiftekommission, Eksekutorboer 1790–1919, pk. 445, nr. 78 (Transkript im TMA); Johann Martin von Wagner an Ludwig I. von Bayern, 4. Juni 1838, zit. nach von Urlichs 1887, 31.

86 Johann Martin von Wagner an Ludwig I. von Bayern, 2. Juli 1838, zit. nach von Urlichs 1887, 32. Auf diese Zusicherung wurde auch im Kap. III.1 verwiesen.

87 Johann Martin von Wagner an Ludwig I. von Bayern, 14. September 1838, zit. nach von Urlichs 1887, 32.

88 Zit. bei von Urlichs 1887, 32–33.

89 Johann Martin von Wagner an Ludwig I. von Bayern, 8. Dezember 1838, zit. nach von Urlichs 1887, 33.

Thorvaldsens Skulpturen außerhalb Kopenhagens. Die dortige Abgussammlung, die auch die Werke des Dänen beherbergte, wurde jedoch im Zweiten Weltkrieg fast vollständig zerstört.⁹⁰

Erst am 18. März 1837 bestätigte Thorvaldsen, sowohl seine Sammlungen als auch seine Werke der Stadt Kopenhagen für das geplante Museum zu schenken.⁹¹ Am 24. August desselben Jahres setzte Thorvaldsen auf der Grundlage seiner 1830 verfassten Nachlassurkunde ein weiteres Testament auf.⁹² Die für den vorliegenden Kontext nennenswerteste Ergänzung in dieser *donatio mortis causa* ist Thorvaldsens Bestimmung, dass die bei seinem Tod unvollendeten Arbeiten auf Kosten seines Vermögens und unter der Aufsicht von Freund und Galli für das zu errichtende Museum fertiggestellt werden sollten.⁹³

Nachdem Thorvaldsen bereits in seinem ersten Testament bestimmt hatte, dass seine Sammlungen weder geteilt noch verkleinert werden dürften, untersagte er im späteren Dokument jegliche Veränderung seiner Sammlungen sowie deren Vermischung mit anderen Sammlungen.⁹⁴ Ausgenommen von dieser Bestimmung war jedoch die Vergrößerung seiner Sammlungen durch posthume Ankäufe, was sowohl aus seinen Testamenten als auch aus dem heutigen Bestand des Museums hervorgeht. Dementsprechend verfügte er in seinem Testament vom 24. August 1837, dass das Museum „nie aufhören darf, meinen Namen zu tragen, da es durch mein Vermögen vermehrt wird.“⁹⁵ Schließlich präzierte er die Aufgaben der vom Eintrittsgeld zu finanzierenden Aufsichtsperson, wonach diese sowohl für die Konservierung als auch für die Reinhaltung der Objekte und des Museums zuständig sein sollte.⁹⁶

90 Bott, G. 1993, 369 – 370.

91 Bertel Thorvaldsen an Jonas Collin, 18. März 1837, TMA, Thorvaldsens Museums Oprettelse, 35. Siehe auch Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 325; Bott, G. 1981, 346; Jørgensen 1984, 237; Miss 1991, 348.

92 Bertel Thorvaldsen, Testament vom 24. August 1837, Kopie im TMA, Ref. m29 III, nr. 5. Gemäß Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 340, datiert das Dokument vom 10. April 1838. Dieses Datum bezieht sich jedoch ausschließlich auf einen Brief von Thorvaldsen an Collin, dem er die Kopie jenes Schenkungsbriefs beilegte; KB, Collins brevsamling XXIVb (Transkript im TMA).

93 Bertel Thorvaldsen, Testament vom 24. August 1837, Kopie im TMA, Ref. m29 III, nr. s5, §3a: „Che quelle statue e quei bassorilievi che in tempo della mia morte si ritrovassero incomplete debbano a spese della mia eredità portarsi a compimento ed esecuzione per opera del Sig.r Professor Freund e del Sig.r Pietro Galli mio scolare onde questi lavori compiuti vadano quindi uniti e compresi nel legato e donazione sopraesposta e coi stessi pezzi e condizioni.“ Siehe auch Thiele 1831 – 1850, Bd. 4, 36; Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 341.

94 Ebd., §1: „Che tutti gli oggetti sopra designati debbano formare un solo e particolare Museo portante il mio nome di maniera che non possa mai venir confuso con altre raccolte qualsivogliano ed in conseguenza neppure possa venire diminuito, diviso, o permutato sotto qualunque pretesto o causa.“ Siehe auch Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 341.

95 Ebd., §4a: „[...] che non cesserà di portare il mio nome perché aumentato colle mie sostanze [...].“ Deutsche Übersetzung nach Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 344.

96 Ebd., §4a: „[...] il custode dalla Città nominato per la conservazione, e pulizia degli oggetti, e del Museo.“ Siehe auch Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 341.

Nachdem Thorvaldsen im Spätsommer des folgenden Jahres von Rom über Livorno nach Kopenhagen gereist war, verfasste er am 5. Dezember 1838 ein erneutes Vermächtnis. Dieses basiert im Wesentlichen auf dem Testament vom 24. August 1837 und einer Erklärung bezüglich der Rente für seine Tochter Elisa vom 25. Juli 1838.⁹⁷ Ergänzt hat Thorvaldsen jedoch den wirkungsvollen und gerade für den vorliegenden Kontext bedeutsamen Vorbehalt, im Fall von Schwierigkeiten bei der Suche nach einem passenden Gebäude sein Vermächtnis hinsichtlich der noch in Rom befindlichen Werke zurückzuziehen.⁹⁸

Ein geplantes Nationaldenkmal

Die Frage nach dem Standort des Museums war eines der meistdiskutierten Themen im Zusammenhang mit dem Nachlass des Bildhauers. Von zentraler Bedeutung war diesbezüglich ein Architekturwettbewerb, den der Kopenhagener Kunstverein 1833 ausgeschrieben hatte. Dabei ging es um Vorschläge für die Verwendung des Baugrundes der unvollendeten Marmorkirche in Kopenhagen.⁹⁹ Deren Bau war 1749 durch den Architekten Nicolai Eigtved begonnen und nach dessen Ableben von Nicolas-Henri Jardin weitergeführt worden. Nach dem Tod von König Frederik V., der dieses monumentale Projekt finanziert hatte, stagnierten die Bauarbeiten seit 1770 und sollten erst ab 1878 wiederaufgenommen werden. Die Kirche in unmittelbarer Nähe zur heutigen Amalienborg-Anlage wurde 1894 durch Ferdinand Meldahl vollendet.¹⁰⁰

Als Gewinner des genannten Wettbewerbs ging Hetsch hervor. Sein Entwurf zeigt einen Pantheon-ähnlichen Rundbau und trägt das Motto „Die Werke der Kunst sind die Ehre des Vaterlandes“ (Abb. 95).¹⁰¹ Dieser Leitsatz veranschaulicht, dass der Kunstverein keineswegs zu Projekten für Kirchenbauten aufrief. Im Gegenteil: Man schien sich in Kopenhagen einig zu sein, dass das Ziel dieses Wettbewerbs in einem Museum für Thorvaldsens Werke bestand. Dementsprechend bestätigte der Vorsitzende des Kunstvereins und königliche Berater (*konferensråd*) Collin in einem Brief vom 15. November 1834 an Thorvaldsen, jene Ausschreibung sei „der erste Schritt, um ein Musæum Thorvaldsenia-

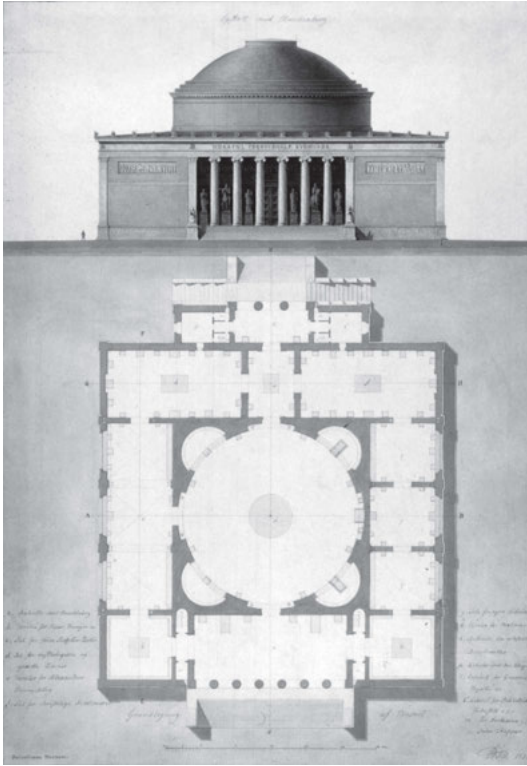
97 Zur Erklärung bezüglich Elisas Rente siehe TMA, Thorvaldsens Museums Oprettelse, 84k. Dieses Dokument wird zudem in Thorvaldsens Testament vom 5. Dezember 1838 erwähnt. Siehe dazu auch Ravn 1938a, 53 – 56.

98 Bertel Thorvaldsen, Testament vom 5. Dezember 1838, TMA, Thorvaldsens Museums Oprettelse, 84, §1c: „[...] at jeg forbeholder mig, dersom der skulde møde Vanskeligheder med at faae bemeldte Locale i Stand, at forandre min Disposition over den Deel af ovennævnte Kunstgjenstande, som er i Rom, hvorimod den Deel deraf, som er ankommen, eller endnu maatte ankomme til Danmark, er og forbliver Staden Kiøbenhavns Eiendom.“ Siehe auch Thiele 1831 – 1850, Bd. 4, 59 – 60; Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, 35.

99 Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 294; Bruun, C./Fenger 1892, 6; Oppermann 1930, 105; Jørgensen 1984, 238; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 702; Miss 1991, 348.

100 Johannsen 1987, bes. 467 – 469 und 677 – 685.

101 Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 702 – 703.



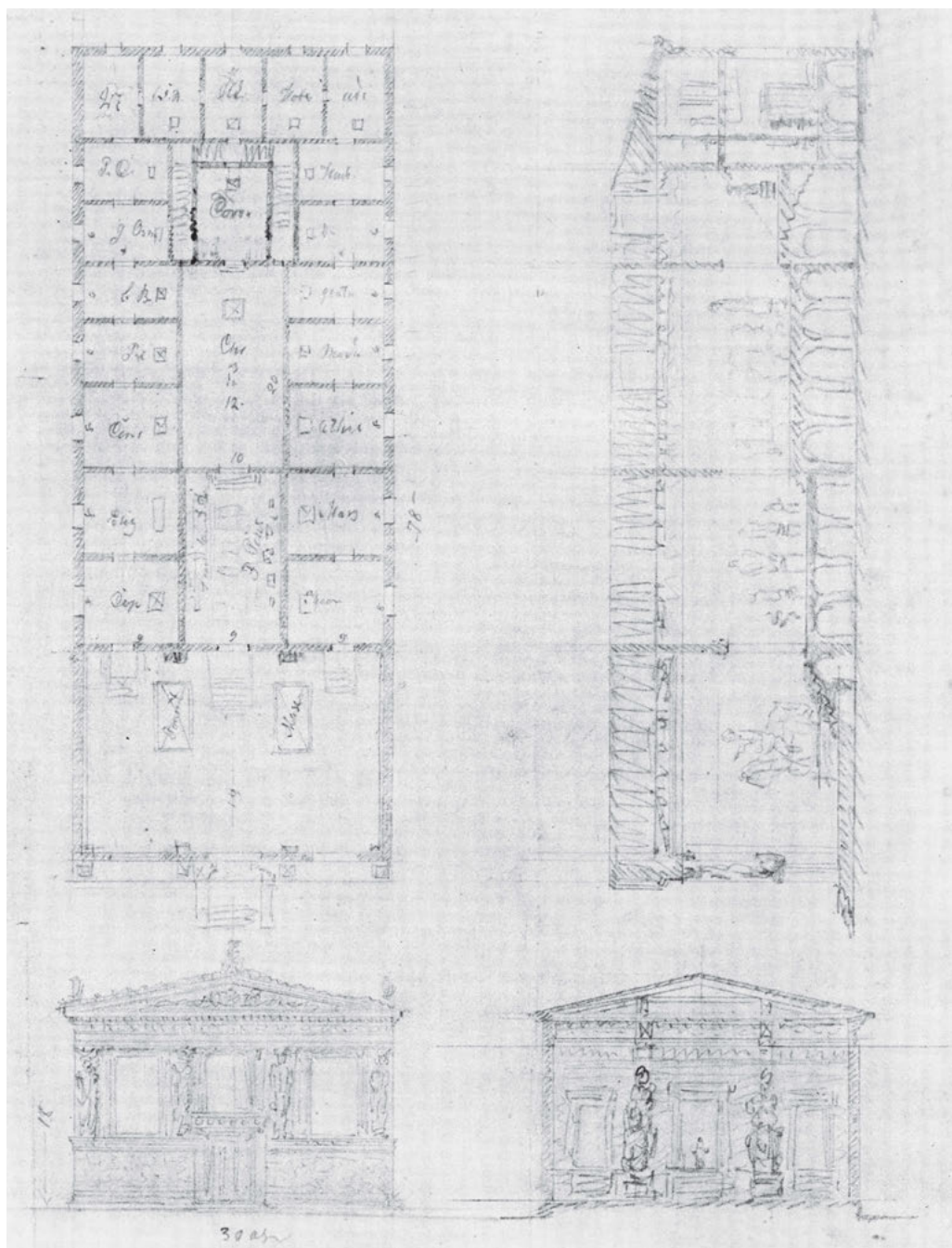
95__Gustav Friedrich Hetsch, *Aufriss und Plan für ein Skulpturenmuseum*, 1834, Feder- und Bleistiftzeichnung laviert auf Papier, 648 × 490 mm, Kopenhagen, Danmarks Kunstbibliotek

num zustande zu bringen“.¹⁰² Diese Idee wird umso deutlicher, wenn man die Zeichnungen von Collins Neffen Bindsbøll für denselben Wettbewerb betrachtet, die in jedem Raum konkrete Werke von Thorvaldsen zeigen (Abb. 96).¹⁰³ Letzten Endes kam es aber nicht zur Realisierung eines Museums für Thorvaldsen auf dem Grundstück der Marmorkirche.

Bereits Ende 1836, noch vor der Niederschrift von Thorvaldsens zweitem Testament, wurde in Kopenhagen das Komitee zur Errichtung von Thorvaldsens Museum (*Comitteen for Oprettelsen af Thorvaldsens Museum*) gegründet, um das Geld zu dessen Finanzierung

102 Jonas Collin an Bertel Thorvaldsen, 15.11.1834, TMA, Ref. m19 1834, nr. 68: „Seer De nu, gode Etatsraad, det er det første Skridt til at faae et musæum Thorvaldsenianum i Stand.“ Siehe auch Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 294; Oppermann 1930, 105; Ravn 1938a, 48; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 703; Miss 1991, 348. Collin war nicht nur der Vorsitzende des Kunstvereins, sondern auch einer der Protagonisten bei der Sensibilisierung seiner Landsleute für Thorvaldsens Werk und bei der Propagierung eines Museums für diesen; siehe dazu bspw. Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 294; Thule Kristensen 2013, 62 – 63.

103 Von dieser Einsendung sind nur Vorzeichnungen erhalten; Bramsen 1959, 50.



96_ Gustav Friedrich Hetsch nach Gottlieb Bindesbøll, *Entwurf zu einem Museum für Thorvaldsen*, 24. Februar 1834, Bleistift auf Papier, 326 × 306 mm, Kopenhagen, Danmarks Kunstbibliotek

zu sammeln.¹⁰⁴ Die Gründungsmitglieder dieses Komitees waren neben Collin der Kunsthistoriker Høyen, der Theologe Clausen, der Botaniker Schouw sowie der Bildhauer und Thorvaldsen-Schüler Freund. Das Komitee zählte noch andere Mitglieder, darunter Thiele sowie mit Bissen einen weiteren Schüler Thorvaldsens. Im Januar 1837 brachte das Komitee ein Flugblatt mit einem Spendenaufruf für ein Thorvaldsen-Museum in ganz Dänemark in Umlauf und publizierte die Geldsammlung zusätzlich in der Wochenzeitung *Dansk Folkeblad*.¹⁰⁵ Der dänische *celebrity*-Kult um Thorvaldsen erreichte dadurch einen Höhepunkt. Das zu realisierende Museum für Thorvaldsen wurde im erwähnten Flugblatt als „ein würdiges nationales Denkmal“ bezeichnet.¹⁰⁶ Was sich schon bei Hjort 1818 und in Hetschs Einsendung zum Architekturwettbewerb 1833 abgezeichnet hatte, wurde somit in der Art der Finanzierung des geplanten Museums offensichtlich: Die Gründung eines Museums für Thorvaldsen wurde als ein Unterfangen von nationaler Bedeutung betrachtet.¹⁰⁷ Dementsprechend wurde in jeder Phase dieses Prozesses an den dänischen Nationalstolz appelliert.

Diesbezüglich ist eine genauere Betrachtung des Aufrufs des Komitees zur Errichtung von Thorvaldsens Museum aufschlussreich: So wurden alle Gesellschaftsschichten zur finanziellen Unterstützung des Projekts aufgefordert, denn „die Opfer [finanzielle Beiträge], welche die Kräfte Einzelner übersteigen, oder für eine Classe der Gesellschaft abschreckend erscheinen möchten, können ohne Schwierigkeit gebracht werden, wenn alle Stände sich dazu vereinigen.“¹⁰⁸ Folglich war „für die Größe des Beitrags keine Gränze gesetzt“, weder nach oben noch nach unten.¹⁰⁹ Denn es handelte sich bei dem Vorhaben um „ein Werk, welches seine kräftigste Aufforderung hat in der Ehre der Nation, und erst dann seine volle Bedeutung gewinnt, wenn es der Nation gehört.“¹¹⁰ Dieselbe Bestimmung des künftigen Museums als Nationaldenkmal geht auch aus einer kleinen, sich ebenfalls explizit an alle sozialen Schichten richtenden Begleitschrift von Høyen hervor, welcher schon die Texte für die Spendenaufrufe des Komitees verfasst hatte.¹¹¹ Innerhalb nur eines halben Jahres kamen 61.300 dänische Reichstaler für die Errichtung eines Thorvaldsen-

104 Miss 1991, 348; auch Kat. Kopenhagen 1974, 31–32. Thiele 1852–1856, Bd. 2, 325–326 und 232, schreibt fälschlicherweise, dass sich genanntes Komitee Anfang 1837 gebildet habe.

105 Komitee zur Errichtung von Thorvaldsens Museum (*Comiteen for Oprettelsen af Thorvaldsens Museum*), 10. Januar 1837, TMA, Thorvaldsens Museums Oprettelse, 26; *Dansk Folkeblad*, 2:51, 27. Januar 1837, 203–204; auch Miss 1991, 352.

106 Komitee zur Errichtung von Thorvaldsens Museum (*Comiteen for Oprettelsen af Thorvaldsens Museum*), 10. Januar 1837, TMA, Thorvaldsens Museums Oprettelse, 26.

107 Siehe auch Schleiden 1890, 91; Jørgensen 1970, 7–9; Jørgensen 1972b, 24–25; Kat. Kopenhagen 1974, 32, Anm. 56, und 33; Gohr 1977b, 90; Miss 1991, 352; Christensen 1998, 149–150.

108 Komitee zur Errichtung von Thorvaldsens Museum (*Comiteen for Oprettelsen af Thorvaldsens Museum*), 10. Januar 1837, TMA, Thorvaldsens Museums Oprettelse, 26.

109 Ebd.

110 Ebd. Siehe auch Miss 1991, 352.

111 Høyen 1837, bes. 33–34.

Museums zusammen, wobei Thiele in seinen Biografien über den Bildhauer die genannte Zeitspanne auf einen einzigen Monat verkürzt und den Erfolg jener Geldsammlung deutlich überzeichnet hat.¹¹² In der ländlichen Bevölkerung Dänemarks, die mit Thorvaldsens Namen weniger vertraut gewesen sein dürfte, hatte es im Zusammenhang mit der Geldsammlung vereinzelte kritische Stimmen gegeben, was die finanziellen Möglichkeiten der einfachen Leute betraf.¹¹³ Von der genannten Summe wurden denn auch mehr als zwei Drittel von Einwohnerinnen und Einwohnern der Hauptstadt gespendet.¹¹⁴

Gottlieb Bindesbøll

Als in Dänemark die Geldsammlung für Thorvaldsens Museum lief, hielt sich der oben erwähnte Architekt Bindesbøll in Rom auf.¹¹⁵ Die Zeichnungen, die dieser im Rahmen des Wettbewerbs des Kopenhagener Kunstvereins von 1833 schuf, markierten für ihn den Beginn einer sich über mehrere Jahre erstreckenden Reihe von Entwürfen für ein Museum für den Bildhauer. Am 16. Januar 1837 schrieb er an seinen Bruder Severin: „Ich sitze zu Hause und bin fleißig sowohl früh als auch spät. – Es sieht wild aus bei mir; hier liegen so viele Museen, dass ich selbst nicht recht weiß, wie viele es sind.“¹¹⁶ Im selben Jahr porträtierte Constantin Hansen den Architekten in seiner Wohnung an der Via Sistina, wo dieser während seines Romaufenthalts lebte (Taf. IX). Bindesbøll, dessen liegende Haltung und Position im Bild an Diogenes in Raffaels *Schule von Athen* erinnert, ist das Zentrum der Aufmerksamkeit sowohl der Bildbetrachtenden als auch seiner dänischen Künstler-

112 Komitee zur Errichtung von Thorvaldsens Museum (*Comitteen for Oprettelsen af Thorvaldsens Museum*), 1837, TMA, Thorvaldsens Museums Oprettelse, 25b; *Dansk Folkeblad*, 2:51, 27. Januar 1837, 203–204; Jonas Collin an Bertel Thorvaldsen, 4. Februar 1827, TMA, Ref. m21 1837, nr. 6; Komitee zur Errichtung von Thorvaldsens Museum (*Comitteen for Oprettelsen af Thorvaldsens Museum*) an Bertel Thorvaldsen, 18. Juli 1837, TMA, Ref. m21 1837, nr. 41. Siehe auch Thiele 1831–1850, Bd. 3, 149; Thiele 1852–1856, Bd. 2, 325; Bruun, C./Fenger 1892, 11; Oppermann 1930, 107–109; Ravn 1938a, 49; Miss 1991, 353. Die Errichtung von Thorvaldsens Museum kostete ca. 200.000 dänische Reichstaler; siehe dazu Thule Kristensen 2013, 69.

113 Siehe bspw. „Et Par Ord om det paatænkte Thorvaldsenske Museum“, *Fyens Stiftstidende*, 32, 17. Februar 1837, 126–127; Theodor Olshausen, „Das Correspondenz-Blatt hält Stand!“, *Kieler Correspondenzblatt*, 30, 5. April 1837, 118–119 (bei diesem Artikel handelt es sich um eine Bestärkung einer bereits früher vom *Kieler Correspondenzblatt* geäußerten Kritik an der Geldsammlung für Thorvaldsens Museum). Zur Kritik an der Geldsammlung siehe auch Drees 1991, 118–122.

114 Miss 1991, 353. In diesem Zusammenhang ist ferner Jacob Rasmus Damkiers letztlich wenig erfolgreich gebliebener, explizit an die ländliche Bevölkerung gerichteter Spendenaufwurf bemerkenswert: Jacob Rasmus Damkier, *Et Par Ord om „Thorvaldsens Museum“*. *Et Sendebrev til Menigmand især i Jylland*, Aalborg: Stiftsbogtrykkeriet, 1837.

115 Bindesbøll hielt sich zwischen 1836 und 1838 in Rom auf; Miss 1991, 348.

116 Gottlieb Bindesbøll an Severin Bindesbøll, 16. 01. 1837, zit. nach Bruun, C./Fenger 1892, 12: „Jeg sidder hjemme og er flittig baade tidlig og sildig. – Det seer vildt ud hos mig; her ligger saa mange Musæer, saa jeg ikke selv rigtig veed, hvor mange der er.“ Siehe auch Bramsen 1959, 50; Henschen/Jornæs 1987, 9; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 701.

kollegen Hansen (der Maler des Gemäldes), Rørbye, Marstrand, Kückler, Blunck und Sonne (v.l.n.r.).¹¹⁷ Auf dem Tisch rechts im Bild ist einer von Binesbølls zahlreichen Entwürfen für Thorvaldsens Museum erkennbar. Bei dem hier abgebildeten Grundriss handelt es sich um einen relativ frühen Entwurf für ein klassizistisches Gebäude mit einem kleinen Tempel im Innenhof.

Während der Bezug zur örtlichen Umgebung des Museums in den frühen Zeichnungen Binesbølls nicht erkennbar ist, sieht dies in späteren Entwürfen anders aus: So zeichnete er 1838 einen Entwurf für Thorvaldsens Museum in Form eines Rundbaus auf dem Standort der Marmorkirche (Abb. 97). Die umliegenden Gebäude verband Binesbøll im Unterschied zu Hetsch zu Arkaden, die den Rundbau auf drei Seiten umgeben sollten. Dieser Entwurf veranschaulicht exemplarisch, dass man in Kopenhagen die Fundamente jener unvollendeten Kirche noch lange Zeit als den idealen Ort für ein Thorvaldsen-Museum betrachtete.¹¹⁸ Dabei dürfte gerade im größeren Zusammenhang des damaligen Geniekults und der Hegel'schen ‚Kunstreligion‘ die Ausstrahlung des ursprünglichen Sakralbaus eine nicht geringe Rolle gespielt haben, wie etwa aus einem Brief von Malling an Collin hervorgeht: „Der Vorschlag war dem großen Künstler würdig; das Gebäude konnte die öffentliche Gottesverehrung mit der Anbringung von Ehrendenkmalern für hochverdiente Männer des Staates vereinen.“¹¹⁹

Thorvaldsen selbst scheint den wohl um die 20.000 Objekte zählenden Umfang seiner Hinterlassenschaft stark unterschätzt zu haben, was von den Zeitgenossen erneut als die oft konstatierte Bescheidenheit des Dänen gewertet wurde.¹²⁰ So soll er gemeint haben, er wolle „[n]ur eine Räumlichkeit, [...] die feuer- und bombenfest ist, und ein gutes Licht hat! Ich habe nicht so viele Sachen! – Man mache nur nicht so viel Wesens daraus!“¹²¹ Außerdem wünschte er aus denselben Sicherheitsgründen ein freistehendes Gebäude.¹²² Thorvaldsen hatte bereits seit Binesbølls längerem Aufenthalt in Rom ab 1836 mit diesem

117 Lange, B. 2002, 27; auch Bramsen 1959, 142.

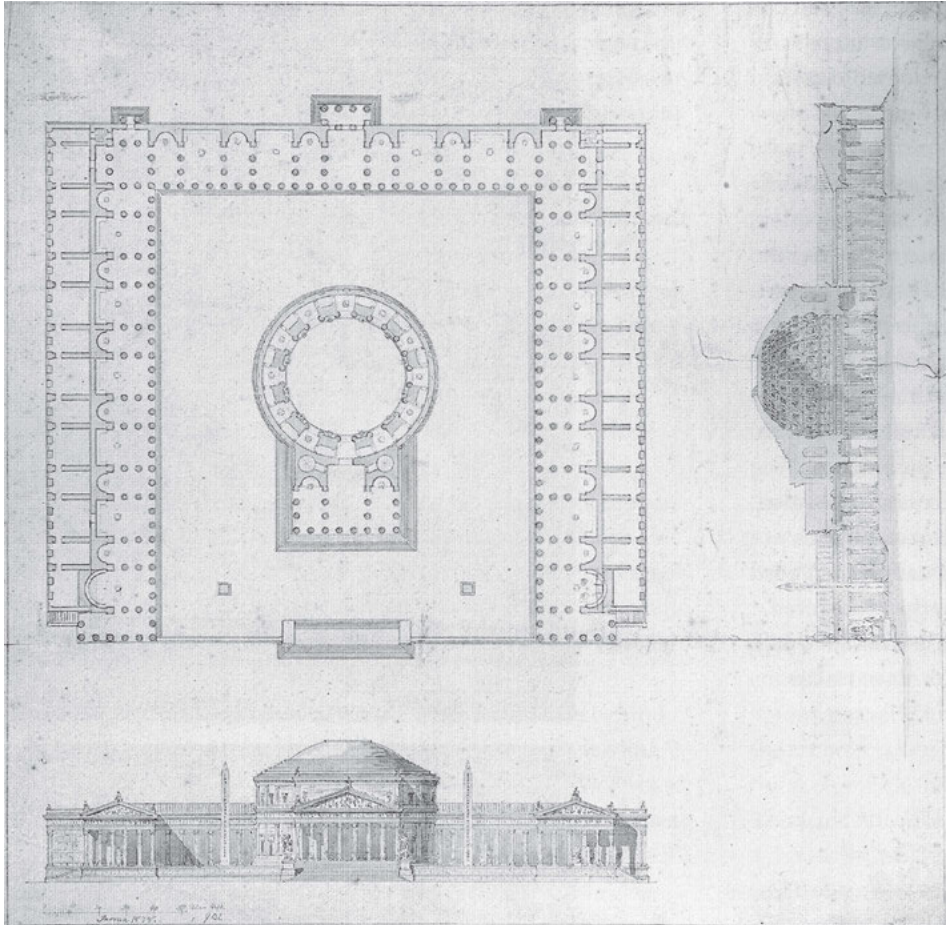
118 Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 703.

119 Peder Malling an Jonas Collin, 13. Dezember 1838, TMA, Thorvaldsens Museums Oprettelse, 89: „Forslaget var den store Kunstner værdigt; Bygningen kunde forene den offentlige Gudsdyrkelse med Anbringelsen af Hædersminder for Statens høitfortiente Mænd.“

120 Siehe bspw. Thiele 1852–1856, Bd. 3, 60; Jørnæs 2011, 220. Thorvaldsens Erbe umfasste die Originalmodelle sowie vereinzelt Bozzetti und Marmorausführungen von über 900 Statuen, Porträtbüsten und Reliefs sowie rund 1.100 eigenhändige Zeichnungen. Zu seinen umfangreichen Sammlungen zählten rund 360 alte und zeitgenössische Gemälde, eine Fülle von Zeichnungen und Druckgrafiken, fast 10.000 römische, etruskische, griechische und ägyptische Antiken, Gipsabgüsse nach antiken Skulpturen, Medaillen und Schmucksteine, Totenmasken, eine Bibliothek, rund 4.000 Briefe sowie persönliche Gegenstände; siehe bspw. Helsted 1982b, 61; Melander 1991, 296; Miss 1991, 341; Miss 2008, 29; Kofoed 2015a.

121 Zit. nach Thiele 1852–1856, Bd. 3, 60. Siehe auch Trier 1903, 233; Jørnæs 2011, 220.

122 Bertel Thorvaldsen an Jonas Collin, 24. Oktober 1837, TMA, Thorvaldsens Museums Oprettelse, 50; auch Thiele 1852–1856, Bd. 3, 60.

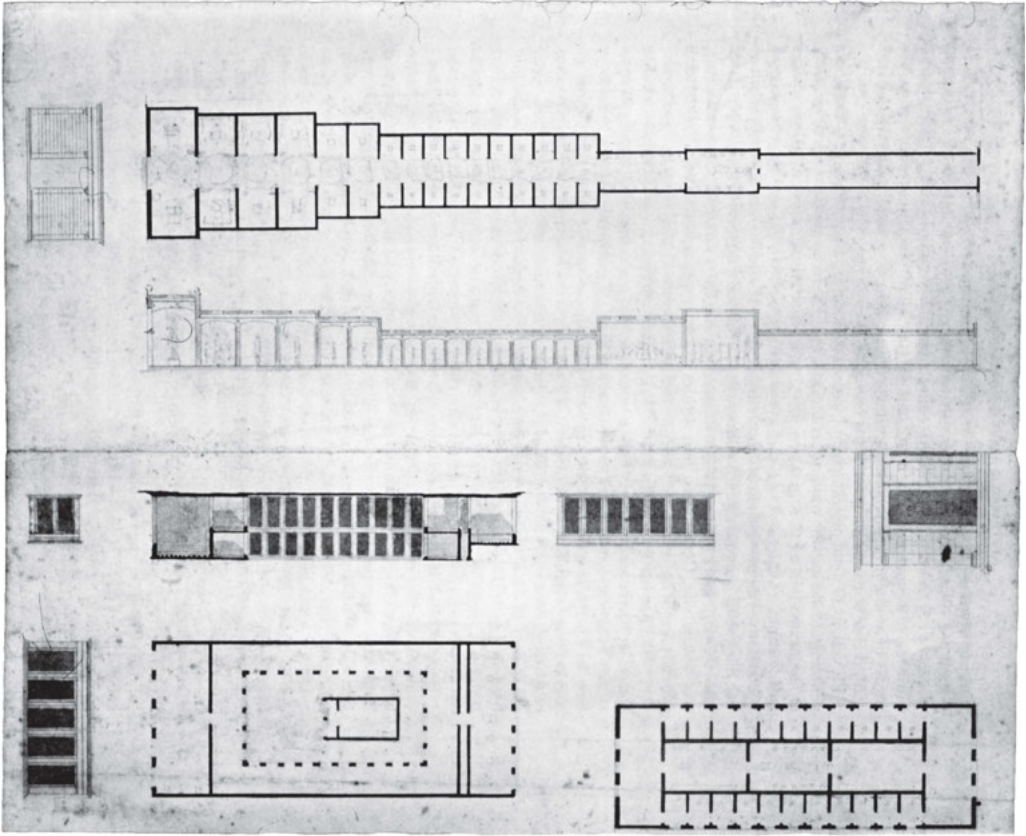


97__Gottlieb Bindsbøll, *Entwurf zu einem Museum für Thorvaldsen auf dem Platz der Frederikskirche*, 1838, Bleistift, Tusche und Wasserfarbe auf Papier, 494 × 494 mm, Kopenhagen, Danmarks Kunstbibliotek

in Kontakt gestanden und sich mit ihm auch über sein geplantes Museum beraten.¹²³ In der Tat basiert das von Bindsbøll skizzierte, sogenannte Teleskop-Projekt von 1837 auf Thorvaldsens eigenen pragmatischen Ideen für den Museumsbau und führt diese weiter: Dank der Aneinanderreihung von Räumen könnte das Museum jederzeit vergrößert werden (Abb. 98).¹²⁴ Darüber hinaus würde ein solches Gebäude kein Risiko bergen, dass die

123 Miss 1991, 348.

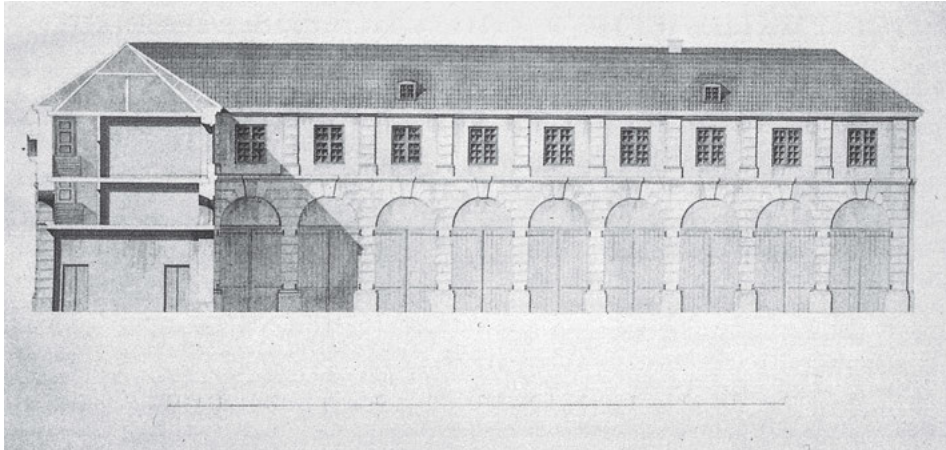
124 Gottlieb Bindsbøll an Jonas Collin, 24. Juni 1837, TMA, Thorvaldsens Museums Oprettelse, 41; auch Bruun, C./Fenger 1892, 11–12 und 166; Bramsen 1959, 57; Jørgensen 1984, 237; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 702; Miss 1991, 349.



98_ Gottlieb Bindesbøll, *Zwei Entwürfe zu einem Museum für Thorvaldsen* (oben das sog. *Teleskop-Projekt*), um 1837, Bleistift, Tinte und Wasserfarbe auf Papier, 292 × 348 mm, Kopenhagen, Danmarks Kunstbibliotek

Ausstellungsstücke von monumentaler Architektur überstrahlt würden.¹²⁵ Dieses damals neuartige Verständnis des Museumsbaus, das seine Umsetzung im Ausstellungskonzept des *White Cube* des 20. Jahrhunderts erfahren sollte, kann als ein bewusster Gegenvorschlag Thorvaldsens zu den teils beinahe utopischen Projekten von Bindesbøll betrachtet werden.

125 Jørgensen 1984, 237.



99__Unbekannter Künstler, *Das königliche Wagendepot neben Schloss Christiansborg*, wohl 1820er Jahre, Kupferstich, Maße unbekannt, Kopenhagen, Nationalmuseet

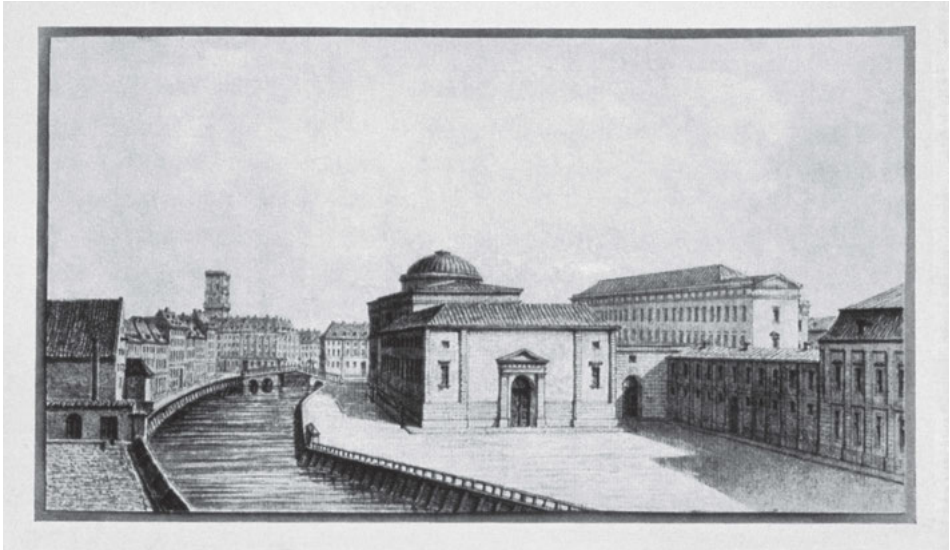
Der Standort des Museums

Über den Standort von Thorvaldsens Museum wurde erst Ende 1838 entschieden.¹²⁶ Dies ist der Grund für Bindesbølls äußerst unterschiedliche Entwurfszeichnungen seit 1836, die von klassizistischen, durch antike Tempel sowie Schinkels Altes Museum von 1830 in Berlin beeinflussten Gebäuden bis hin zu Pantheon-ähnlichen Rundbauten reichen.¹²⁷ Wie erwähnt, behielt sich Thorvaldsen in seinem Testament vom 5. Dezember 1838 die Möglichkeit vor, die noch in Rom befindlichen Objekte im Falle von Schwierigkeiten bei der Suche nach einer passenden Lokalität für sein Museum von der Schenkung auszunehmen. Womöglich als direkte Reaktion auf diese Vorbehaltserklärung stellte Frederik VI. Ende Dezember 1838 das Grundstück der ehemaligen königlichen Remise, das neben Schloss Christiansborg auf der Insel Slotsholmen im Zentrum Kopenhagens gelegen ist, für Thorvaldsens Museum zur Verfügung (Abb. 99).¹²⁸ Das Wagendepot war 1741 errichtet und beim großen Brand von Christiansborg 1794 beschädigt worden. Im Jahr 1820 setzte

126 Für die verschiedenen Vorschläge zu einem möglichen Standort von Thorvaldsens Museum siehe Thiele 1852–1856, Bd. 3, 60; Bruun, C./Fenger 1892, 14–15 und 19.

127 Siehe auch Miss 1991, 348–349; Thule Kristensen 2013, 66. Zur Entstehungsgeschichte von Thorvaldsens Museum, Bindesbølls Entwürfen und einer Beschreibung des fertigen Gebäudes siehe ausführlich Bruun, C./Fenger 1892; Bramsen 1959, 49–97; Millech 1960; Lange, B. 2002.

128 Frederik VI. von Dänemark an das Komitee zur Errichtung von Thorvaldsens Museum (*Comitteen for Oprettelsen af Thorvaldsens Museum*), Ultimo 1838, TMA, Thorvaldsens Museums Oprettelse, 98a. Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 3, 60; Bruun, C./Fenger 1892, 20–25; Schultz 1948a, 49; Millech 1960, 7; Kat. Kopenhagen 1974, 32; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 703; Miss 1991, 349; Jörnæs 2011, 220.



100 Christian Frederik Hansen, *Das königliche Wagendepot (Längsschnitt)*, um 1820, Technik, Maße und Verbleib unbekannt

der Architekt Christian Frederik Hansen die Remise wieder instand.¹²⁹ Er war es auch, der die dahinter liegende Schlosskirche errichtete sowie Christiansborg nach dem Brand wiederaufbaute. Das Erdgeschoss der Remise wurde als Kutschendepot und das obere Stockwerk als Atelier für die Gestaltung von Bühnenbildern genutzt.¹³⁰ Die Remise bestand aus zwei gleich langen Flügeln, die auf der Westseite durch ein Torhaus verbunden waren (Abb. 100). Gegen die Schlosskirche hin war der Innenhof des Wagendepots offen. Zudem war die Remise mit einer schmalen Passage über einem Torbogen mit dem Schloss zusammengebaut. Eine Ansicht dieses Portals hielt Constantin Hansen 1830 in einem Gemälde fest: Vor dem genannten Durchgang spielen drei Kinder mit einem Ball, während der im Torbogen stehende Mann in erster Linie die Monumentalität dieser architektonischen Konstruktion hervorzuheben scheint (Abb. 101). Im Mittel- und Hintergrund sind links die Remise mit zwei wartenden, vor einen Wagen gespannten Pferden sowie schließlich die überkuppelte Schlosskirche zu sehen.

Das Angebot des Königs, den Baugrund des Wagendepots für das Museum zu verwenden, nahm Thorvaldsen am 5. Januar 1839 an.¹³¹ Daraufhin wurde eine Baukommis-

129 Schultz 1948a, 50 und 54; Lange, B. 2002, 37; Jørnæs 2011, 133.

130 Thule Kristensen 2013, 70; auch Schultz 1948a, 61; Millech 1960, 7.

131 Bertel Thorvaldsen an Jonas Collin, 5. Januar 1839, TMA, Thorvaldsens Museums Oprettelse, 99. Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 3, 61–62.

101__Constantin Hansen, *Blick durch den Torbogen zwischen Schloss Christiansborg und dem königlichen Wagendepot*, 1830, Öl auf Leinwand, 49 × 38,7 cm, Kopenhagen, Københavns Museum (Inv.-Nr. 1925:105X0001)



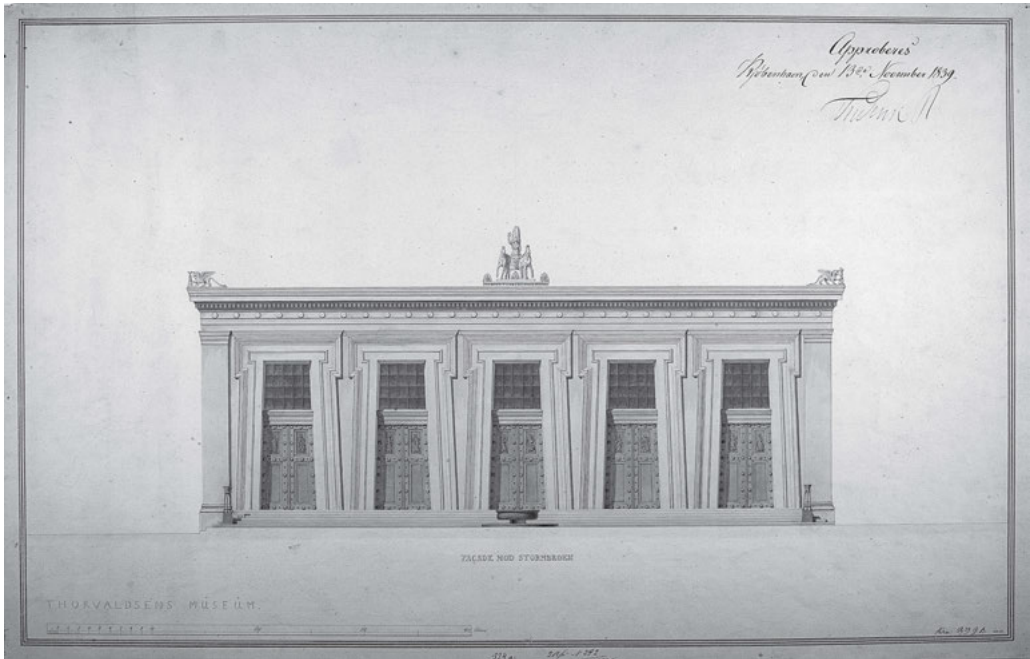
sion einberufen, die neben Bindsbøll und Hetsch die Architekten Jørgen Koch und Frederik Ferdinand Friis umfasste.¹³² Die Mitglieder dieser Kommission zeichneten nun erneut Entwürfe für das Museumsgebäude. Dieses musste angesichts von Thorvaldsens umfangreicher Schenkung geräumiger sein als das noch stehende Wagendepot. Zudem sollten die Fenster so platziert werden, dass natürliches Licht die Köpfe der Statuen beleuchten würde.¹³³ Die ursprüngliche Idee eines gemeinsamen Entwurfs der vier Architekten der Baukommission musste indessen wegen Unstimmigkeiten bald aufgegeben werden.¹³⁴ Am Ende vermochte sich Bindsbøll gegen seine etablierten Mitstreiter durchzusetzen, und am 13. November 1839 bewilligte Frederik VI. seinen Vorschlag.¹³⁵ Dieser ist in Thorvaldsens Museum in zwei leicht voneinander abweichenden Sätzen von signierten und datierten Zeichnungen erhalten: Zum einen sind dies die neun vom König approbier-

132 Bramsen 1959, 62; Kat. Kopenhagen 1974, 32; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 703; Miss 1991, 350; Jørnaes 2011, 220.

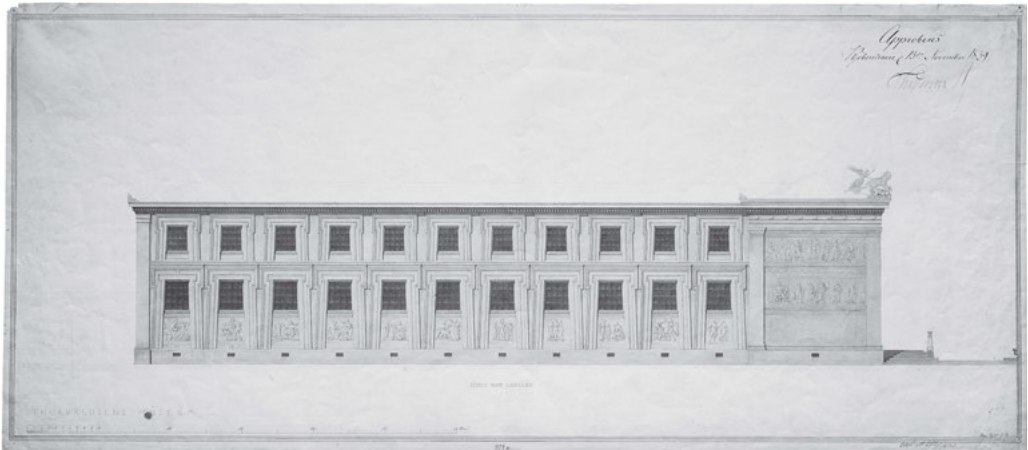
133 Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 703.

134 Ebd., 704–705.

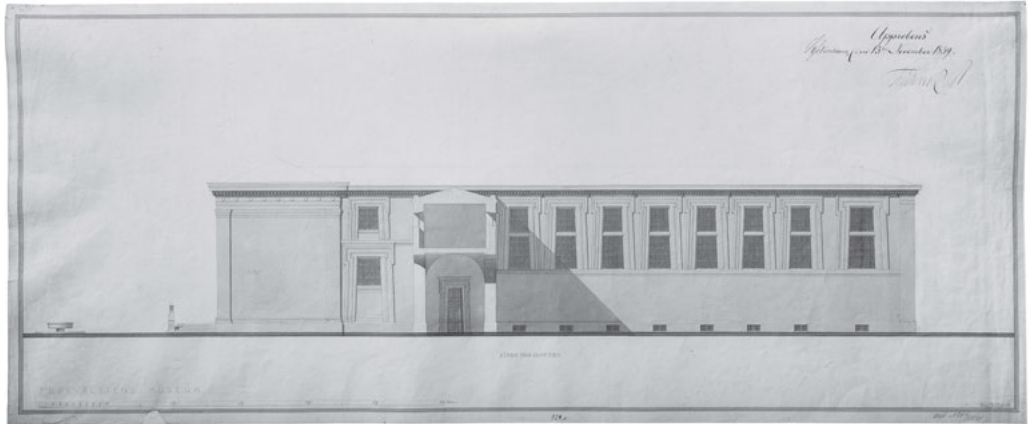
135 Thiele 1852–1856, Bd. 3, 68; Bruun, C./Fenger 1892, 52–55; Trier 1903, 238; Bramsen 1959, 68–69; Kat. Kopenhagen 1974, 32; Bott, G. 1981, 348; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 705; Miss 1991, 350; Lange, B. 2002, 37; Thule Kristensen 2013, 70. Bindsbøll bewarb sich 1848 zudem auf den Posten als erster Direktor des Museums, auf den jedoch der Numismatiker Ludvig Müller gewählt wurde; Bruun, C./Fenger 1892, 160–161.



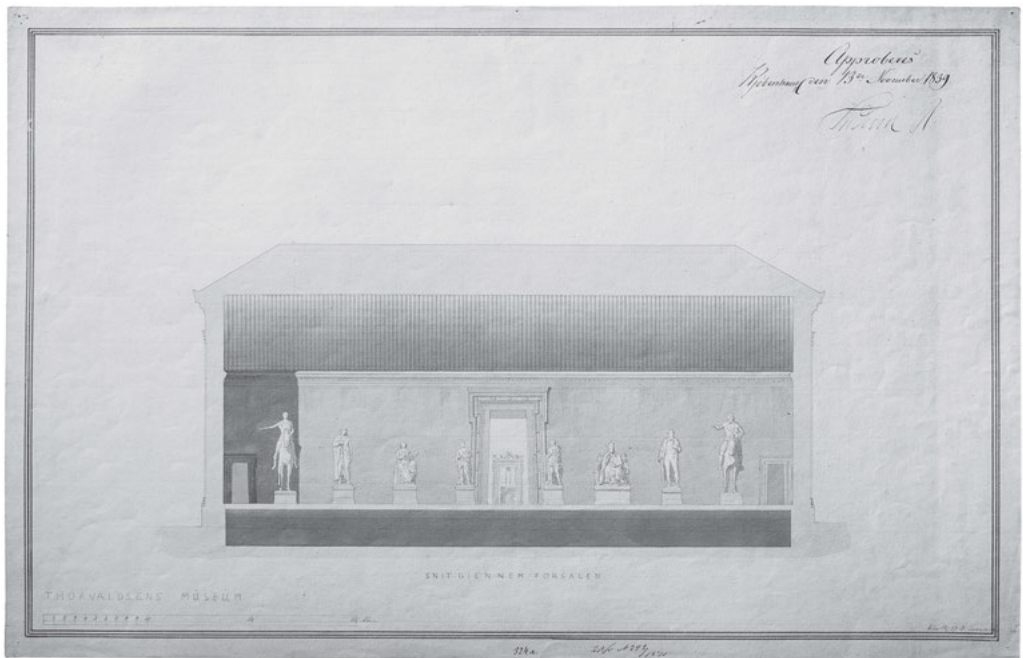
102__Gottlieb Bindsbøll, *Ansicht der Hauptfassade von Thorvaldsens Museum*, 1839, Bleistift- und Federzeichnung grau laviert sowie Wasserfarbe auf Papier, 400 × 627 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D1592)



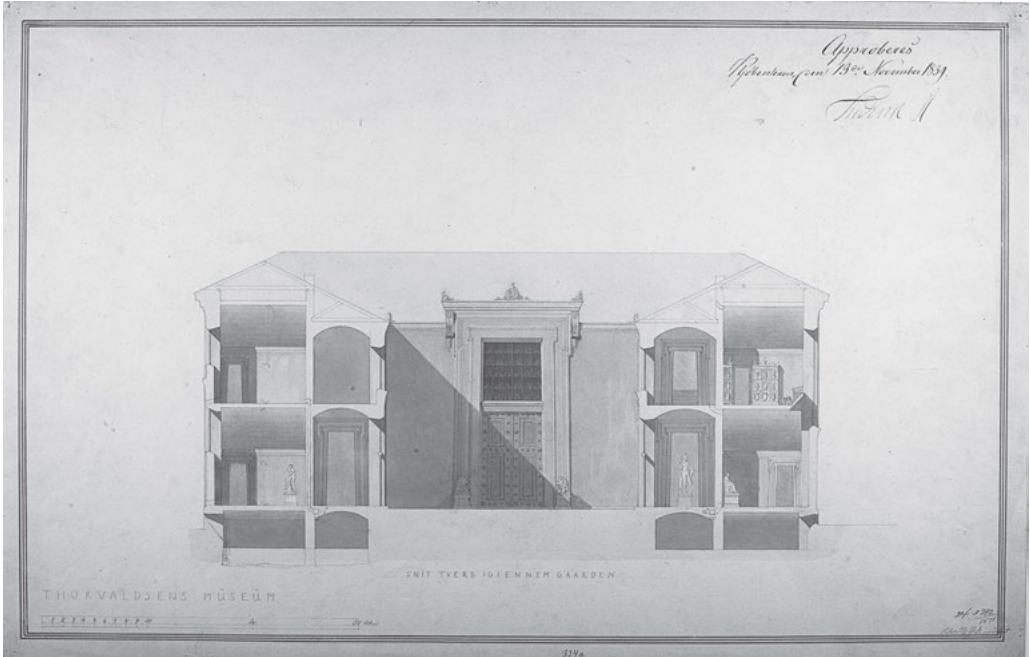
103__Gottlieb Bindsbøll, *Ansicht der Nordfassade von Thorvaldsens Museum*, 1839, Bleistift- und Federzeichnung grau laviert sowie Wasserfarbe auf Papier, 403/400 × 911/916 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D1593)



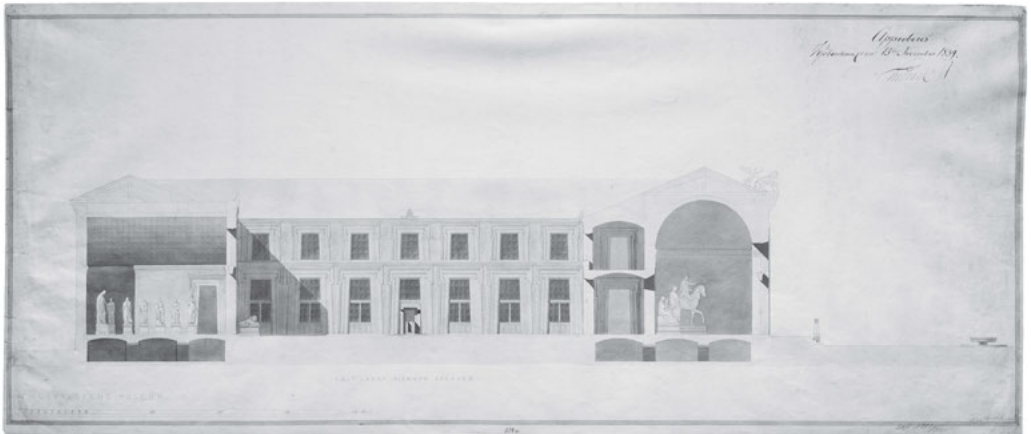
104__Gottlieb Bindsbøll, *Ansicht der Südfassade von Thorvaldsens Museum*, 1839, Bleistift- und Federzeichnung grau laviert sowie Wasserfarbe auf Papier, 402/401 × 970/972 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D1595)



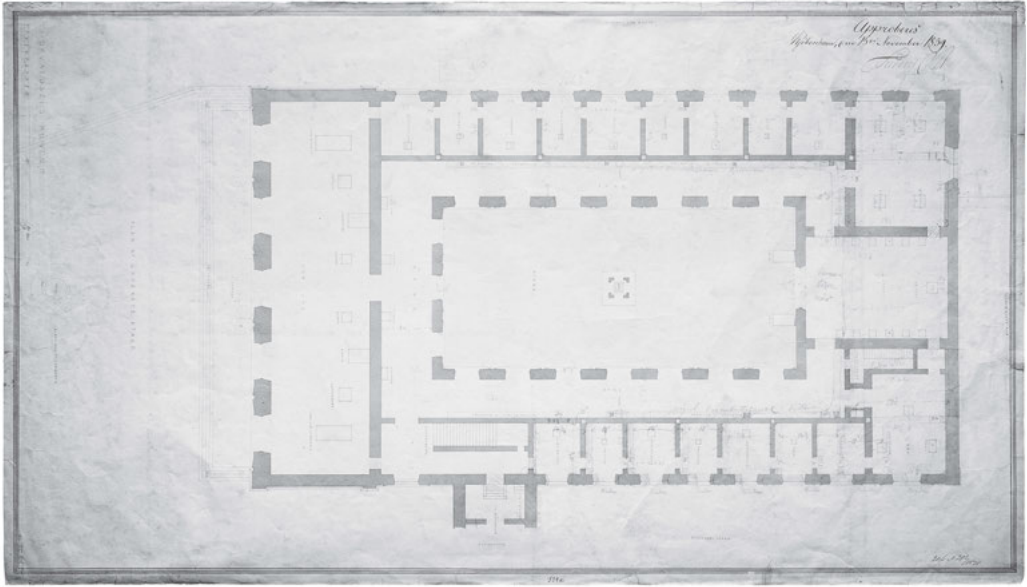
105__Gottlieb Bindsbøll, *Vorhalle von Thorvaldsens Museum (Längsschnitt)*, 1839, Bleistift- und Federzeichnung grau laviert sowie Wasserfarbe auf Papier, 406 × 628/627 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D1596)



106__Gottlieb Bindsbøll, *Innenhof von Thorvaldsens Museum (Querschnitt)*, 1839, Bleistift- und Federzeichnung grau laviert sowie Wasserfarbe auf Papier, 403 × 627 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D1597)



107__Gottlieb Bindsbøll, *Innenhof von Thorvaldsens Museum (Längsschnitt)*, 1839, Bleistift- und Federzeichnung grau laviert sowie Wasserfarbe auf Papier, 418/416 × 983/981 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D1598)



108__Gottlieb Binesbøll, *Plan des Erdgeschosses von Thorvaldsens Museum*, 1839, Bleistift- und Federzeichnung grau laviert sowie Wasserfarbe auf Papier, 552 × 967 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D1599)

ten Entwürfe (darunter Abb. 102 – 108), zum anderen acht kleinere Pläne.¹³⁶ Sigurd Schultz vermutet, dass es sich bei den kleineren Plänen um überarbeitete Kopien handelt, die Thorvaldsen von Binesbøll als Geschenk erhielt.¹³⁷

Die Entscheidung des Königs und der Baukommission für Binesbølls Entwürfe dürfte auch dadurch begünstigt worden sein, dass es sich dabei um das kostengünstigste Projekt handelte. Der Grund dafür war seine prinzipielle Weiterverwendung der Bausubstanz der königlichen Remise.¹³⁸ Wie Peter Thule Kristensen in seiner 2013 erschienenen Monografie über Binesbøll festgestellt hat, bildet Thorvaldsens Museum „die dritte Schicht in einem architektonischen Palimpsest, wo Überreste aus zwei früheren Epochen Teil des endgültigen Gebäudes wurden“.¹³⁹ Damit verweist Thule Kristensen darauf, dass bereits Hansens Remise von 1820 auf dem vom Brand verschont gebliebenen Mauerwerk des Kutschendepots von 1741 errichtet worden war und Binesbøll nun erneut die beste-

136 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D1592 – D1600; D800 – D807).

137 Schultz 1948a, 60 – 61.

138 Miss 1991, 341; Lange, B. 2002, 39 und 50; auch Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, 62; Bramsen 1959, 83 und 159.

139 Thule Kristensen 2013, 69: „In this way, the Thorvaldsen Museum was the third layer in an architectural palimpsest, where remains from two earlier epochs became part of the final building.“

hende Bausubstanz verwendete. Auf die Architektur des Museums wird im Kapitel IV.2 genauer eingegangen.

Baubeginn und weitere Bestimmungen Thorvaldsens

Die Bauarbeiten am Museum begannen im Herbst 1839.¹⁴⁰ Am Tag nach der Rückkehr von seiner Romreise mit der Familie Stampe, dem 25. Oktober 1842, konnte Thorvaldsen erstmals sein überdachtes und festlich dekoriertes Museum betreten.¹⁴¹ Auch hier gab es einen feierlichen Empfang für den Bildhauer mit Ansprachen und Gesang. Wie die Tageszeitung *Dagen* berichtete, verschob man sich nach der in der Vorhalle stattfindenden Rede des Kopenhagener Oberpräsidenten Andreas Christian Kierulff in die „Kapelle“ des Museums, den heutigen Christussaal, wo der Studentenverein ein Lied von Holst vortrug.¹⁴² Nach diesem ersten Besuch Thorvaldsens in seinem Museum verfügte dieser, dass die Zinsen von zusätzlichen 25.000 dänischen Reichstalern aus seinem Erbe für die posthume Marmorausführung von bei seinem Tod unvollendeten Arbeiten sowie für Sockel und weitere Hilfsmittel zur Präsentation seiner Werke eingesetzt werden sollten.¹⁴³

In Anbetracht der Fortschritte des Bauprozesses verfasste Thorvaldsen wenige Monate nach jener Besichtigung seines Museums einen ausführlichen Nachtrag zu seinem Testament vom 5. Dezember 1838. Eine wichtige Änderung im Dokument vom 25. Januar 1843 ist die Bestimmung, dass das gesamte Vermögen des Bildhauers in dessen Museumsfonds fließen sollte.¹⁴⁴ Von dieser Verfügung nahm er einzig 4.000 dänische Reichstaler als Festanlage aus, während er die ursprünglich geplante Rente für seine Tochter Elisa und deren Nachkommen widerrief. Damit stellte Thorvaldsen die Sicherung seines posthumen Ruhms über jegliche familiäre Bande. Die Verwaltung des Museumsgebäudes und seiner Sammlungen übertrug Thorvaldsen den Testamentsvollstreckern Collin, Thiele, Clausen, Schouw, Bissen und einem zu ernennenden Mitglied der Kopenhagener Regierung.¹⁴⁵ Die genannten Testamentsvollstrecker befugte er darüber hinaus,

140 Miss 1991, 350.

141 „Albert Thorvaldsen“, *Dagen*, 40:292, 25. Oktober 1842, o. S. [Titelseite]; Thiele 1831–1850, Bd. 4, 183; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 149; Wilckens 1875, 88; Bruun, C./Fenger 1892, 103; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 211; Kat. Kopenhagen 1974, 32; Miss 1991, 350; Jørnæs 2011, 238.

142 „Albert Thorvaldsen“, *Dagen*, 40:292, 25. Oktober 1842, o. S. [Titelseite]: „Man begav sig derefter ind i det tilstødende Capel i Musæet, der er bestemt for Thorvaldsens ‚Christus‘, ‚Apostlerne‘ m. m., hvor Studentersangforeningen afsang følgende særdeles smukke Sang af Digteren H. P. Holst: [...]“

143 Thiele 1831–1850, Bd. 4, 183; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 150.

144 Bertel Thorvaldsen, Testament vom 25. Januar 1843, TMA, Thorvaldsens Museums Oprettelse, 190, § 5 und § 6. Siehe zu diesem Dokument auch Thiele 1831–1850, Bd. 4, 191–192 und 196–198; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 156–158; Ravn 1938a, 57–58.

145 Ebd., § 10.

die zu ihrer Disposition gegebenen Mittel auf Instandhaltung und Vermehrung der Kunstsachen des Museums, sowie auf Verschönerung des Innern desselben zu verwenden, damit es stets ein würdiges Monument dänischer Kunst und Prästationen dänischer Künstler verbleibe.¹⁴⁶

Ferner brachte Thorvaldsen in dem Nachtrag seine Hoffnung zum Ausdruck, dass sein Museum künftig auf Kosten der Stadt Kopenhagen instandgehalten würde, und bestimmte, dass die bei seinem Tod unvollendeten Werke unter der Aufsicht von Bissen (statt von Freund und Galli) ausgeführt werden sollten.¹⁴⁷ Der gesamte Bestand des Museums sollte schließlich in einen Katalog aufgenommen und in Buchform gedruckt werden.¹⁴⁸ Dies geschah durch den ersten Direktor des Hauses, Ludvig Müller, der in den Jahren 1849 bis 1850 einen fünf Bände umfassenden Sammlungskatalog publizierte.¹⁴⁹ Aus seiner Beschreibung der Exponate wird ersichtlich, dass die Dauerausstellung der Werke seit der Eröffnung des Museums bis heute kaum verändert wurde.¹⁵⁰ Einzig das Kellergeschoss wurde in den späten 1960er Jahren renoviert und mit einer zeitgemäßen Präsentation der Objekte versehen.¹⁵¹

Museumsgeschichtlicher Kontext

Die über mehrere Jahre hinweg aufgesetzten und laufend präzisierten Testamente von Thorvaldsen veranschaulichen dessen Bemühungen zur Regelung seines umfangreichen Nachlasses. Ein Spezifikum von Künstlertestamenten bilden, wie Kerstin Hegener und Thomas Pöpper gezeigt haben, klare Vorstellungen über die Gestaltung der letzten Ruhestätte.¹⁵² Obwohl Thorvaldsens Museum am Ende auch als Mausoleum des Bildhauers dienen sollte, hielt er diesen Wunsch nicht testamentarisch fest. Hingegen muss die Errichtung eines eigenen Museums als materialisierte Form von Thorvaldsens eifrigen Memorialbestrebungen und in diesem Sinn als Steigerung des eigenen Grabmals betrachtet werden.¹⁵³

Mary Carruthers hat die Memorialfunktion von Museen mit Mnemosyne, der mythologischen Göttin der Erinnerung und Mutter der neun Musen, verbunden.¹⁵⁴ Auf den

146 Bertel Thorvaldsen, Testament vom 25. Januar 1843, TMA, Thorvaldsens Museums Oprettelse, 190, §7: „Som Følge af de i de tvende næstforegaaende §§ indeholdte Bestemmelser, vil den umiddelbare og udelukkende Bestyrelse af Museet, tilkomme og paaligge meerbemeldte Executorer, som jeg herved ydermere bemyndiger til at anvende de til deres Disposition satte Midler for at vedligeholde og forøge Museets Konstsager og at forskjønne dets Indre, saa at det altsaa kan blive et hæderligt Monument for Dansk Kunst og Danske Konstneres Præstationer.“ Deutsche Übersetzung nach Thiele 1852–1856, Bd. 3, 157.

147 Ebd., §1 und §9.

148 Ebd., §8.

149 Müller, L. 1849–1850.

150 Siehe bspw. Jørgensen 1984, 245; Henderson 2005, 26; Miss 2008, 34.

151 Kat. Kopenhagen 1974, 35; Jørnæs 1982c, 64; Jørgensen 1984, 248.

152 Zum Künstlertestament siehe ausführlich Hegener/Pöpper 2012, hier bes. 24 und 43.

153 Zur Deutung von Künstlerhäusern als gesteigerter Form von Grabmälern siehe Schweikhart 2001, 263.

154 Carruthers 2003, 112.

Tempel der Letzteren, das *museion*, geht das heutige Museum sowohl etymologisch als auch funktionell zurück. So wie Mnemosyne die Mutter der *Musen* ist, kann folglich die Erinnerungs- und Gedächtnisfunktion als Mutter der *Museen* sowie im Endeffekt auch der darin enthaltenen Objekte betrachtet werden. Dies wird in den Anfängen des modernen Kunstmuseums in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutlich: Während die besonders seit dem 16. Jahrhundert entstandenen Raritätenkabinette, Kunst- und Wunderkammern Objekte aus verschiedenen Zeitepochen vor allem nach dem Kriterium ihres Kuriositätswerts versammelten, waren die ersten – durchaus auf jenen frühen Sammlungen aufbauenden – Museen in Europa weitgehend der griechischen und römischen Antike und damit der eigenen Vergangenheit gewidmet.¹⁵⁵ Das früheste Kunstmuseum im heutigen Sinn war das 1734 eröffnete Museo Capitolino in Rom, dem 1771/1772 das Museo Clementino im Vatikan folgte; dieses wurde in den 1780er Jahren zum Museo Pio-Clementino ausgebaut.¹⁵⁶ Als erstes modernes Museum nördlich der Alpen gilt das zwischen 1769 und 1779 errichtete Fridericianum in Kassel, während das erste öffentliche Museum in Skandinavien das 1794 eingeweihte Königliche Museum (heute Nationalmuseum) in Stockholm war.¹⁵⁷

Die dänische Sammlungs- und Museumsgeschichte reicht bis zu Ole Worms ab 1621 aufgebaute naturhistorischer Wunderkammer zurück.¹⁵⁸ Die Sammlung ging noch im selben Jahr in den Besitz von König Frederik III. über und bildete einen Teil der spätestens 1650 gegründeten königlichen Kunstammer. Diese wurde zwischen 1811 und 1824 aufgelöst. Die infolgedessen auf verschiedene Sammlungen verteilten Objekte stellten im 19. Jahrhundert den Grundstock der ersten spezialisierten Museen in Dänemark, allen voran des Dänischen Nationalmuseums. Daneben prägten öffentlich zugängliche Privatsammlungen das kulturelle Leben im Kopenhagen des frühen 19. Jahrhunderts, darunter jene von Graf Moltke oder dem Konsul West, die im Übrigen beide bereits während Thorvaldsens frühen Schaffensjahren mit diesem in Verbindung standen.¹⁵⁹

Thorvaldsens Museum war das erste öffentliche Museum in Dänemark, das nicht aus einer königlichen Sammlung erwuchs.¹⁶⁰ Es war grundsätzlich allen Interessierten zugänglich, doch wurde erwartet, dass man Sonntagskleidung trug, und Kinder unter 14 Jahren wurden nur in Begleitung einer erwachsenen Person zugelassen.¹⁶¹ Aus der öffentlichen Zugänglichkeit, der oben genannten Beschäftigung einer Aufsichtsperson, dem Eintrittsgeld und dem Sammlungskatalog wird ersichtlich, wie modern Thorvaldsens

155 Siehe auch Gaegtens 2004, 138 – 139; Muschler 2010, 31 – 32.

156 Siehe bspw. Miss 1991, 343; Collins 2010, 189; auch Haskell/Penny 1981, 63 und 70 – 71. Zu den frühen europäischen Kunstmuseen siehe ausführlich Paul 2012.

157 Miss 1991, 343; Söderlind 1998, 46 – 47; Gaegtens 2004, 144 – 147.

158 Kat. Kopenhagen 1974, 3 – 7; Gundestrup 1985, 129 – 133.

159 Kat. Kopenhagen 1974, 23 – 25.

160 Ebd., 3; Jørnæs 1982c, 63; Miss 1991, 341 und 351; Lange, B. 2002, 80; Miss 2005b, 7.

161 Ravn 1948, 16; Kat. Kopenhagen 1974, 4 und 31; Jørnæs 1982c, 63; Jørgensen 1984, 245.

Museumskonzept war.¹⁶² Außerdem legte er Wert auf die Bildungsfunktion seines Museums, wie bereits aus seinem ersten Testament vom 8. August 1830 hervorgeht: „Zum Nutzen von Kunst und Wissenschaftlichkeit in Dänemark“.¹⁶³ Schließlich wurde schon im April 1840 in der Gipserei *Antonettis Enke* an der Kopenhagener Østergade eine Art Museumsshop eingerichtet, wo man für wenig Geld kleinformatige Reproduktionen nach Thorvaldsens Werken kaufen konnte.¹⁶⁴ Bereits in Rom hatte Thorvaldsen für kurze Zeit – von November 1836 bis Mai 1837 – mit den Künstlern Karl Brandenburg und Johann Georg Gmelin zusammengearbeitet, denen er die Rechte zur günstigen Reproduktion seiner Reliefs verkauft hatte.¹⁶⁵ Das erwähnte Geschäft an der Østergade in Kopenhagen diente offiziell ebenfalls der Bildung und der Verbreitung von Thorvaldsens Schöpfungen, sollte jedoch faktisch zur finanziellen Unterstützung des Museums beitragen.¹⁶⁶ Von 1850 bis 1858 übertrug man jene Herstellung von Thorvaldsen-Figurinen dem Gipser Thomas Christian Thomsen. Ab 1877 wurden neue Gussformen zur Reproduktion von Thorvaldsens Werken hergestellt und im Keller des Museums gelagert, bis dort schließlich im Sommer 1922 eine eigene Gipserei eingerichtet wurde. Hier konnte man offenbar bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein Abgüsse nach Werken des Bildhauers in voller Größe erwerben. Im Jahr 1938 standen nicht weniger als 175 Werke zur Auswahl, deren Preisspanne von nur drei Kronen für kleine Reliefs bis hin zu 6.000 Kronen für den gesamten *Alexanderzug* reichte (Letzteren konnte man alternativ auch laufmeterweise kaufen).¹⁶⁷

Thorvaldsens Museum und andere frühe Künstlermuseen

Thorvaldsens Museum war nicht nur das erste öffentliche Kunstmuseum in Dänemark, sondern auch das erste von einem Künstler für sein eigenes Werk initiierte und tatsächlich errichtete Museum überhaupt. Die Gründung von Personalmuseen generell ist untrennbar verbunden mit dem Genie- und Künstlerkult.¹⁶⁸ Mit Blick auf Thorvaldsen war sein

162 Zur Modernität von Thorvaldsens Museumsgedanken siehe auch Kronberg Frederiksen 2014b und 2014c.

163 Bertel Thorvaldsen, Testament vom 8. August 1830, TMA, Ref. m29 I, nr. 6, §1: „Til Gavn for Konst og Videnskabelighed i Danmark, skienker jeg til Kiøbenhavn alle mine samtlige Konstsager, bestaaende i: [...]“. Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 2, 236; Miss 1991, 347. Die Bildungsfunktion von Thorvaldsens Museum wurde nach dessen Errichtung bspw. von Hammerich 1876, 154–155, betont. Zum Bildungsanspruch von Sammlungen und Museen um 1800 siehe ausführlich Gaehtgens 2004.

164 Schultz 1948b, 84–86.

165 Karl Brandenburg an Bertel Thorvaldsen, 3. November 1836, TMA, Ref. m27, nr. 21. Siehe auch Tesan 1998, 71. Die Zusammenarbeit scheiterte nach wenigen Monaten, als sich Gmelin wegen finanzieller Schwierigkeiten zurückzog; Johann Georg Gmelin an Bertel Thorvaldsen, 17. Mai 1837, TMA, Ref. m21 1837, nr. 25.

166 Kronberg Frederiksen 2014b und 2014c.

167 Schultz 1948b, 84, 89–96 und 102.

168 Gohr 1977b, 90.

Museum zweifellos das effektivste Mittel zur Überführung und Umwandlung seiner diesseitigen, vergänglichen *celebrity* in posthumen, unsterblichen Ruhm.

Für die historische und kulturelle Einordnung von Thorvaldsens Museum ist ein erneuter Vergleich mit Canova unerlässlich. Der gläubige Katholik hatte bereits um 1802 testamentarisch verfügt, dass mit einem Teil seines Vermögens eine Kirche in seinem venezianischen Geburtsort Possagno wiederaufgebaut werden sollte.¹⁶⁹ Sein letztes, am Tag vor seinem Tod am 13. Oktober 1822 mündlich diktiertes Testament sah schließlich vor, dass sein gesamtes Vermögen in die Vollendung jenes Baus fließen sollte.¹⁷⁰ Der Tempio Canoviano wurde ab 1819 nach Plänen des Bildhauers errichtet und 1832 – zehn Jahre nach dessen Tod – eingeweiht (Abb. 109a und 109b).¹⁷¹ Diese Kirche beherbergt nicht nur verschiedene Werke von Canova, sondern auch die Grabstätten des Bildhauers sowie des Geistlichen Giambattista Sartori, seines Zeichens Canovas Halbbruder und Universalerbe.¹⁷² Im Tempio vereinten sich Canovas künstlerische Tätigkeit als Bildhauer und Maler mit seinem tiefen Katholizismus.¹⁷³

Canova bezweckte mit dem imposanten Tempio nicht nur den Wiederaufbau der alten Kirche von Possagno, sondern setzte sich damit ein wirkmächtiges Denkmal.¹⁷⁴ Dies zeigt sich in der Pantheon-ähnlichen Form des Tempio, seinem Portikus nach dem Vorbild der dorischen Säulenordnung des Parthenons sowie seiner Beherbergung von Canovas Grabstätte. In diesem Zusammenhang ist auch Canovas früheres Bestreben von zentraler Bedeutung, das Pantheon in Rom in eine Ruhmeshalle für Künstler zu verwandeln – ein Plan, den er ab 1804 durch die Aufstellung zahlreicher Porträtbüsten von Künstlern mit der Erlaubnis von Papst Pius VII. während einiger Jahre in die Tat umsetzen durfte.¹⁷⁵ Im Tempio in seinem Geburtsort konnte er jene lange gehegte Vision schließlich in Form einer für sich selbst errichteten Ruhmeshalle zumindest teilweise verwirklichen. Rund zehn Jahre nach Canovas Tod begann man in Possagno zudem mit dem Bau der Gipsoteca Canoviana als Ausstellungsort für seine Originalmodelle, bei der es sich sowohl um das älteste Künstlermuseum als auch um das erste monografische Skulpturenmuseum

169 Myssok 2011, 19; Myssok 2012a, 244.

170 Bättschmann 1997, 83 – 84; Myssok 2012a, 248.

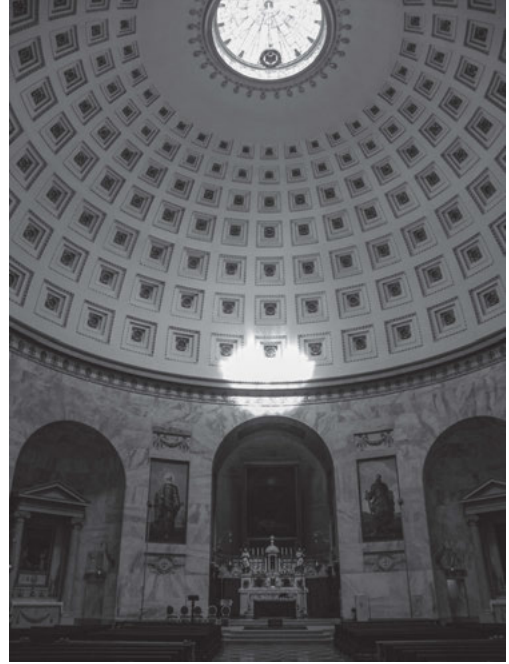
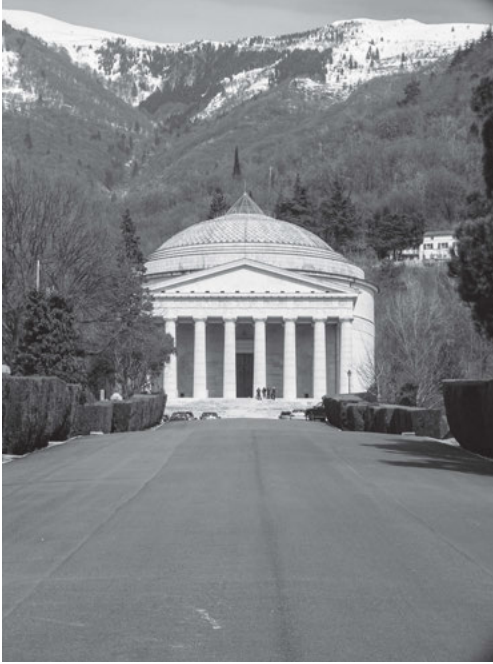
171 Guderzo 2011, 85; Myssok 2011, 22; Myssok 2012a, 245.

172 Die im Tempio befindlichen Werke Canovas umfassen dessen Selbstbildnisbüste (1812), eine Bronzeversion der *Kreuzabnahme Christi* (1828; zusammen mit Bartolomeo Ferrari) und das Gemälde der *Beweinung Christi* (1821); siehe bspw. Rigon 1985; Guderzo 2011, 85 – 86. Neben diesen Werken von Canova schmücken auch Gemälde und Skulpturen anderer Künstler wie Luca Giordano, Palma il Giovane, Moretto da Brescia oder Cincinnato Baruzzi den Tempio. Zum Verhältnis zwischen Canova und Sartori siehe Myssok 2012a, bes. 234 – 235.

173 Siehe auch Guderzo 2011, 85.

174 Siehe auch Bättschmann 1997, 84; Myssok 2011, 19; Myssok 2012a, 247.

175 Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 703; Bättschmann 1997, 83 – 84. Zu Canovas am Ende gescheitertem Projekt für das Pantheon siehe bspw. Münch 2011, 20.



109a und 109b__Tempio Canoviano, Possagno, Außen- und Innenansicht, 2013

handelt.¹⁷⁶ Die 1836 fertiggestellte Gipsoteca steht auf demselben Grundstück wie Canovas Geburtshaus, wo sich ein Teil der Kunstsammlung des Bildhauers sowie persönliche Gegenstände befinden.¹⁷⁷

Die Errichtung besonders des Tempio dürfte Thorvaldsens Überlegungen zu seinem Vermächtnis nachhaltig geprägt haben. Dies lässt etwa sein Besitz von Missirinis 1833 publizierter Schrift *Del tempio eretto in Possagno da Antonio Canova* vermuten.¹⁷⁸ Auch Høyen thematisierte 1837 in seiner Begleitschrift zum Spendenaufruf für Thorvaldsens Museum die Verbindung zwischen dem Tempio von Canova (die Gipsoteca scheint ihm noch nicht bekannt gewesen zu sein) und dem geplanten Museum in Kopenhagen: „Dieser [Canova] erbaute eine Kirche an seinem Geburtsorte, als prachtvolles Denkmal seiner

176 Myssok 2011, 22 – 23; Myssok 2012a, 253; auch Miss 1991, 351. Gibson, der sowohl mit Canova als auch mit Thorvaldsen in engem Austausch gestanden hatte, folgte seinen beiden großen Vorbildern und vermachte die bei seinem Tod 1866 noch in seinem römischen Atelier befindlichen Werke sowie sein gesamtes Vermögen der Londoner Royal Academy; siehe bspw. Hartmann 1955, 232 – 233.

177 Sartori hatte jedoch nach Canovas Tod einen großen Teil von dessen Sammlung italienischer Gemälde aus der Zeit um 1800 veräußert; Guderzo 2011, 81.

178 Jørnæs 1989c, 33; Miss 1991, 351.

Frömmigkeit; Jener stiftete ein Heiligthum der Kunst zu Nutzen und Ehren für sein Vaterland [...].“¹⁷⁹ Damit betonte Høyen erneut die Bedeutung des Museums für das dänische Selbstverständnis. Architektonisch und dekorativ hat Thorvaldsens Museum jedoch kaum etwas mit der stark am Braccio Nuovo des vatikanischen Museo Chiaramonti orientierten Gipsoteca und dem Pantheon-ähnlichen Tempio gemein.¹⁸⁰

Hingegen dürfte für das Konzept von Thorvaldsens Museum die in Possagno erfolgte Verbindung von Museum und Mausoleum von zentraler Bedeutung gewesen sein, worauf im Kapitel IV.3 zurückgekommen wird. Während dies in Possagno jedoch in zwei separaten, durch eine höchst wirkungsvolle Straßen- oder Prozessionsachse verbundenen Gebäuden geschah, sind Thorvaldsens Museum und Mausoleum in einem einzigen Bau vereint.¹⁸¹ In Kopenhagen könnte man allerdings auch die von Thorvaldsen in den 1820er Jahren skulptural ausgestattete Frauenkirche in die Betrachtung einbeziehen, die von der Kirchenbaukommission mehrfach mit einem Museum für Thorvaldsen verglichen wurde (Taf. X). So schrieb die Kommission im Juli 1828, ein knappes Jahr vor der Einweihung der Kirche, diese werde

ein Musæum für Thorvaldsens Kunstwerke und für sie alleine, und diese Kommission würde sich glücklich schätzen, die Verwaltung eines so herrlichen Musæums im Norden gehabt zu haben, das sicher Fremde nach Kopenhagen ziehen würde, um eine solche Seltenheit zu beschauen.¹⁸²

Die Frauenkirche kann gleichsam als Ankündigung von Thorvaldsens ungefähr in jener Zeit erstmals geäußertem Museumsgedanken betrachtet werden. Dafür sprechen seine bereits erwähnten, durchaus skrupellosen Bemühungen, den prestigeträchtigen Auftrag zur skulpturalen Ausstattung der Frauenkirche für sich zu beanspruchen, und die von ihm am Ende deutlich zu groß ausgeführten Apostelfiguren für die dafür vorgesehenen, heute zugemauerten Nischen in den Pfeilern des Kirchenschiffs.¹⁸³

179 Høyen 1837, 8. Siehe auch Miss 1991, 351; Bättschmann 1997, 91.

180 Zur Architektur, dekorativen Gestaltung und Skulpturaufstellung in der Gipsoteca Canoviana siehe bspw. Myssok 2011, 23 – 25.

181 Siehe auch Myssok 2011, 23; Myssok 2012a, 253; Trempler 2011, 206 – 207.

182 Kirchenbaukommission (*Kommissionen ang. genopførelse af Vor Frue Kirke i København*) an Bertel Thorvaldsen, 8. Juli 1828, TMA, Ref. m13 1828, nr. 68: „Vor Frue Kirke blev da et Musæum for Thorvaldsens Kunstværker og for dem alene, og denne Commission vilde agte sig lykkelig ved at have havt Bestyrelsen af et saadant herligt Musæum i Norden, som sikkert vilde drage Fremmede til Kjøbenhavn, for at beskue en saadan Sjældenhed.“ Siehe auch Kronberg Frederiksen 2014c. Hagen 1844, 35, bezeichnet die Frauenkirche als ein „heilige[s] christliche[s] Museum“.

183 Zu Thorvaldsens skrupellosem Verhalten im Hinblick auf den Auftrag für die Frauenkirche siehe auch Kap. III.1. Zu den zu groß ausgeführten *Apostel*-Statuen siehe Thiele 1852 – 1856, Bd. 2, 194 – 195; auch Trier 1903, 128 – 129; Henschen/Jørnæs 1987, 11; Jørnæs 2011, 155. Als Thorvaldsen von der Kirchenbaukommission auf die zu großen Dimensionen seiner Apostelfiguren aufmerksam gemacht wurde, antwortete er, dass er „nicht begreifen“ könne, wie das passieren konnte, und erklärte es sich mit inkorrekten Maßangaben von Seiten der Kirchenbaukommission; Bertel Thorvaldsen an die Kirchenbau-

Entgegen einer verbreiteten Meinung dürfte Canova nur den Tempio selbst initiiert haben, während die Gründung der Gipsoteca auf Sartori zurückzugehen scheint.¹⁸⁴ Der erste Künstler, der ein Museum für die eigenen Werke anregte, war gemäß Gunter Schweikhart der Maler Bernardino India.¹⁸⁵ Dieser hinterließ bei seinem Tod 1590 seinem Neffen sämtliche noch in seinem Besitz befindlichen Gemälde, Zeichnungen und Malutensilien. Dazu verfügte er testamentarisch, dass für sein Werk – vor allem Porträts berühmter Männer – und die von ihm benutzen Arbeitsgeräte ein Museum in seinem Wohnhaus errichtet werden sollte. Diese frühe Idee eines eigenen Personalmuseums spiegelt – auch wenn sie vermutlich nicht umgesetzt wurde – das in der Renaissance erwachte Selbstbewusstsein der Künstler wider.

Seit dem frühen 19. Jahrhundert war indessen die posthume Konservierung der Geburts- oder Wohnhäuser von Künstlern oder anderen illustren Persönlichkeiten durch Zeitgenossen, meist Familienangehörige, besonders aktuell und klarer Ausdruck des damaligen Geniekults.¹⁸⁶ Mit der Erhaltung ehemaliger Privathäuser von Künstlern, sogenannter Künstlerhäuser, oder auch Ateliers mit persönlichen Gegenständen versuchte man die ‚Aura‘ des jeweiligen Ortes für die Nachwelt zu bewahren.¹⁸⁷ Durch Künstler selbst initiierte Personalmuseen sind folglich von den zahlreichen Museen zu unterscheiden, die durch Drittpersonen nicht nur posthum, sondern auch bereits zu Lebzeiten der betreffenden Künstler errichtet wurden.¹⁸⁸ Ein bemerkenswertes Beispiel dafür ist die Gründung des Museums für Thorvaldsens Zeitgenossen und Kontrahenten d’Angers: Der französische Bildhauer hatte seiner Heimatstadt Angers bereits 1811 einen Teil seiner Werke ohne den Wunsch nach einem eigenen Museum geschenkt. Doch obwohl er fand, dass nur verstorbene Künstler mit einem Museum geehrt werden sollten, errichtete ihm die Stadt 1839 – also noch zu seinen Lebzeiten – ein solches, die heutige Galerie David d’Angers.¹⁸⁹

kommission (*Kommissionen ang. genopførelse af Vor Frue Kirke i København*), 5. Februar 1829, KB, Ref. NKS 3756, 4^o (Transkript im TMA): „At Apostlerne ikke passer til Nicherne, kan jeg ikke begribe; thi Hovedet staaer i Centrumet af Cirklerne i Nicherne, som De har havd den Godhed at oversende mig, saa at Maalet ikke maae være rigtigt.“ Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 2, 197.

184 Siehe dazu ausführlich Myssok 2011, 20–21; Myssok 2012a, 249–255; auch Rigon 1985; Bott, G. 1993, 373; Bättschmann 1997, 83. Muschler 2010, 36–37, geht hingegen davon aus, dass Canova auch sein eigenes Museum persönlich veranlasst hatte und es sich dabei folglich um das erste selbst initiierte und tatsächlich errichtete Künstlermuseum handelte.

185 Schweikhart 2001, 259–263.

186 Siehe auch Muschler 2010, 37–38; Plachta 2014, 9; Giles Waterfield, in: Bättschmann u. a. 2014, 44. Weitere frühe Beispiele sind die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts musealisierten Wohn- bzw. Arbeitsstätten von Raffael in Urbino und Dürer in Nürnberg.

187 Siehe auch Schwarz 1990, 3; Schweikhart 2001, 257; Plachta 2014, 9; Giles Waterfield, in: Bättschmann/De Poli/Gamboni/Herrmann/Waterfield 2014, 44.

188 Siehe auch Muschler 2010, 37.

189 Ebd., 162.

Als das älteste, von einem Künstler für sich selbst angeregte, tatsächlich verwirklichte Museum nimmt jenes von Thorvaldsen einen wichtigen Stellenwert in der Museumsgeschichte ein. Dass es Thorvaldsen als erstem abendländischem Künstler gelang, mit der tatkräftigen Unterstützung seiner Landsleute ein eigenes Museum umzusetzen, veranschaulicht einmal mehr seinen *celebrity*-Status. Angesichts des engmaschigen deutsch-dänischen Künstlernetzwerks im Rom des frühen 19. Jahrhunderts liegt ferner die Vermutung nahe, dass die ersten Personalmuseen in Deutschland unter dem unmittelbaren Eindruck von Thorvaldsens Museum in Kopenhagen entstanden: 1844 eröffnete in Schinkels ehemaliger Wohnung in der königlichen Bauakademie in Berlin ein Museum für den drei Jahre zuvor verstorbenen Architekten, das bis in die 1870er Jahre in der ursprünglichen Form bestand.¹⁹⁰ Auch wenn Schinkel sein Museum nicht selbst angeregt hatte, dürfte er den Fortschritt von Thorvaldsens Museum bis zu seinem Tod mit Interesse verfolgt haben, hatte er doch Binesbøll bei den Entwurfszeichnungen beraten. Als erster deutscher Künstler initiierte der Bildhauer Schwanthaler in seinem Todesjahr 1848 ein Museum für seine eigenen Werke.¹⁹¹ Dieses befand sich in seinem ehemaligen Atelier in München und wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Auch Schwanthaler war höchstwahrscheinlich mit der Entstehungsgeschichte des Museums für Thorvaldsen vertraut, in dessen römischer Werkstatt er in den Jahren 1826/1827 und 1832–1834 gearbeitet hatte.¹⁹² Darüber hinaus hatte der Däne ihn 1835 für die Bildhauereiprofessur an der Münchner Kunstakademie vorgeschlagen, die Schwanthaler daraufhin bis zu seinem Tod innehatte.¹⁹³ Nach jenen frühen Personalmuseen begannen sich die von Künstlern selbst veranlassten Museumsgründungen erst in der zweiten Hälfte des 19. und vor allem im Laufe des 20. Jahrhunderts zu häufen. Ein herausragendes Beispiel ist das zwischen 1863 und 1865 errichtete Museo Vela im schweizerischen Ligornetto, welches Wohnhaus, Atelier und Museum des Bildhauers Vincenzo Vela in sich vereinte.¹⁹⁴ Zweifellos das prominenteste von einem Künstler für sein eigenes Werk veranlasste Museum ist indessen das 1919 eröffnete Musée Rodin in dem von Auguste Rodin seit 1911 bewohnten Hôtel Biron in Paris.¹⁹⁵ Während im Unterschied zu Thorvaldsen sicherlich nicht alle der genannten Künstler Objekte eines Personenkults waren oder gar als *celebrities* bezeichnet werden können, ist sämtlichen Personalmuseen gemein, dass sie Namen und Lebenswerke bewahren und zum Nachruhm des mit dem Museum geehrten Individuums beitragen sollten.

190 Siehe bspw. Rave 1931, bes. 12–15. Nach mehreren Umzügen und Vermischungen mit anderen Sammlungen, namentlich jenen des Bildhauers Rauch und des Politikers Peter Beuth, wurde der Schinkel'sche Nachlass in den 1920er Jahren der Berliner Nationalgalerie unterstellt.

191 Muschler 2010, 37.

192 Tesan 1998, 224; Kofoed 2014c.

193 Ludwig von Schwanthaler an Bertel Thorvaldsen, 15. Februar 1835, TMA, Ref. m20 1835, nr. 14. Siehe dazu auch Kap. III.1. Für weitere Beispiele früherer Künstlermuseen siehe Muschler 2010, 37–40 und 163–170.

194 Siehe dazu bspw. Bättschmann 1997, 93–94.

195 Siehe dazu bspw. Le Norman-Romain 2011, 60.

2 Die Architektur von Thorvaldsens Museum

Thorvaldsens Museum wurde am 17. September 1848 – exakt zehn Jahre nach der Ankunft des Bildhauers in Kopenhagen – eingeweiht und einen Tag später für das Publikum geöffnet.¹⁹⁶ Weitere zehn Jahre später malte Constantin Hansen ein Bild jenes Gebäudes, worauf der radikale Bruch mit der damals in Kopenhagen vorherrschenden, streng klassizistischen Architektur zu erkennen ist: Das Museum hebt sich sowohl farblich als auch in seiner Formensprache klar von dem dahinter liegenden Schloss Christiansborg ab (Taf. XI).¹⁹⁷ In architektonischer Hinsicht – gerade auch im Kontrast mit den umliegenden klassizistischen Bauten – ist Bindesbølls Einführung neuer Formen auffallend: Thorvaldsens Museum ist nicht mehr von strengen Waag- und Senkrechten, sondern von schräg verlaufenden Linien geprägt.¹⁹⁸ Dies zeigt sich besonders in den fünf trapezförmigen Portalen in der gegen Südwesten ausgerichteten Hauptfassade sowie in den weiß bemalten Lisenen an allen Seiten des Gebäudes. Mehr noch als durch seine neuartige Formensprache sticht Thorvaldsens Museum durch sein polychromes Äußeres aus der architektonischen Umgebung auf der Insel Slotsholmen hervor. An allen vier Außenfassaden dominiert die Farbe Ocker. Während der Errichtung von Thorvaldsens Museum spalteten sowohl Bindesbølls Entwurf insgesamt als auch die genannte Farbwahl im Spezifischen die Gemüter, weshalb der Bauprozess des Museums mehrfach unterbrochen werden musste.¹⁹⁹ Erst im Kopenhagen des späteren 19. Jahrhunderts sollte Ocker vermehrt als Fassadenfarbe benutzt werden und bestimmt infolgedessen nach wie vor gewisse Quartiere der dänischen Hauptstadt.²⁰⁰

Das vorliegende Kapitel befasst sich mit der eklektizistischen Architektur und dekorativen Gestaltung von Thorvaldsens Museum.²⁰¹ Dabei soll gezeigt werden, dass die Übersetzung von Elementen und Motiven aus fernen Kulturen im Museumsbau, die darin vorgenommene Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart sowie bewusst eingesetzte Anachronismen wesentlich zur Stilisierung des Bildhauers zum Nationalhelden ei-

196 Bruun, C./Fenger 1892, 162 und 165; Müller, S. 1893, 301; Ravn 1948, 11–12 und 16; Kat. Kopenhagen 1974, 30; Jørnæs 1982c, 63; Miss 1991, 341; Henderson 2005, 40; Miss 2005b, 7; Jørnæs 2011, 250.

197 Eine Ölskizze zu Hansens Gemälde befindet sich im Metropolitan Museum of Art in New York (Inv.-Nr. 2009.400.73).

198 Siehe auch Lange, B. 2002, 55.

199 Siehe bspw. Miss 1991, 350. Zu den Kontroversen im Bauprozess des Museums siehe auch Bruun, C./Fenger 1892, 56–85. Kritische Stimmen zur Farbwahl am Museum finden sich bspw. in „Museo di Thorvaldsen in Copenaghen“ 1846, 353: „La facciata esterna di questo monumento è del gusto orribile che si vede nel disegno [Abbildung im Bericht], nè vi faremo sopra altro commento.“; Macmillan 1869, 346: „[...] a square yellowish-looking building in the Egyptian style, singularly ugly.“

200 Lange, B. 2002, 50 und 65.

201 Siehe zu diesem Thema auch Schindler 2017.

nerseits und internationaler Berühmtheit andererseits beitragen. Thorvaldsens Museum kann gerade aufgrund seiner eigenwilligen Architektur und Bemalung als die Visualisierung des Künstler- und *celebrity*-Kults um Thorvaldsen *par excellence* betrachtet werden, die ferner das Selbstverständnis des dänischen Volkes um das europäische Revolutionsjahr 1848 widerspiegeln sollte.

Vom Wagendepot zum Museum

Bindesbøll behielt die Größe und architektonische Struktur der beiden Längsflügel des ehemaligen Wagendepots bei (Abb. 100 und 107). Jedoch verband er Letztere auf der Seite der Schlosskirche durch die Errichtung des heute als Christussaal bekannten Ausstellungsraumes, in dem die Originalmodelle von Thorvaldsens *Christus*- und *Apostel*-Statuen sowie seinem Taufengel für die Kopenhagener Frauenkirche aufgestellt sind.²⁰² Zudem ergänzte der Architekt das Wagendepot dem Innenhof entlang auf drei Seiten mit einem Korridor.²⁰³ Durchaus treffend hat Siegfried Gohr die Gesamtstruktur des Gebäudes mit dem Innenhof und dem an dessen nordöstlicher Seite anschließenden Christussaal als „säkularisierte[n] Kreuzgang“ bezeichnet.²⁰⁴ Dieser Korridor sollte zum einen selbst als Ausstellungsraum vor allem für Thorvaldsens Gipsmodelle dienen, die dank den Glastüren von natürlichem Licht erhellt würden. Zum anderen verkleinerte der Gang die einzelnen Zimmer gerade so weit, dass die dort aufgestellten Marmorskulpturen in einer für ihre Beleuchtung optimalen Distanz zu den Fenstern in den Außenwänden des Gebäudes platziert werden konnten.²⁰⁵

Bindesbøll vergrößerte ferner das ehemalige Torhaus zu einer monumentalen, hinter fünf trapezförmigen Portalen gelegenen Vor- oder Eingangshalle mit Tonnengewölbe.²⁰⁶ Jene braun bemalten Türen durchbrechen zusammen mit den weißen, sich über die gesamte Höhe des Baus erstreckenden Lisenen und unterhalb des Dachs entlanglaufenden Stucktondi die ockerfarbene Fläche an der Hauptfassade des Museums (Taf. XI). Die fünf Portale dienten ursprünglich als Haupteingang zum Museum. Sie erwiesen sich jedoch als unpraktisch, weshalb man sie bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur noch zu besonderen Anlässen benutzte und das Gebäude seither durch einen kleinen Nebeneingang auf der Südseite betritt.²⁰⁷

Mit der Vorhalle und dem Christussaal umfasst das Gebäude folglich zwei große, über beide Stockwerke reichende Ausstellungshallen. Die Zweigeschossigkeit im Mittelteil des Museums ist von außen an den Süd- und Nordfassaden in Form von zwei übereinan-

202 Inv.-Nr. A82, A86, A87, A89, A91, A93, A95, A96, A98, A99, A103, A101 und A105.

203 Miss 1991, 341; Lange, B. 2002, 50.

204 Gohr 1977b, 92.

205 Miss 1991, 341; auch Bramsen 1959, 63; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 705.

206 Thule Kristensen 2013, 76.

207 Siehe bspw. Macmillan 1869, 346; Galschiøt 1895, 29.

der liegenden Fensterreihen zu erkennen. Diese Fenster sind wie die Portale an der Hauptfassade von weißen Lisenen umgeben. Die Lisene auf der Rückseite des Museums veranschaulicht wiederum, dass der Christussaal dahinter über beide Geschosse reicht. Im Weiteren entfernte der Architekt die Verbindungspassage zu Schloss Christiansborg, die im vorangegangenen Kapitel erwähnt wurde.²⁰⁸ Wie noch zu zeigen sein wird, muss dies angesichts der von Thorvaldsens Museum vermittelten ideologischen Werte gleichsam als symbolischer Akt verstanden werden. Schließlich wurde ein Kellergeschoss gebaut, das ursprünglich nebst dem Magazin die Wohnung von Thorvaldsens früherem Kammerdiener Wilckens enthielt, der zugleich der erste Hauswart des Museums war.²⁰⁹

Während am Bau und der dekorativen Gestaltung von Thorvaldsens Museum unzählige Künstler und Handwerker beteiligt waren, geht das Gesamtkonzept auf Binesbøll zurück.²¹⁰ Dieser umschrieb seine Idee folgendermaßen: „Was die Wahl des Stils betrifft, so haben antike Formen die allermeisten von Thorvaldsens Werken durchdrungen: so dass die Muster der antiken Architektur auch die besten Motive zu diesem Gebäude abgeben müssen.“²¹¹ Darin, dass Binesbøll einen passenden, will heißen ‚stilechten‘ Rahmen für Thorvaldsens klassizistische Werke schaffen wollte, ist seine Orientierung am architektonischen Konzept des Museo Pio-Clementino in Rom erkennbar.²¹² Im Kopenhagener Museumsgebäude dominiert sowohl außen als auch innen die eklektizistische Aneignung von Elementen aus der antiken Kunst und Architektur. Dabei ging es Binesbøll nicht nur um Anleihen aus der griechischen und römischen Architektur, sondern auch um etruskische und ägyptische Elemente.²¹³ Aufgrund der eklektizistischen Architektur bezeichnete die Satirezeitschrift *Corsaren* Thorvaldsens Museum 1847 als einen „äußerst originellen, in nordisch-arabisch-ägyptischem Stil errichteten Kasten.“²¹⁴ Dieses

208 Thule Kristensen 2013, 76.

209 Kat. Kopenhagen 1974, 34–35, Anm. 64; Jørnæs 1982c, 64; Miss 1991, 341; Jørnæs 2011, 250; Thule Kristensen 2013, 71.

210 Siehe bspw. Miss 2005b, 7; Thule Kristensen 2013, 114–145.

211 Gottlieb Binesbøll an das Komitee zur Errichtung von Thorvaldsens Museum (*Comitteen for Oprettelsen af Thorvaldsens Museum*), 15. Juni 1839, TMA, Ref. gmIX, nr. 1, Absatz 13: „Med Hensyn til Valget af Stilen, da har de antikke Former saaledes gennemtrængt de allerfleste af Thorvaldsens Arbejder, at Mønstre af antik Architectur ogsaa maa give de bedste Motiver til denne Bygning [...]“. Deutsche Übersetzung nach Miss 1991, 350. Siehe auch Bramsen 1959, 84; Jørgensen 1970, 11; Henschen/Jørnæs 1987, 11.

212 Miss 1991, 350.

213 Siehe auch Moltesen 1926, 43; Miss 1991, 350. Nach Bramsen 1959, 90–92 und 159–160, nimmt Thorvaldsens Museum hingegen ausschließlich etruskische, klassisch-antike und fantastische Elemente auf, die fälschlicherweise als ägyptisch betrachtet worden seien.

214 *Corsaren*, 5. November 1847, TMA, Thorvaldsens Museums Småtryk-Samling 1847, *Corsaren* 5.11: „[...] den yderst originale, i Norsk-Arabisk-Ægyptisk Stiil opførte Kasse [...]“. Etwas später beschrieb O. Otto Thorvaldsens Museum als „halb in ägyptischem, halb in pompejanischem Stil“ gehaltenes Gebäude; Otto 1869, 671.

Zitat betont mehr die Verschiedenartigkeit der Elemente als deren tatsächliche Herkunft. Denn nordische und arabische Einflüsse sucht man vergeblich; hingegen werden die griechischen, römischen und etruskischen Elemente in dem zitierten Artikel nicht angesprochen.

Das prominenteste Element aus der antiken Architektur ist zweifellos das durch die fünf Portale gebildete, von einer Quadriga gekrönte Triumphtormotiv der Hauptfassade des Museums.²¹⁵ In der Tat kann Thorvaldsens Museum selbst als ein „Triumphdenkmal“ für den Bildhauer betrachtet werden, wie Bente Lange dies getan hat.²¹⁶ Der Gesamteindruck der Hauptfassade lässt Bindesbølls Orientierung an dem 1788 – 1791 gebauten Brandenburger Tor in Berlin erkennen.²¹⁷ Die Skulptur der von Viktoria geführten Quadriga auf dem Dach des Museums war kurz nach Thorvaldsens Tod von König Christian VIII. bestellt worden.²¹⁸ Die Siegesgöttin geht, wie im vorangegangenen Kapitel erwähnt wurde, auf einen Entwurf von Thorvaldsen aus dem Jahr 1827 zurück. Ausgeführt wurde sie schließlich zwischen 1845 und 1848 von Bissen und dessen Lehrling Stephan Ussing.²¹⁹ Das Viergespann wiederholt seinerseits die 1840 durch Freund geschaffenen Reliefs von Triumphwagen in den Pilasterkapitellen an den Ecken der Hauptfassade des Museums sowie die wagenlenkenden Genien an den Wänden des Innenhofs; eine getreue Abbildung des Letzteren zeigt Christian Olavius Zeuthens Gemälde von 1847 (Taf. XII).²²⁰ Die Gestaltung des Bodenbelags im Innenhof aus schwarzen und weißen Granitplatten nimmt ferner die Form eines römischen *Circus* und damit ein weiteres antikes Motiv auf.²²¹

Thorvaldsens Museum und die Ägyptomanie

Während das Triumphtormotiv und die Quadrigen eindeutig der römischen Architektur und Kunst entlehnt sind, gehen die schrägen Linien, die in Form von Lisenen, Fenster- und Türrahmen das gesamte Äußere von Thorvaldsens Museum prägen, auf ägyptische Monumente wie Pylone, Obelisken und Pyramiden zurück. Das alte Ägypten – oder richtiger die Vorstellung davon – war seit der Antike ein wiederkehrendes Thema in der abendländischen Kultur, welches sich insbesondere durch Napoleons Ägyptenfeldzug zwischen 1798 und 1801 zu einer ganz Europa ergreifenden Ägyptomanie steigerte.²²² Napoleons Feldzug resultierte in der Publikation zahlreicher Berichte, allen voran der zwan-

215 Siehe auch Jørgensen 1970, 12; Lange, B. 2002, 60; Henderson 2005, 28.

216 Lange, B. 2002, 60.

217 Bramsen 1959, 92; Miss 1991, 351.

218 Lange, B. 2002, 71.

219 Ebd.; auch Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, 188.

220 Melander 1998, 102; Henderson 2005, 24 – 25; Thule Kristensen 2013, 105.

221 Siehe auch Henderson 2005, 25; Thule Kristensen 2013, 114.

222 Curl 1994, XIV und 119 – 120. Für die architektonische Ägyptenrezeption waren zudem die Kupferstiche von Giovanni Battista Piranesi von Bedeutung; Curl 1994, XVII, 108 und 130.

zig Bände umfassenden *Description de l'Égypte* von 1809 bis 1828, und hatte in Form der Ägyptologie eine wissenschaftlichere Erforschung des alten Ägypten zur Folge.²²³

Die postnapoleonische Ägyptenfaszination stieß im Europa des aufkommenden romantischen Klassizismus auf fruchtbaren Boden: Nachdem die griechische Kunst und Architektur den wichtigsten Referenzpunkt des Klassizismus des 18. Jahrhunderts gebildet hatte, griff dessen ‚romantische‘ Periode in ihrer Formensprache auf die visuelle Kultur des alten Ägypten zurück.²²⁴ Um 1800 war die ägyptische Kultur noch wenig erforscht, doch entsprach ihre Vorliebe für Monumentalität und Erhabenheit den zeitgenössischen Idealen.²²⁵ Infolgedessen war die Ägyptomanie des frühen 19. Jahrhunderts sowohl durch eine verstärkte Erforschung des alten Ägypten als auch durch lebendige Imaginationen jener noch fremden Kultur charakterisiert.

Thorvaldsen, selbst ein Sammler ägyptischer Funde, und Bindesbøll waren sich des wachsenden Interesses ihrer Zeitgenossen an der ägyptischen Kultur bewusst: In Rom waren sie sowohl mit ägyptischen Motiven wie Obelisken und der Cestius-Pyramide als auch mit ägyptisierender Architektur wie jener von Luigi Canina konfrontiert.²²⁶ Da Thorvaldsen zu den Freimaurern zählte, ist ferner die Tatsache nennenswert, dass die Wurzeln der freimaurerischen Ideologie und Formensprache ebenfalls in der ägyptischen Kultur lagen.²²⁷ Außerdem pflegten Thorvaldsen und Bindesbøll enge Kontakte zu Personen, die für ihr Wissen über das alte Ägypten bekannt waren. Beispielsweise hatte Thorvaldsens frühester Förderer und Kritiker Zoëga mit *Numi Ægyptii imperatorii* (1787) und *De origine et usu obeliscorum ad Pium sextum pontificem maximum* (1797) bereits zwei Bücher zu ägyptischen Themen veröffentlicht.²²⁸ Ein besonders lebhaftes Interesse an der visuellen Kultur Ägyptens zeigte auch Hope, dem Thorvaldsen 1803 seinen künstlerischen Durchbruch verdankte. In derselben Zeit, zwischen 1799 und 1804, renovierte Hope sein

223 Zum Aufkommen der Ägyptomanie um 1800 siehe ausführlich Curl 1994, XVII und 98 – 186; Kat. Paris/Ottawa/Wien 1994, 29 – 263. Die im Zusammenhang mit Napoleons Ägyptenfeldzug erschienenen Publikationen umfassten auch Dominique-Vivant Denons *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* von 1802, die als eigentlicher Grundstein der Ägyptologie gelten kann; siehe dazu Curl 1994, 119. Eine Schlüsselfigur für die Ägyptologie war außerdem Jean-François Champollion, der in den 1820er Jahren den während des napoleonischen Ägyptenfeldzuges gefundenen Stein von Rosetta entziffern konnte. Champollion besuchte Thorvaldsen 1825 in seinem römischen Atelier; <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/people/champollion-jean-francois> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).

224 Curl 1994, XVII.

225 Ebd., 110; Lange, B. 2002, 57.

226 Siehe auch Miss 1991, 351; Lange, B. 2002, 57; Thule Kristensen 2013, 98.

227 Curl 1994, XVIII und 134 – 135; zu Thorvaldsens Sympathien für die Freimaurer siehe bspw. Jørnæs 2011, 131. Ein Gesang, der am 27. Oktober 1819 zu seinen Ehren durch die Kopenhagener Freimaurerloge „Friedrich zur gekrönten Hoffnung“ vorgetragen wurde, scheint der einzige eindeutige Beleg für die Zugehörigkeit des Bildhauers zu den Freimaurern zu sein; TMA, Ref. M18,7 (Thorvaldsens Museums Småtryk-Samling 1819).

228 Zu Zoëgas Interesse an der Kultur des alten Ägypten siehe auch Moltesen 1929, 301 – 302.

Haus an der Duchess Street in London, wobei vor allem dessen sogenanntes ägyptisches Zimmer die Bewunderung der Zeitgenossen erntete.²²⁹ Ebenfalls 1803 veröffentlichte der sich mehrfach in Rom aufhaltende Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy seine bereits 1785 verfasste Untersuchung *De l'Architecture égyptienne*, eine vergleichende Studie über ägyptische und griechische Architektur.²³⁰ 1807 folgte die Publikation von Hopes Buch *Household Furniture and Interior Decoration*, das ausgehend von der Renovierung seines eigenen Hauses auch Entwürfe für ägyptisierende Möbel und andere Interieurdekorationen enthält.²³¹ Diese Zeichnungen basieren auf archäologischen Funden und veranschaulichen Hopes aktive Auseinandersetzung mit der Formensprache des alten Ägypten. Mit Kestner, der sich ab 1825 in Rom aufhielt und ebenfalls im deutsch-dänischen Künstlerkreis verkehrte, teilte Thorvaldsen schließlich die Leidenschaft für das Sammeln ägyptischer Objekte. Gemäß Kestner war der Bildhauer „hierin mein einziger Rival in Rom“.²³²

Einen prägenden Eindruck bei Bindsbøll dürfte indessen der Architekt Franz Christian Gau hinterlassen haben.²³³ Gau, den Bindsbøll 1823 in Paris kennen lernte, hatte bereits Reisen nach Pompeji und Ägypten unternommen; Letztere schlug sich besonders in seinem 1822 veröffentlichten Stichwerk *Antiquités de la Nubie* nieder.²³⁴ Die Tafel 19 in dieser Publikation zeigt den Innenhof des Tempels von Kalabscha, der eine äußerst ähnliche Erscheinung darbietet wie die Hauptfassade von Thorvaldsens Museum und Bindsbøll daher höchstwahrscheinlich als Inspirationsquelle diente (Abb. 110).²³⁵ Bindsbølls Bekanntschaft mit dem ebenfalls von der ägyptischen Kunst faszinierten Schinkel wird ihrerseits besonders in den 1837 entstandenen, sogenannten römischen oder polychromen Entwürfen für Thorvaldsens Museum ersichtlich, die eine deutliche Orientierung am Alten Museum in Berlin offenbaren.²³⁶ Diese Ausführungen zu Thorvaldsens und Bindsbølls direkter und indirekter Auseinandersetzung mit der visuellen Kultur des alten Ägypten sind keineswegs vollständig und bleiben ein Thema für die weitere Forschung.

In der kunsthistorischen Literatur werden als mögliche Inspirationsquellen für Thorvaldsens Museum ägyptische Tempel wie jener auf der Nil-Insel Elephantine vorgeschla-

229 Curl 1994, 120–126; auch Kat. Paris/Ottawa/Wien 1994, 128; Floryan 2003, 49–50. Zu Thorvaldsens künstlerischem Durchbruch siehe Kap. s.l.l.

230 Curl 1994, 107.

231 Siehe auch Floryan 2003, 50.

232 Kestner 1850, 75. Siehe auch Lange, J. 1894, 121.

233 Moltesen 1926, 43; Sass 1969, 92–93; Jørgensen 1984, 239.

234 Gau 1822. Zu Bindsbølls Bekanntschaft mit Gau siehe auch Bøyesen 1946–1947, 176; Bramsen 1959, 17–18; Sass 1969, 93.

235 Das diesem Stich zugrunde liegende Aquarell befindet sich im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien.

236 Bramsen 1959, 52; Jørgensen 1984, 239; Miss 1991, 351; Curl 1994, XVIII, 107 und 141; Floryan 1998, 28–30; Lange, B. 2002, 28; Trempler 2011, 209.

110__Franz/François Christian Gau, *Kalabscha (Ansicht der Fassade im Inneren des Hofes)*, 1819, Aquarell, Maße unbekannt, Kupferstich von Alexandre-Charles Dormier, in: Gau 1822, Tafel 19



gen.²³⁷ Ein bemerkenswertes, in der Thorvaldsen-Forschung bislang unbeachtetes Beispiel für den visuellen Gesamteindruck der Museumsarchitektur stammt indessen ebenfalls aus Skandinavien: In den 1780er Jahren schuf der schwedische Künstler und Architekt Carl August Ehrensvärd die Aquarellzeichnung *Tempel (Ägyptische Architektur in einer nordischen Landschaft)*, die eine auffallend ähnliche Fassadengliederung wie jene von Thorvaldsens Museum zeigt (Abb. III).²³⁸ Die Fassade von Ehrensvärds gezeichnetem Tempel besteht aus fünf massiven, sich nach oben stark verjüngenden dorischen Säulen, die damals als ägyptisch betrachtet wurden.²³⁹ Bingesbølls Fassade wird hingegen nicht von Säulen, sondern von fünf trapezförmigen Portalen gegliedert. Dennoch ist es durchaus möglich, dass der Gesamteindruck von Ehrensvärds Zeichnung dem Architekten von Thorvaldsens Museum als Inspirationsquelle diente. Immerhin war Ehrensvärd einer der bekanntesten Skandinavier, die im späten 18. Jahrhundert nach Italien gereist waren, weshalb Bingesbøll mit dessen Schaffen vertraut gewesen sein dürfte.

Kulturelle Übersetzung

Die von Bingesbøll rezipierte neuere Architektur – besonders Klenzes Glyptothek und Alte Pinakothek in München (Eröffnung 1830 bzw. 1836) sowie Gottfried Semper's Museumspavillon für den Freiherrn Conrad Hinrich von Donner in Altona (1834) – geht ebenfalls auf die antike Baukunst zurück.²⁴⁰ Außerdem befasste sich Bingesbøll intensiv mit

237 Siehe bspw. Lange, B. 2002, 66 und 71; Thule Kristensen 2013, 98.

238 Siehe auch Schindler 2017, 75–76.

239 Zu Ehrensvärds Aquarell siehe Curl 1994, 102.

240 Zu Bingesbølls Vorbildern siehe bspw. Bramsen 1959, bes. 39, 52–53, 60, 97 und 159; Jørgensen 1970, 12–14; Jørgensen 1972b, 29–30; Gohr 1977b, 92; Jørgensen 1984, 239–240; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 707; Miss 1991, 351; Trempler 2011, 209.



111__Carl August Ehrensvärd, *Tempel (Ägyptische Architektur in einer nordischen Landschaft)*, 1780er Jahre, Bleistift und Wasserfarbe auf Papier, 163 × 239 mm, Stockholm, Nationalmuseum (Inv.-Nr. H0179-1866)

Sempers Architekturtheorie.²⁴¹ In den 1834 publizierten *Vorläufigen Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* empfiehlt Semper beispielsweise für nordische Länder polychrome Gebäude mit der etwas vagen Begründung, dass Blumen ebenfalls nicht weiß oder grau seien.²⁴² Dabei handelt es sich nicht nur um einen frühen Kommentar zur kulturellen Übersetzung von antiker Polychromie in der nordischen Baukunst, sondern es wird hier auch der diskursive Kontext von Thorvaldsens eigenem Vergleich seines Museums mit einer Blume veranschaulicht.²⁴³

Peter Burke beschreibt kulturelle Übersetzung (*cultural translation*) als einen „doppelten Prozess aus Dekontextualisierung und Rekontextualisierung“.²⁴⁴ Diese Definition ist gerade auch für das Verständnis der Architektur und dekorativen Gestaltung von Thorvaldsens Museum hilfreich: In Prozessen des Kulturaustauschs werden Elemente fremder Kulturen – das heißt visuelle Motive aus anderen geografischen Regionen oder auch Zeit-

241 Jørgensen 1984, 239 – 240; Floryan 1998, 29 – 30; Thygesen 1998, 42 – 43; Lange, B. 2002, 66 – 67.

242 Semper 1834, 42. Siehe auch Lange, B. 2002, 66.

243 Thorvaldsen soll während eines Spaziergangs am 23. März 1844, einen Tag vor seinem Tod, beim Anblick seines im Bau befindlichen Museums neben dem von Hansen erbauten Schloss Christiansborg gemeint haben: „Schauen Sie einmal, [...] wie hässlich die schmutzigen Mauern grinsen; (sie grinsen über Hansen), nein, das Museum, es lächelt, schauen Sie einmal, es ist wie eine Blume“; zit. nach *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 252: „See engang, [...] hvor de skidne Mure griner stygt; (de griner af Hansen), nei, Museet det smiler, see engang, det er ligesom en Blomst“. Siehe auch Repholtz 1911, 138; Sass 1969, 96; Jørgensen 1972b, 30; Lange, B. 2002, 66.

244 Burke 2007, 10: „[...] double process of decontextualization and recontextualization [...]“. „Dieses Verständnis von kultureller Übersetzung geht auf anthropologische Untersuchungen aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, u. a. von Edward Evans-Pritchard, zurück; für einen Überblick siehe Burke 2007, 8 – 10; Burke 2009, 70 – 71.

epochen – nicht nur in einen neuen Kontext transferiert und darin imitiert. Vielmehr werden sie während dieses Aneignungsprozesses in einem anderen kulturellen Umfeld reflektiert und verändert.²⁴⁵ Dementsprechend ist das Zusammentreffen verschiedener Kulturen keineswegs ein einseitiger Prozess, in dem Wissen von einer Kultur in einer anderen, passiv rezipierenden übernommen wird. Folglich sollte nach Burke bei diesem Vorgang weniger von Transfer oder Austausch als von Übersetzung gesprochen werden.

Für die vorliegende Monografie ist signifikant, dass ab dem frühen 19. Jahrhundert ein neuer Zugang zur Aneignung von Elementen aus anderen Kulturen zu beobachten ist: Man versuchte das Fremde nicht mehr nur in das eigene Umfeld einzupassen, sondern vermehrt ebene Fremde zu betonen.²⁴⁶ Burke bezeichnet diese Zeit, die ihrerseits Teil des romantischen Klassizismus und des aufkommenden Historismus war, als die Periode der *foreignization*.²⁴⁷ Darin spiegelt sich zugleich das stark lokal verwurzelte Verständnis von Kultur wider – oder anders formuliert: die Tatsache, dass Übersetzung stets das lokale Verständnis einer Kultur benötigt, um sich Elemente aus ‚fremden‘ Kulturen anzueignen.²⁴⁸ Das von Burke als *foreignization* bezeichnete Phänomen prägt auch Thorvaldsens Museum, das sich durch seine eklektizistische Architektur und dekorative Gestaltung radikal von den klassizistischen Bauten der Kopenhagener Innenstadt abhebt.

Neben den erwähnten Motiven aus der griechischen, römischen, etruskischen und ägyptischen Kultur an den Außenfassaden und im Innenhof von Thorvaldsens Museum ist die dekorative Gestaltung der Innenräume ein weiteres Beispiel für die von Bindsbøll betriebene kulturelle Übersetzung. Basierend auf der visuellen Kultur der römischen Antike, sind die Räume in unterschiedlichen Wandfarben gehalten und weisen individuelle Deckenmalereien und Mosaikböden auf (Taf. XIII). Ihre Farbtöne und Formensprache orientieren sich an den kurz zuvor entdeckten Bauten in Pompeji und Herculaneum sowie an Neros *Domus Aurea* in Rom.²⁴⁹ Die Deckenmalereien, in denen die Übersetzung antiker Grottesken und Ornamente perfektioniert wurde, führten Købke und Georg Hilker mit der Hilfe von über dreißig Künstlern zwischen 1843 und 1847 aus.²⁵⁰ Wie eine Reihe von Zeichnungen vermuten lässt, hatte Bindsbøll um 1835 selbst Pompeji und die dortigen Fresken besichtigt.²⁵¹ Die Wirkung, die diese Wandmalereien ebenso wie die polychromen Fragmente auf der Akropolis auf ihn ausübten, vermitteln die Farbstudien in

245 Burke 2007, 9; Burke 2009, 70.

246 Burke 2007, 35.

247 Ebd. Siehe auch Burke 2009, 70–71.

248 Eine solche lokale Verwurzelung von Kultur bildet zudem die Grundlage der von Stephen Greenblatt geprägten *mobility studies*; Greenblatt 2010a, 252–253.

249 Siehe bspw. Miss 1991, 342; Lange, B. 2002, 107; Henderson 2005, 25.

250 Bruun, C./Fenger 1892, 105, 109–110 und 114–117; Houkjær 1998; Ramsing 1998; Lange, B. 2002, 113; Thule Kristensen 2013, 126.

251 Bramsen 1959, 34; Millech 1960, 46; Lange, B. 1997, 81; Thygesen 1998, 39; Lange, B. 2002, 64.

seinem Notizbuch aus jener Zeit, das in Thorvaldsens Museum aufbewahrt wird.²⁵² Bindebølls Reisen unter anderem nach Athen, Pompeji und Rom führten folglich zu einer Übersetzung fremder Elemente in sein Gesamtkonzept für Thorvaldsens Museum. Die Idee einer pompejianischen Dekoration könnte zudem auf Thorvaldsen selbst zurückgehen: Der Bildhauer hatte die Fresken in Pompeji und Herculaneum als junger Künstler ebenfalls besucht und 1830 offenbar geplant, ein Zimmer in seiner Wohnung durch Martens in jenem Stil ausmalen zu lassen.²⁵³ Bezeichnenderweise sollte es sich um den Raum handeln, der seine Bücher- und Antikensammlungen beherbergte. Damit hatte schon der Bildhauer den Gedanken gehegt, seinen Sammlungen einen passenden Rahmen zu geben, wie dies schließlich durch Bindebøll formuliert und umgesetzt wurde.

Das starke Interesse des frühen 19. Jahrhunderts an nicht-westlicher Kunst schlug sich auch in der Kunstgeschichtsschreibung nieder und kulminierte 1842 in Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte*, das die Fachrichtung der Weltkunstgeschichte begründete. Bereits 1826 hatte Goethe aufgrund seiner Überzeugung, dass Kunst und Wissenschaft nicht patriotisch sein könnten, sondern der ganzen Welt gehörten, den Begriff der Weltliteratur eingeführt.²⁵⁴ In diesem Zusammenhang können auch die Äußerungen von Thorvaldsens Zeitgenossen verstanden werden, dass ein großer Künstler wie er der ganzen Welt angehöre.²⁵⁵ Darüber hinaus vereint die Architektur und dekorative Gestaltung von Thorvaldsens Museum mit der kulturellen Übersetzung einerseits und dem im Folgenden besprochenen Fries von Sonne andererseits den Anspruch auf Internationalität mit dänischem Nationalstolz, was den gesamten Künstler- und *celebrity*-Kult um Thorvaldsen prägte.

Jørgen Sonnes Fries

Das auffallendste und für den vorliegenden Kontext eines der wichtigsten Elemente am Museumsbau ist der unterhalb der Fenster an den drei Nebenfassaden angebrachte Monumentalfries (Taf. XIV und XV). Der konzeptionell auf Bindebøll zurückgehende Fries wurde vom Maler Sonne entworfen und zwischen 1846 und 1849/1850 mit der Hilfe von drei weiteren Künstlern in einer Mosaiktechnik aus gefärbtem Zement aufgetragen.²⁵⁶ Bei einer Renovierung in den 1950er Jahren durch den Künstler Axel Salto wurden diese Ze-

252 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D1778,52). Siehe auch Bramsen 1959, 38–39; Jørgensen 1984, 240; Jørgensen 1989, 179; Miss 1991, 350; Henderson 2005, 23.

253 Glarbo 1944, 58–62; Helsted 1982b, 61; Lange, B. 2002, 87.

254 Greenblatt 2010b, 4.

255 Siehe dazu Kap. I.2.

256 Schultz 1938, 46; Bøyesen 1946–1947, 159; Sass 1969, 107; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 707; Mildnerberger 1991, 196; Lange, B. 2002, 125; Miss 2005b, 7–9. Bei den drei Künstlern, die den Fries unter Sonnes Aufsicht ausführten, handelte es sich um I. A. G. Barlach, F. C. Lund und J. Hallager.

mentintarsien entfernt und durch Fresken ersetzt; Fragmente des ursprünglichen Frieses sind im Kunstmuseum von Aarhus erhalten.²⁵⁷

Ausgehend von der Fregatte *Rota* in der nordöstlichen Ecke des Museumsgebäudes, stellt der Fries in insgesamt fünfzig Feldern zwei zeitgenössische, für die dänische Kulturgeschichte sehr bedeutsame Ereignisse dar: Die Nordseite zeigt Thorvaldsens triumphale Ankunft in Kopenhagen und den pompösen Empfang durch seine Landsleute am 17. September 1838, während die Ost- und Südseite dem Transport seiner Originalmodelle und Sammlungen zum Museum gewidmet sind. Durch die Wiedergabe jener Ereignisse an den Außenwänden von Thorvaldsens Museum werden sie zugleich zur Metapher für den Eingang des Bildhauers in die „Ewigkeit des Nationalruhms“, wie Jörg Traeger es treffend formuliert hat.²⁵⁸ Die Ikonografie und Struktur von Sonnes Fries sind in der Forschungsliteratur verschiedentlich detailliert beschrieben worden, weshalb der Fokus im Folgenden auf den für unsere Fragestellung zentralen Bildfeldern liegen soll.²⁵⁹

An beiden Seitenfassaden des Museums kulminiert die Erzählung in je einer langrechteckigen Darstellung, deren Größe die übrigen Bildfelder deutlich übersteigt. Auf der Nordseite ist dieses Bildfeld Thorvaldsens Empfang durch seine Landsleute an der Zollstelle *Toldboden* gewidmet (Taf. XVI). Die Darstellung bildet zweifellos den Höhepunkt des gesamten Frieses und ebenso des dargestellten Geschehens. Sie zeigt, wie Thorvaldsen, gestützt durch Kapitän Dahlerup, an Land geht und hier von Freund, Thiele, Collin, Schouw, Koch, Hetsch, Clausen, Lund, Bissen, Eckersberg, Høyen sowie von Frauen und Kindern begrüßt wird (v.l.n.r.).²⁶⁰ Diesbezüglich ist eine Bemerkung in der Satirezeitschrift *Corsaren* vom 5. November 1847 sprechend, wonach Sonnes Darstellung die Akademiemitglieder „vor der Vergessenheit gerettet“ habe.²⁶¹ Thiele steche indessen aus der Menge heraus, da er seine Arme übermäßig weit ausstrecke – in der Tat erscheinen sie unverhältnismäßig lang. Mit dieser Präsentation von Thiele wollte Sonne gemäß *Corsaren*

symbolisch [...] darstellen, dass der genannte *Justitsraad* [d. h. Thiele] am erfolgreichsten darin gewesen ist, etwas von Thorvaldsens Berühmtheit für sich in Anspruch zu nehmen, und hat sich dadurch selbst Unsterblichkeit gesichert.²⁶²

257 Siehe bspw. Ragn Jensen 1998, 162.

258 Traeger 1981, 43.

259 Für Beschreibungen von Sonnes Fries siehe bspw. Schultz 1938, 50–56; Bøyesen 1946–1947, 160–175; Ragn Jensen 1998, 157–164; Henderson 2005, 45–77.

260 Die Identifizierung der dargestellten Personen wird durch eine 1889 von Frederik Christian Lund hergestellte Serie von Lithografien nach Sonnes Fries ermöglicht. Siehe außerdem Henderson 2005, 44–77.

261 *Corsaren*, 5. November 1847, TMA, Thorvaldsens Museums Småtryk-Samling 1847, *Corsaren* 5.11: „Den store Kunstner bliver modtaget af hele Akademiet for de skønne Kunster, der ved denne sindrige Idee er reddet fra Forglemmelse; [...]“

262 Ebd.: „[...] men Ingen af Alle strækker dog Armene ud i en saa – vi kunne meget godt sige upassende Længde, som Justitsraad Thiele, hvorved Kunstneren uidentivt symbolisk har villet fremstille, at den nævnte Justitsraad har været heldigst i at tage Noget af Thorvaldsens Berømmelse til Indtægt for sig og derved sikkert sig selv Udødelighed.“



112__Jørgen Sonne, *Monumentalfries an Thorvaldsens Museum (Nordfassade)*, 1846 – 1850, restauriert in den 1950er Jahren durch Axel Salto, Detail, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum



113__Jørgen Sonne, *Monumentalfries an Thorvaldsens Museum (Nordfassade)*, 1846 – 1850, restauriert in den 1950er Jahren durch Axel Salto, Detail, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

Damit spricht die Satirezeitschrift *Thieles* mannigfaltige Bemühungen um Thorvaldsen an, die ihm zugleich selbst einige öffentliche Aufmerksamkeit sicherten. Das herausragendste Beispiel dafür ist seine jahrzehntelange Arbeit an der Biografie des Bildhauers, die zuweilen stark autobiografische Züge aufweist, worauf in der Einleitung hingewiesen wurde.

Die anderen Bildfelder an der Nordfassade des Museums präsentieren Menschen, die als Zeugen jenes historischen Ereignisses den gefeierten Heimkehrer in Booten begrüßen. Bei den dargestellten Personen handelt es sich teils um identifizierbare Porträts, teils um anonyme Bürgerinnen und Bürger. Auch hierin verdeutlicht sich der Anspruch von Thorvaldsens Museum als der ganzen Nation beziehungsweise allen Gesellschaftsschichten gehörend. Prominente Positionen nehmen jedoch die Boote der Familie Stampe und der Dichter um Andersen und Oehlenschläger ein (Abb. 112 und 113). Bei den identifizierbaren Porträts an der Nordfassade, einschließlich des Bildfeldes von Thorvaldsens Ankunft bei der Zollstelle, handelt es sich folglich um Personen, die bei der Förderung und Verehrung des zurückkehrenden Bildhauers eine zentrale Rolle spielten.²⁶³

Die Narration der Ost- und Südfassade kulminiert in einem Bildfeld, das den Transport von Thorvaldsens 1819 geschaffenen Modell für das Luzerner Löwendenkmal zeigt

263 Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 707; Miss 1991, 353; Miss 2005b, 8–9.



114 _Jørgen Sonne, *Monumentalfries an Thorvaldsens Museum (Südfassade)*, 1846 – 1850, restauriert in den 1950er Jahren durch Axel Salto, Detail, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

(Abb. 114).²⁶⁴ In Empfang genommen wird der *Sterbende Löwe* – ebenso wie die im Fries nachfolgenden Kunstwerke – von Bindesbøll, der stellvertretend für das Museum steht (2. v.l.).²⁶⁵ Angesichts der zeitgenössischen Vergleiche von Thorvaldsen mit einem Löwen und der Funktion des Museums als Mausoleum des Künstlers könnte dieses Bildfeld ferner als Allegorie auf Thorvaldsens letzte Reise gedeutet werden.²⁶⁶ Auf der Ostseite des Museums beginnt der Fries mit der Fregatte *Rota* und den verpackten Werken und Sammlungsstücken aus Thorvaldsens Besitz, die mit Booten an Land gebracht werden. Im ersten Feld an der Südfassade befinden sich die Objekte noch in Kisten, von denen eine mit Thorvaldsens romanisierten Initialen A. T. bezeichnet ist (Abb. 115). Eine weitere beschriftete Kiste ist im Bildfeld mit dem Gipsmodell des Reiterstandbildes von Józef Poniatowski zu sehen. Wie dieses werden auch mehrere andere Felder auf der Südseite des Gebäudes von Modellen zu prestigeträchtigen Auftragswerken bestimmt, wobei in der Mitte der Fassade das Grabmal für Papst Pius VII. prangt (Abb. 116). Daneben sind vereinzelte Reliefs, griechische Vasen und verschiedene Bildnisplastiken dargestellt. Außer der Porträtstatue der russischen Fürstin Maria Fjodorovna Barjatinskaja und dem Denkmal für Lord Byron sind Büsten von Thorvaldsens Zeitgenossen zu sehen. Darunter entdeckt man jene der Improvisatorin Taddei, die Thorvaldsen 1826 bei einem Auftritt als „un figlio di Dio“ bezeichnet hatte.²⁶⁷ Zudem sind die Büsten von Christine Stampe und Oehlenschläger

264 Thorvaldsens Modell des *Sterbenden Löwen* wurde 1821 von Rom nach Luzern gebracht, wo der deutsche Bildhauer Lucas Ahorn das Denkmal für die beim Tuileriensturm 1792 in Paris gefallenen Schweizergardisten in den Fels meißelte; siehe bspw. Henderson 2005, 91; Jörnæs 2011, 127 – 129.

265 Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 706.

266 Siehe auch Henderson 2005, 96 – 97.

267 Siehe dazu Kap. I.3.



115_Jørgen Sonne, *Monumentalfries an Thorvaldsens Museum (Südfassade)*, 1846 – 1850, restauriert in den 1950er Jahren durch Axel Salto, Detail, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum



116_Jørgen Sonne, *Monumentalfries an Thorvaldsens Museum (Südfassade)*, 1846 – 1850, restauriert in den 1950er Jahren durch Axel Salto, Detail, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

wiedergegeben (Abb. 117). Diese zweifache Darstellung der Baronin und des Dichters – einmal als Zuschauende bei Thorvaldsens Ankunft und einmal in Form von Porträtbüsten – verknüpft die Nord- mit der Südfassade des Museums. Darüber hinaus betont sie die zentrale Rolle, die vor allem Stampe während Thorvaldsens späten Jahren spielte. Zusätzlich zu Thorvaldsens Werken sind in den kleineren Bildfeldern Zuschauerinnen und Zuschauer wiedergegeben, die die Bedeutung des dargestellten Geschehens für das dänische Volk untermalen und zugleich bis heute als Referenzfiguren für die Betrachterinnen und Betrachter des Frieses dienen.

Während Sonnes Fries auf der Nordseite des Museums ein bestimmtes, genau datierbares Ereignis wiedergibt, erstreckte sich das auf der Ost- und Südseite dargestellte Geschehen in Wirklichkeit über mehr als zwei Jahrzehnte: Thorvaldsens Werke wurden nicht in einem Mal von Italien nach Kopenhagen gebracht, sondern erreichten Dänemark in verschiedenen Sendungen zwischen 1825 und 1845.²⁶⁸ Außerdem standen bei Thorvaldsens Rückkehr im Herbst 1838 weder der Standort noch der Architekt seines Museums fest, weshalb die Werke des Bildhauers nicht wie im Fries dargestellt von der *Rota* direkt

268 Für eine Auflistung aller Transporte von Thorvaldsens Werken von Rom nach Kopenhagen siehe „Hjemsendelse af Thorvaldsens kunst“ 2016.

117 __Jørgen Sonne, *Monumentalfries an Thorvaldsens Museum (Südfassade)*, 1846 – 1850, restauriert in den 1950er Jahren durch Axel Salto, Detail, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum



ins Museum gebracht werden konnten. Da dieses zudem erst 1848 vollendet werden sollte, wurden Thorvaldsens Schöpfungen nach ihrer Ankunft in Kopenhagen auf den Antikensaal der Kunstakademie im Schloss Charlottenborg (ab 1828), das dortige Atelier des Bildhauers (ab 1833) sowie auf zwölf zusammenhängende Räume im Schloss Christiansborg (ab 1836) verteilt und so der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.²⁶⁹ Nanna Kronberg Frederiksen hat diese drei Stätten zusammen mit der von Thorvaldsen skulptural ausgestatteten Frauenkirche die „Vor-Museen“ (*før-museer*) für den Bildhauer genannt.²⁷⁰ In diesem Zusammenhang ist auch das bereits erwähnte, Richardt zugeschriebene Gemälde des Äußeren der Kunstakademie um 1840 zu sehen (Abb. 71). Es zeigt Thorvaldsen in männlicher Begleitung durch den damals an Charlottenborg angrenzenden botanischen Garten spazieren, während im Vordergrund ein junger Mann eine Holzkiste auspackt. Die darauf erkennbaren Initialen T. A. sowie das Gipsmodell von Thorvaldsens *Cupido mit der Lyra* von 1819 in den Händen des Gehilfen verdeutlichen, dass es sich dabei um neu angekommene Werke des Bildhauers handelt, die nun in der Kunstakademie aufgestellt werden. Im selben Kontext sei noch einmal darauf hingewiesen, dass sowohl die Frauenkirche als auch Thorvaldsens Ateliers bereits von Zeitgenossen mit einem Museum verglichen wurden. Letztere Assoziation ist nicht nur für die römischen Werkstätten belegt, sondern auch für die Arbeitsräume des Bildhauers auf Charlottenborg, wie aus einem vom 1. Sep-

269 Kronberg Frederiksen 2014c; auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 706; Miss 2008, 34; Kronberg Frederiksen 2014b.

270 Kronberg Frederiksen 2014c.

tember 1841 datierenden Brief von Wilckens an den Bildhauer hervorgeht: „Alles ist in gutem Stand in Ihrem [*i Conferensraadens*] Museum Atelier und wird viel besucht.“²⁷¹

Sonnes Inspirationsquellen

John Henderson sieht in den zwischen 1796 und 1798 erfolgten Plünderungen durch Napoleon in Rom, deren Auswirkungen Thorvaldsen nach seiner Ankunft in der Ewigen Stadt im März 1797 selbst miterlebt hatte, das ikonografische Vorbild für Sonnes Darstellung des Transports von Werken und Sammlungsstücken des Bildhauers.²⁷² Betrachtet man jedoch die Entstehung von Sonnes Fries im größeren Kontext, lässt sich dieser weniger mit dem napoleonischen Kunstraub als mit der 1815 erfolgten Rückführung jener gestohlenen Objekte nach Rom in Verbindung bringen. Diesem Ereignis ist ein 1817 von Francesco Hayez geschaffenes Fresko im vatikanischen Museo Chiaramonti gewidmet.²⁷³ Während die Ikonografie des Kunstraubs und jene der Rückführung aufs Engste miteinander verwandt sind, unterscheiden sich die beiden Ereignisse inhaltlich grundlegend. Gerade vor dem Hintergrund von Thorvaldsens Stilisierung zum nordischen Künstler und dänischen Nationalhelden sowie der Betrachtung seines Museums als Nationaldenkmal stellt der Transfer seiner Werke von Rom nach Kopenhagen ebenfalls eine – von Zeitgenossen wie Hjort ausdrücklich gewünschte – Rückführung dar.²⁷⁴

Trotz der Wiedergabe eines zeitgenössischen Ereignisses verweist Sonnes Fries zudem in verschiedener Weise auf die – auch für Thorvaldsens eigenes Schaffen zentrale – griechische Kunst der Antike. Diese Referenzen beginnen bei der auf sie zurückgehenden Bildform des Frieses an sich. Dabei ist die zweiteilige Erzählstruktur, die das Publikum zum ehemaligen Haupteingang des Museums führt, deutlich an jene des Parthenonfrieses angelehnt. Auch inhaltlich lassen sich die beiden Frieße miteinander verknüpfen, zeigt doch jener des Parthenons eine Prozession, die Geschenke zum Tempel bringt.²⁷⁵ Die Ankunft von Thorvaldsens Werken und Sammlungsobjekten steht ihrerseits für die Schen-

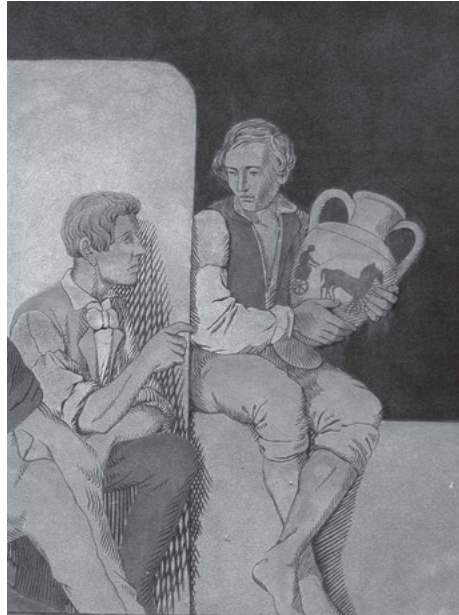
271 Carl Frederik Wilckens an Bertel Thorvaldsen, 1. September 1841, TMA, Ref. m24 1841, nr. 42: „Alt er i godt stand i Conferensraaden[s] Mueeom Ataleet og Bliver Besøgt meget[.]“ Siehe auch Kronberg Frederiksen 2014b. Thorvaldsen war am 10. September 1838 zum *konferensråd*, einem königlichen Berater, ernannt worden; Frederik VI. von Dänemark an Bertel Thorvaldsen, 10. September 1838, TMA, Ref. m29 II, nr. 66.

272 Henderson 2005, 31 und 79.

273 Bei Hayez' Werk handelt es sich um eines von insgesamt 15 lünettenförmigen, von jungen Künstlern ausgeführten Fresken im Museo Chiaramonti, die der Kunstpatronage von Papst Pius VII. gewidmet sind; siehe dazu Hiesinger 1978a, bes. 655–656; auch Pinelli 1991, 23. Sowohl für die Rückführung der aus Rom entwendeten Werke als auch für die künstlerische Ausschmückung und die Werkpräsentation im Museo Chiaramonti war Canova verantwortlich. Zu der von Canova eingeleiteten Rückführung der gestohlenen Kunstwerke von Paris nach Rom siehe bspw. Pietrangeli 1993, 145–154; zu Dohna 2006, 77–90.

274 Zu Hjort siehe Kap. IV.1.

275 Melander 1998, 99; Lange, B. 2002, 135; Henderson 2005, 23.



118 __Jørgen Sonne, *Monumentalfries an Thorvaldsens Museum (Südfassade)*, 1846 – 1850, restauriert in den 1950er Jahren durch Axel Salto, Detail, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

kung des Bildhauers an seine Heimatstadt, während seine Ateliers und sein Museum verschiedentlich mit einem Tempel verglichen wurden.

Einen weiteren Verweis auf die antike Kunst bildet das Kolorit von Sonnes Fries: Auf schwarzem Grund dominieren in allen Szenen die Farben Weiß, Ocker, Beige und Rot. Die Darstellungen weisen keinerlei Bildtiefe auf, sondern sind durchweg flächig gestaltet. Damit erinnert der Fries an die griechische Vasenmalerei, die zweifellos als visuelles Vorbild diente.²⁷⁶ Thorvaldsens umfangreiche Sammlungen beinhalteten selbst auch griechische Vasen, von denen zwei leicht abgeändert im Fries wiedergegeben sind (Abb. 118).²⁷⁷ Diese Darstellungen sind folglich nicht nur als Objekte aus Thorvaldsens Antikensammlung, sondern auf künstlerischer Ebene zudem als selbstreferenzielle Motive innerhalb von Sonnes Fries zu verstehen.

Insgesamt war die Polychromie von Thorvaldsens Museum der damals noch jungen Erkenntnis verpflichtet, dass die antiken Skulpturen und Bauten in der Regel bemalt waren und damit nicht dem Winckelmann'schen Ideal einer weißen Antike entsprachen.²⁷⁸

276 Siehe auch Moltesen 1926, 42; Bramsen 1959, 81 und 159; Sass 1969, 107; Lange, B. 2002, 134–136; Henderson 2005, 28; Thule Kristensen 2013, III und 147.

277 Es handelt sich dabei um die Vasen in Thorvaldsens Museum mit den Inv.-Nr. H573 und H552; siehe dazu Melander 1982, 67.

278 Siehe auch Bøyesen 1946–1947, 176–177; Bramsen 1959, 91 und 157; Jørgensen 1989, 184; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 707; Miss 1991, 350; Lange, B. 2002, 66.

Mit dieser Tatsache war Thorvaldsen beispielsweise konfrontiert, als an den von ihm 1816/1817 restaurierten Ägineten für die Münchner Glyptothek Spuren einer Bemalung zu sehen waren.²⁷⁹ Bezeichnenderweise bemalt auch der *circumlitor* (Statuenmaler), der zusammen mit acht anderen Figuren im Fassadengiebel der Glyptothek die Bildhauerei repräsentiert, eine der äginetischen Koren, die wiederum als Vorbild für Thorvaldsens *Göttin der Hoffnung* gedient hatten.²⁸⁰ Ein breiteres Publikum erreichte die Erkenntnis der polychromen Antike jedoch erst ab den späten 1830er Jahren durch die neu erfundene Farblithografie.²⁸¹

Anachronismen und politische Implikationen in Sonnes Fries

Aus der Beschreibung von Sonnes Darstellung auf der Nordseite des Museums wurde ersichtlich, dass hier der Fokus auf Personen liegt, die eine wichtige Rolle bei der Förderung von Thorvaldsen und dessen Museum spielten. Durch genrehafte Szenen zwischen den zumeist ungezwungenen Porträts sollte Sonnes Fries, ähnlich den im vorangegangenen Kapitel vorgestellten Gemälden von Eckersberg und Westphal, wie eine Momentaufnahme von Thorvaldsens Ankunft in Kopenhagen am 17. September 1838 wirken. Doch so realistisch der Fries auf den ersten Blick erscheinen mag, so bezeichnend sind seine Anachronismen und Abweichungen von dem historischen Ereignis an jenem Septembertag. Bereits erwähnt wurde, dass die Werke und Sammlungsstücke des Bildhauers in Wirklichkeit nicht mit einer einzigen Schiffsladung, sondern in verschiedenen Frachten über zwei Jahrzehnte hinweg in Kopenhagen eintrafen. Auch konnten die Objekte bei Thorvaldsens eigener Ankunft 1838 nicht direkt in sein Museum gebracht werden, da zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal der künftige Standort des Gebäudes bekannt war.

Die Dissonanzen in Sonnes Fries beziehen sich außerdem auf dargestellte ebenso wie auf weggelassene Personen. Die Familie Stampe etwa nimmt einen prominenten Platz im Fries ein, obwohl sie bei Thorvaldsens Ankunft in Kopenhagen nicht anwesend war (Abb. 112).²⁸² Mehr noch: Sie kannte den Bildhauer zu jenem Zeitpunkt möglicherweise noch nicht einmal persönlich.²⁸³ Dementsprechend existierte auch die ebenfalls im Fries wiedergegebene Porträtbüste der Baronin 1838 noch nicht, sondern entstand erst vier Jahre später (Abb. 117). Dasselbe gilt übrigens für die zusammen mit Stampes Porträt abgebildete Büste von Oehlenschläger, der zwar Thorvaldsens Empfang miterlebt hatte, dessen Büste der Bildhauer aber erst 1839 modellierte.

279 Zu Thorvaldsens Restaurierung der Ägineten siehe Kap. I.3.

280 Zum *circumlitor* siehe Wünsche 2011, 226. Die genannte Kore kommt in diesem Giebfeld außerdem zusammen mit dem Metall- und dem Tonbildner vor.

281 Siehe bspw. Wünsche 2011, 230.

282 Repholtz 1911, 22; *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 4; Sass 1969, 108–109; Gelius/Henschen/Miss 2001, 7; Helsted 2001a, 7; Helsted 2001b, 8.

283 Siehe dazu Kap. III.3.

Umgekehrt erhielt die dänische Königsfamilie keinen Platz in Sonnes Fries, obschon ihre Mitglieder zu Thorvaldsens langjährigen Gönnern gezählt und eine entscheidende Rolle für die Errichtung des Museums gespielt hatten. Schließlich fehlt auch der Architekt Hansen, der Thorvaldsen am 17. September 1838 persönlich bei der Zollstelle in Empfang genommen hatte, wie aus dem im vorangegangenen Kapitel zitierten Bericht in der Zeitung *Kjøbenhavnsposten* sowie aus Westphals Gemälde deutlich wird.²⁸⁴ Diese selektive Wiedergabe verleiht dem (vor-)revolutionären Zeitgeist in den Jahren um 1848 Ausdruck, als Sonnes Fries entstand. Bezeichnenderweise war die ursprünglich geplante Außengestaltung in Form von Sgraffitobildern nach Thorvaldsens Reliefs, welche auf den approbierten Entwürfen des Museums angedeutet ist (darunter Abb. 103), erst in den 1840er Jahren durch einen genrehaften Fries mit einem zeitgenössischen Ereignis ersetzt worden.²⁸⁵ Gerade das Fehlen der Königsfamilie und des Architekten Hansen in dieser Darstellung ist für die auf Thorvaldsens Museum projizierten Ideale von großer Signifikanz und Brisanz. Denn das Ziel von Bindsbøll, der auch den Fries konzipierte, bestand in einer bewussten Abkehr seines Gebäudes von Hansens Architektur, und darin steckte sowohl eine ästhetische als auch eine politisch-ideologische Aussage.²⁸⁶

Auf ästhetischer Ebene rebellierte Bindsbøll mit seinem eigenwilligen, polychromen Gebäude gegen Hansens jahrzehntelange Dominanz des Kopenhagener Stadtbildes. Wie stark dieses durch Hansens streng klassizistische Bauweise geprägt worden war, veranschaulicht auch dessen Einführung einer Steuer auf farbenfroh bemalte Gebäude.²⁸⁷ Nach Hansens Tod 1845 distanzieren sich junge Architekten wie Bindsbøll von seinem traditionellen Baustil, was mit Thorvaldsens Museum direkt neben dem von Hansen erbauten Schloss Christiansborg geradezu zelebriert wurde. Bindsbøll hatte sich in einem Brief an seinen Bruder Severin schon 1838 abschätzig über Hansens Architektur, speziell die Frauenkirche, geäußert und diese unter anderem als „roh“ und „elend“ kritisiert.²⁸⁸ In ähnlicher Weise soll 1844 auch Thorvaldsen selbst Hansens Architektur als hässlich und die grau bemalten Fassaden als schmutzig bezeichnet haben.²⁸⁹ Dieses harte Urteil fällt besonders ins Auge, da der Bildhauer 1827 Hansens Bauwerke noch in den höchsten Tönen gelobt hatte: „Es wäre mir besonders schmeichelhaft, wenn meine Arbeiten auf irgendeine

284 Zu Hansens Begrüßung von Thorvaldsen bei der Zollstelle siehe bspw. *Kjøbenhavnsposten*, 12:256, 17. September 1838 [erschienen am 18. September 1838], 1032; auch Bøyesen 1946–1947, 160; Lange, B. 2002, 65.

285 Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 705–707; auch Schultz 1948a, 66; Bøyesen 1946–1947, 182; Bramsen 1959, 94.

286 Lange, B. 2002, 65.

287 Ebd., 64.

288 Gottlieb Bindsbøll an Severin Bindsbøll, 1838, zit. nach Bramsen 1959, 25: „raae og elendig“ und „noget forbandet Møi“. Siehe auch Lange, B. 2002, 65.

289 *Baronesse Stapes Erindringer* 1912, 252; auch Repholtz 1911, 138; Sass 1969, 96; Jørgensen 1972b, 30; Lange, B. 2002, 66.

Weise dazu beitragen könnten, Ihre schönen und geschmackvollen Gebäude zu zieren.“²⁹⁰ Da das Ziel dieses Schreibens im Zuschlag von Aufträgen aus der Heimat bestand, kann Thorvaldsens enthusiastische Formulierung als ein weiteres Beispiel für seine strategische, nicht selten opportunistische Selbstvermarktung betrachtet werden.

Bindesebølls und Thorvaldsens kritische Haltung gegenüber Hansen lassen vermuten, dass dessen Fehlen in Sonnes Fries durchaus gewollt war.²⁹¹ Dasselbe gilt für die Abwesenheit der königlichen Familie im Fries, worin sich die politische Aussage von Bindesebølls Gebäude generell und dem Fries im Speziellen widerspiegelt. Denn die Rückgriffe auf Elemente aus der griechischen Kunst können nicht nur auf künstlerischer Ebene, sondern auch im politisch-ideologischen Kontext um 1848 betrachtet werden: Thorvaldsens Museum wurde im europäischen Revolutionsjahr eröffnet und verwies mit seinen Anleihen aus der griechischen Kunst auf das antike Griechenland mit Athen als der ersten Demokratie der Geschichte. Durch seine Formensprache und Polychromie hob es sich zugleich von Hansens Schloss Christiansborg ab, das als monumentales Symbol für die Monarchie stand.²⁹² Folglich versinnbildlichte Thorvaldsens Museum den Wechsel von der monarchischen zur demokratischen Staatsform.

Als besonders kühne Tat kann in diesem Zusammenhang auf Bolette Puggaards Befestigung einer Trikolore am Kranz, der im Dezember 1841 das Dach des Museums schmücken sollte, verwiesen werden. Die Malerin Puggaard begründete ihre revolutionär gesinnte Handlung damit, dass Thorvaldsen der Kunst die Freiheit gebracht habe und sein Museum sich deshalb klar von Schloss Christiansborg abheben sollte.²⁹³ Es darf jedoch stark bezweifelt werden, dass die Flagge tatsächlich auf das Dach gehisst wurde: Erstens wurde Puggaards Tat von den Anwesenden als dreist empfunden, wie aus einem Brief ihrer Tochter Maria Lehmann an Thorvaldsen hervorgeht.²⁹⁴ Und zweitens erwähnte Bolettes Ehemann Hans Puggaard, der das Richtfest organisiert hatte, zwar den „ungeheuer

290 Bertel Thorvaldsen an Christian Frederik Hansen, 7. Februar 1827 (Entwurf), TMA, Ref. m28, nr. 102: „Det vilde være mig særdeles smigrende, dersom mine arbeider kunde paa nogen Maade bidrage til at pryde Deres skønne og smagfulde Bygninger.“ Siehe auch Thiele 1852–1856, Bd. 2, 169.

291 Siehe auch Miss 1991, 353; Lange, B. 2002, 65. Schultz 1938, 49, erklärt sich Hansens Fehlen hingegen mit dessen Ableben, bevor Sonne mit dem Fries begann. Da der Fries jedoch ein Ereignis von 1838 darstellt, bei dem Hansen persönlich anwesend war, erscheint Schultz' Überlegung unlogisch.

292 Siehe auch Bramsen 1959, 81 und 95; Jørgensen 1989, 179; Miss 1991, 343; Lange, B. 2002, 65–67 und 130; Miss 2005b, 9.

293 Maria Lehmann an Bertel Thorvaldsen, wohl Sommer 1842, TMA, Ref. m24 1842, nr. 63: „[...] hun lovede nok at skulle forsvare sin Fane, om det saa var for Kongen selv; Frihed i Konsten, mente hun, har Thorvaldsen indført, at den maa bestaae, maa være vor fornemste Atraae, og hans Museum skal staae frit fra enhver Forbindelse med Slottet eller andet deslige.“ Auf Puggaards Tat verweisen auch Thule Kristensen 2013, 145, und Kofoed 2015a. Thorvaldsens Museum war am 18. Dezember 1841 überdacht worden; Hans Puggaard an Bertel Thorvaldsen, 18. Dezember 1841, TMA, Ref. m24 1841, nr. 53.

294 Maria Lehmann an Bertel Thorvaldsen, wohl Sommer 1842, TMA, Ref. m24 1842, nr. 63: „[...] bandt Moder en stor Krands dertil, og havde den Dristighed (i vore oprørte Tider) at hænge en tricolore Fane

großen Kranz“, den seine Frau zur Zier des Daches habe binden lassen, nicht aber die Fahne.²⁹⁵

Der Zeitgeist um 1848 und der explizite Kontrast zwischen Thorvaldsens Museum und Hansens Christiansborg zeigen sich schließlich auch in der Wiedergabe der einfachen Arbeiter in Sonnes Fries auf der Seite zum Schloss hin.²⁹⁶ Generell war die Schenkung des ehemaligen Wagendepots durch den König von verschiedenen Mitgliedern der Baukommission skeptisch betrachtet worden, da man in Thorvaldsen die Symbolfigur einer neuen Ära in Dänemark sah, die mit dem traditionellen, durch die Monarchie geprägten Verständnis von Kunst und Gesellschaft brach.²⁹⁷ Umgekehrt spielte aber das dänische Königshaus eine wichtige Rolle bei der Stilisierung Thorvaldsens zum dänischen Nationalhelden, was gerade die Schenkung des zum Christiansborg-Komplex gehörenden Baugrundes veranschaulicht. Wie es für den sich politisch bedeckt haltenden Thorvaldsen üblich war, scheint er sich an solchen Widersprüchen wenig gestört zu haben. Möglicherweise hatte er in jenem Angebot des Königs bereits das Potenzial für sein geplantes Museum und den Nutzen der privilegierten Lage in unmittelbarer Nähe zum dänischen Machtzentrum für die Sicherung seines Nachruhms erkannt.

Die Südseite des Museums mit dem Transport von Werken aus Thorvaldsens Œuvre und Sammlungen bietet einen ersten Eindruck davon, was sich hinter den farbenfrohen und gleichsam sprechenden Mauern verbirgt. Diesen Zweck hatte bereits Bindesbøll intendiert: „Er [der Fries] soll wie das Schild für eine Menagerie dem Volk erzählen, was sie [die Leute] zu sehen bekommen, wenn sie hinein gehen.“²⁹⁸ Nach dem Betreten des Museums durch den Haupteingang fand sich das damalige Publikum in der großen Vorhalle, in der nicht nur Originalmodelle von Thorvaldsens monumentalen Arbeiten, sondern auch jenes des *Alexanderzuges* ausgestellt waren (und sind). Die zeitgenössischen Besucherinnen und Besucher sahen demnach einen Monumentalfries am Äußeren des Museums, der Thorvaldsens triumphale Rückkehr nach Kopenhagen zeigt, gefolgt von einem monumentalen Relieffries des Triumphzuges Alexanders des Großen in der Vorhalle des

øverst op paa den; vi andre søgte at afskrække med Hovedvagten og Tiltale, som jo hører til Dagens Orden; [...].“

295 Hans Puggaard an Bertel Thorvaldsen, 18. Dezember 1841, TMA, Ref. m24 1841, nr. 53: „Min Kone havde ladet binde en uhyre stor Krands som var Tagets fornemste Prydelse [...].“

296 Siehe auch Miss 2005b, 9.

297 Thule Kristensen 2013, 70 und 142; auch Hammerich 1876, 125; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 703; Miss 2016, 5.

298 Zit. nach Lange, B. 1998, 68: „Det skal ligesom Skiltet for et Menageri fortælle Folk, hvad de faar at se, naar de gaar derind.“ Siehe auch Bøyesen 1946–1947, 187; Millech 1960, 20; Sass 1969, 98; Lange, B. 2002, 130; Miss 2005b, 8; Thule Kristensen 2013, 147; Miss 2016, 6. Eine ähnliche Formulierung findet sich auch in einem Artikel in der dänischen Satirezeitung *Corsaren* vom 5. November 1847: „Disse Tegninger gjore accurat samme Nytt, som de udhængte malede Skildte foran Fjæleboderne i Dyrehaven: de give Folk en Idee om, hvad de skulle faae at see indenfor.“

Museums.²⁹⁹ Dadurch wurde der Bildhauer erneut mit dem antiken Herrscher assoziiert. Darüber hinaus hatte Babylon seit Jahrhunderten als Referenzpunkt für das Selbstverständnis wachsender Städte und für – teils utopische – städtebauliche Projekte gegolten. Dies ist gerade auch für das frühneuzeitliche Kopenhagen belegt, dessen zwischen 1637 und 1642 errichteter Runder Turm (*Rundetårn*) mit dem Turm zu Babel verglichen wurde.³⁰⁰ Vor diesem Hintergrund ließe sich die Gegenüberstellung der beiden Monumentalfrieße auch als Binesbølls Vision für einen Wendepunkt von der Monarchie zur Demokratie in seiner Heimatstadt lesen. Diese Vision sollte schon bald Realität werden: Unter dem Druck der europäischen Aufstände im März 1848 unterzeichnete der dänische König Frederik VII. am 5. Juni 1849 die dänische Verfassung, mit der die absolutistische Regierungsform durch eine konstitutionelle Monarchie abgelöst wurde.

Die Werkpräsentation in Thorvaldsens Museum

Es wurde erwähnt, dass das Gesamtkonzept des Museums für Thorvaldsen auf Binesbøll zurückgeht. Dies gilt auch für die Präsentationsweise von Thorvaldsens Skulpturen sowie seinen Antiken- und Kunstsammlungen. Bereits auf Binesbølls frühestem Entwurf für das Museum sind in den einzelnen Räumen Skulpturen des Bildhauers zu erkennen (Abb. 96). Außerdem erstellte der Architekt zwischen 1838 und 1848 in seinem Skizzenbuch eine Übersicht von Thorvaldsens Werken, die ihm vermutlich deren Verteilung auf die unterschiedlichen Räume erleichterte.³⁰¹ Bezüglich der Anordnung der Werke und Sammlungsobjekte arbeitete Binesbøll mit verschiedenen Künstlern zusammen: So half ihm Bissen bei der Präsentation von Thorvaldsens Marmorskulpturen im Erdgeschoss des Museums, Thiele bei der Ausstellung von Thorvaldsens Zeichnungen und der Genremaler Troels Lund bei der Hängung der Gemälde im Obergeschoss.³⁰²

Insgesamt entsprach die Präsentationsweise in Thorvaldsens Museum den neusten Ausstellungsprinzipien, indem wenige Marmorstatuen aus dem Œuvre des Bildhauers in relativ kleinen Räumen so platziert wurden, dass Tageslicht ihre Köpfe und Oberkörper erhellte.³⁰³ Zwecks einer optimalen Beleuchtung berechnete Binesbøll die Höhe der Sockel für die Skulpturen; zudem entwarf er mehrere Regale und Schaukästen für Thorvaldsens Sammlungen.³⁰⁴ Die Beleuchtung in Thorvaldsens Museum erinnert an jene in einem

299 Siehe auch Melander 1998, 100; Lange, B. 2002, 135.

300 Siehe bspw. Klamt 1975, 159–162.

301 Binesbølls Skizzenbuch wird in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen aufbewahrt (Inv.-Nr. D1778).

302 Zur Aufstellung von Thorvaldsens Skulpturen und der Hängung der Gemälde siehe ausführlich Bruun, C./Fenger 1892, 119–158; auch Krohn 1917a, 10; Kat. Kopenhagen 1974, 34, Anm. 64.

303 Kat. Kopenhagen 1974, 4; auch Henschen/Jørnæs 1987, 11.

304 Bruun, C./Fenger 1892, 117; Krohn 1917a, 10; Koch 1948; Kat. Kopenhagen 1974, 34, Anm. 64; Lange, B. 2002, 121.

Künstleratelier – eine Lösung, die auf den Bildhauer selbst zurückzugehen scheint.³⁰⁵ Demnach sollten die rundplastischen Statuen und Büsten durch frontal, die Reliefs hingegen durch seitlich einfallendes Licht beschienen werden, wodurch die Formen der Werke am besten zur Geltung kommen sollten, wie bereits Hammerich beobachtete.³⁰⁶ Während Thorvaldsens Zeitgenossen dessen Ateliers mit ihrer Fülle an Originalmodellen als ein Museum bezeichnet hatten, kann sein Museum umgekehrt als ein verewigtes Atelier betrachtet werden. Allerdings erfuhren Thorvaldsens Arbeiten durch ihre Verschiebung von den Werkstätten in ein eigenes Museum eine ideelle Wertsteigerung: Nicht nur wurde ihnen Dänemarks erstes öffentliches Museum gewidmet, das eigens zu diesem Zweck gebaut wurde; überdies erhob die antikisierende Architektur des Gebäudes das *Ceuvre* eines zeitgenössischen Künstlers von Beginn an in den klassischen Kanon.

Vom Prinzip her ist die Aufstellung der Skulpturen in kleinen, abgetrennten Räumen durch den vatikanischen Cortile del Belvedere inspiriert, wo die Statuen in Nischen platziert sind.³⁰⁷ Die dortige Werkpräsentation wurde bereits von Høyen in seiner Begleitschrift zur Geldsammlung für die Errichtung von Thorvaldsens Museum gelobt.³⁰⁸ Ebenfalls Høyen empfahl farbige Wände, um die ausgestellten Werke aus Marmor und Gips möglichst stark zur Geltung zu bringen.³⁰⁹ Mit der oben beschriebenen Aufstellung einzelner Statuen in kleinen Räumen ging ferner eine Bedeutungshierarchie der Werke einher: Die durch ihre prominente Präsentation gleichsam als Hauptwerke ausgezeichneten Skulpturen waren in jedem Raum von wenigen ‚Nebenwerken‘ wie Reliefs und Büsten umgeben. Dabei wurden die Reliefs meist in die Wände direkt neben der Marmorskulptur eingelassen und die Büsten auf runden Sockeln bei den Türdurchgängen platziert. Überpitzt gesagt, klassifizierte diese Präsentationsweise die Reliefs und Büsten des einstigen *patriarca del bassorilievo* als untergeordnete Werke und verlieh ihnen dekorativen Charakter.

Gleichzeitig wurde versucht, die einzelnen Räume thematisch zu gestalten. Dies entpuppte sich jedoch als ein zu ambitioniertes Unterfangen und konnte nur bedingt verwirklicht werden.³¹⁰ Die thematische Geschlossenheit des Christussaals erwuchs gleichsam organisch aus Thorvaldsens umfassendem Auftrag für die Kopenhagener Frauenkirche. Ebenso waren Räume zu Amor, Venus, den Grazien und Musen leicht umsetzbar angesichts von Thorvaldsens zahlreichen Werken zu diesen Themen (Räume 2, 3, 16 und

305 Thiele 1852–1856, Bd. 3, 63; Macmillan 1869, 346; Hammerich 1876, 149; Pfundheller 1886, 228; Bruun, C./Fenger 1892, 166; Gohr 1977b, 91; Jørgensen 1984, 240; Henschen/Jørnæs 1987, 11; Henderson 2005, 25.

306 Hammerich 1876, 149–151; auch Jørgensen 1984, 240.

307 Henschen/Jørnæs 1987, 7. Ähnliche Aufstellungen waren auch im Museo Pio-Clementino und dem Museo Chiaramonti in Rom zu finden.

308 Høyen 1837, 22. Hierauf folgen Überlegungen zur konkreten Aufstellung von Thorvaldsens Werken, ohne jedoch den Standort des Museums zu kennen.

309 Ebd., 32. Diesen Effekt beobachteten später auch Macmillan 1869, 346, und Hammerich 1876, 151.

310 Siehe auch Floryan 1998, 33.

18). Für den vorliegenden Kontext sind jedoch andere Räume von vorrangigem Interesse: Beispielsweise sind in die Wände des Raumes 5, wo heute die *Jason*-Statue aufgestellt ist, Reliefs mit Szenen der Achilles-Legende eingelassen und verleihen ihm somit das Überthema der Heroendarstellung. Nicht zufällig sind in diesem Raum die Porträtbüsten von Thomas Hope, dem Besteller der *Jason*-Statue und frühesten Förderer Thorvaldsens, sowie seiner Frau Louisa Hope aufgestellt. Das *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung* im Raum 20 ist indessen von Reliefs der Grazien, der Musen Melpomene und Thalia, der Genien der Kunst, Dichtkunst und Harmonie sowie von den Porträtbüsten von Mitgliedern des dänischen Königshauses, Ludwig I. von Bayern und Vincenzo Camuccini umgeben. Durchaus passend zu Thorvaldsens Selbstdarstellung stehen hier die Reliefs für die künstlerische Inspiration und die Büsten für Gönner und Bewunderer von Thorvaldsens Schaffen.

Dank den seit der Eröffnung des Museums regelmäßig publizierten Katalogen lässt sich die Aufstellung der einzelnen Werke relativ genau nachvollziehen.³¹¹ Die heutige Präsentation entspricht im Wesentlichen der ursprünglichen Aufstellung, indem sich Thorvaldsens Marmorskulpturen vor allem in den kleinen Zimmern im Erdgeschoss und vereinzelt im Obergeschoss befinden, während die Gipsmodelle je nach Größe auf Vorhalle, Christussaal und Korridore verteilt sind.³¹² Einzelne Werke wurden posthum von Thorvaldsens Schülern in Marmor ausgeführt und ersetzen die jeweiligen Gipsmodelle.³¹³ Teile der Gemäldesammlung, der Antikensammlungen und der Bibliothek des Bildhauers werden im Obergeschoss gezeigt. Seit 1970 sind zudem im Kellergeschoss eine Auswahl an Zeichnungen und Bozzetti, persönliche Gegenstände des Bildhauers, Gipsabgüsse nach antiken Fragmenten sowie Wechselausstellungen zu sehen.³¹⁴

Thorvaldsens Museum als Gesamtkunstwerk

Thorvaldsens Museum war Bindesbølls erstes Werk und sollte sein wichtigstes bleiben.³¹⁵ Mit seinem sämtliche Aspekte des Museumsbaus umfassenden Konzept schuf er ein Gesamtkunstwerk.³¹⁶ Dieser zeitweise fast inflationär verwendete Begriff stammt aus derselben Zeit wie die Idee, Planung und Errichtung von Thorvaldsens Museum: Erstmals in Eusebius Trahndorffs Schrift *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* von

311 Siehe auch Miss 2008, 34. Eine genaue Beschreibung der Ausstellung in Thorvaldsens Museum findet sich auch bei Hammerich 1876, 147 – 153.

312 Siehe auch Miss 1991, 342 – 343.

313 Miss 2008, 35.

314 Siehe auch Kat. Kopenhagen 1974, 35, Anm. 64.

315 Nach Thorvaldsens Museum baute Bindesbøll mehrheitlich öffentliche Gebäude in dänischen Kleinstädten und Dörfern. Interessant ist jedoch, dass er um 1839/1840 einen Entwurf für ein Atelier für Thorvaldsen auf Nysø zeichnete. Eine Liste von Bindesbølls Bauten und Projekten findet sich bei Bramsen 1959, 165 – 172.

316 Siehe auch Thule Kristensen 2013, 144 – 145.

1827 erschienen, wurde der Terminus vor allem durch Richard Wagners um die Jahrhundertmitte veröffentlichte *Zürcher Schriften* geprägt.³¹⁷ Dabei lohnt es sich in Erinnerung zu rufen, dass sich der Begriff des Gesamtkunstwerks nicht auf den Bereich der Artefakte der verschiedenen Künste beschränkt, sondern die Idee oder Utopie eines Wandels der Gesellschaft durch das jeweilige Gesamtkunstwerk miteinbezieht.³¹⁸ Im Umfeld der Revolutionen von 1848 entstanden, spiegelt das Wagner'sche Gesamtkunstwerk als gemeinsames Unterfangen der verschiedenen Kunstgattungen ein neues gemeinschaftliches Verständnis der Gesellschaft wider.³¹⁹ Demnach sollte die künstlerische Schöpfung nicht mehr nur einer Elite zugänglich sein, sondern der ganzen Gesellschaft gehören.

Obwohl bezweifelt werden muss, dass Binesbøll mit dem Begriff des Gesamtkunstwerks vertraut war, durchdrang die darin enthaltene Idee kulturelle und gesellschaftliche Vorstellungen der Zeit um das Revolutionsjahr 1848 generell und dürfte daher auch die Arbeit des dänischen Architekten geprägt haben. Wie gezeigt wurde, war Binesbøll sowohl für die Architektur und das Gestaltungskonzept der Außen- und Innendekorationen als auch für die Präsentation von Thorvaldsens Werken und Sammlungen verantwortlich. Darin äußert sich seine Intention einer künstlerischen Vereinigung von Architektur, Malerei, Skulptur und angewandter Kunst.³²⁰ Die vorangegangenen Ausführungen verdeutlichen zudem, dass Binesbølls Baukonzept über die Synthese von verschiedenen Kunstgattungen und kulturellen Einflüssen hinaus ein Verlangen nach demokratischer Gesellschaftsveränderung visualisiert; damit entspricht es dem Konzept des Gesamtkunstwerks um die Jahrhundertmitte, das einen Gesellschaftswandel anstoßen wollte.³²¹

Das ästhetische Programm des Museums widerspricht der von Zeitgenossen geäußerten und klar unter dem Eindruck des Thorvaldsen-Kults stehenden Ansicht, Bin-

317 Junod 2007, 72–73; Finger/Follett 2011, 10–11; Brandlhuber 2013, 10; Thule Kristensen 2013, 145; spezifisch zu Wagners Verwendung des Begriffs des Gesamtkunstwerks siehe ausführlich Feldmann 2000, 52–97. Wagners *Zürcher Schriften* umfassen *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) und *Oper und Drama* (1851). Für Wagner war das (aufgeführte) Drama die höchste Kunstform, da es in sich alle anderen Kunstgattungen vereine. Die Idee einer Zusammenführung verschiedener Künste, die dem Konzept des Gesamtkunstwerks zugrunde liegt, geht jedoch auf Philosophen des späten 18. Jahrhunderts zurück, besonders auf Friedrich Schlegel, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling und Georg Wilhelm Friedrich Hegel; siehe dazu Feldmann 2000, bes. 20–50; Schefer 2011, bes. 30–31, 40 und 46–48.

318 Feldmann 2000, bspw. 85 und 92; Finger/Follett 2011, 4; Thule Kristensen 2013, 145.

319 Siehe auch Feldmann 2000, 72–73; Finger/Follett 2011, 11; Schefer 2011, 37.

320 Siehe auch Bramsen 1959, 159.

321 Siehe auch Thule Kristensen 2013, 146. In diesem Zusammenhang ist ferner interessant, dass Wagner bei seiner Formulierung des Begriffs ‚Gesamtkunstwerk‘ zwischen 1849 und 1851 noch sozialistisch und internationalistisch gesinnt war. Mit seinen nationalistischen Ansichten in den späteren Jahren begann er auch immer mehr am Wert des Gesamtkunstwerks und den darin vermittelten Ideen zu zweifeln; siehe dazu Feldmann 2000, 8; Finger/Follett 2011, 11.

desbøll habe sich vollkommen in den Dienst der Werke des dänischen Bildhauers gestellt. So lobte Thiele die Zurückhaltung des Architekten:

Bindesbøll hatte sich als Architekt auf den Standpunkt des Bildhauers gestellt; sein Ziel war nicht ein prachtvolles architektonisches, mit Thorvaldsens Arbeiten ausgeschmücktes Gebäude auszuführen: – überall an anderen Orten sei die Sculptur die dienende Magd, – hier sollte sie die Frau im Hause sein. [...] Hier galt es den großen Künstlernamen Thorvaldsens, hier handelte es sich darum, seine Ehre als Künstler hervorzuheben.³²²

Auch Hammerich betrachtete Bindesbølls Bau im Gegensatz zu anderen existierenden Museumsgebäuden als eine „Selbstverleugnung“ des Architekten, der nur „dazu helfen [wollte], daß man Thorvaldsens Werke sehen könne, und daß sie den rechten Eindruck hervorbringen mögen“.³²³ Atkinson bezeichnete das Gebäude gar als „gewöhnlich“, und noch Curt Michaelis sah darin eine „ernste Einfachheit“.³²⁴ All diese bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein geäußerten Einschätzungen sind bei der Betrachtung von Bindesbølls eigenwilligem Museumsbau kaum nachvollziehbar. Denn in Wirklichkeit schuf der Architekt mit Thorvaldsens Museum das erste Gebäude in Kopenhagen, das grundlegend mit dem damals vorherrschenden Klassizismus brach.³²⁵

Gleichzeitig scheint sich Bindesbøll intensiv mit der architektonischen und örtlichen Umgebung des Museums auseinandergesetzt und diese in seine Idee des Gesamtkunstwerks miteinbezogen zu haben. Dies geschah jedoch nicht nur durch die Integration der Umgebung, worauf im nächsten Kapitel eingegangen wird, sondern ebenso sehr durch Kontraste. So enthalten die Entwürfe, die Bindesbøll Thorvaldsen schenkte, einen Lageplan des Museums auf der Insel Slotsholmen; darauf wird ersichtlich, dass der Architekt mittels Baumreihen, Bänken und einer Statue des Bildhauers dessen Museum deutlich von Hansens Christiansborg abheben und dadurch einen Kontrast schaffen wollte (Abb. 119).³²⁶ Die in diesem Situationsplan vorgesehene Gestaltung des Außenraumes wurde nicht realisiert. Hingegen setzt sich sein Museum durch die Übersetzung von Elementen aus verschiedenen Kulturen und Zeitepochen sowie die ihnen impliziten ästhetischen und politischen Werte bewusst von Christiansborg ab.

Für die Überlegungen zum Gesamtkunstwerk ist schließlich auch die historische Bedeutung der Lage von Thorvaldsens Museum auf Slotsholmen von Interesse: Hier stand bereits die sogenannte Absalonburg – die von Bischof Absalon 1167 erbaute Burg, die zu-

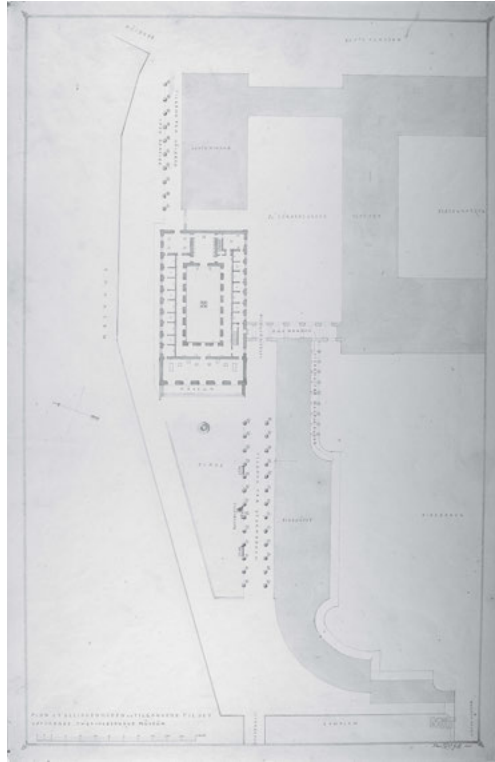
322 Thiele 1852–1856, Bd. 3, 62–63.

323 Hammerich 1876, 145–146.

324 Atkinson 1873, 64: „The design both inside and outside is, like the majority of the public buildings in Copenhagen, heavy, uninviting, and common-place.“; Michaelis 1912, 9.

325 Siehe auch Bøyesen 1946–1947, 181; Lange, B. 2002, 33.

326 Siehe auch Schultz 1948a, 68; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 705.



119__Gottlieb Bindesbøll, *Lageplan von Thorvaldsens Museum*, 1839, Feder- und Pinselzeichnung auf Papier, 420 × 270 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D807)

gleich die Gründung der Handelsstadt Kopenhagen markierte.³²⁷ Folglich war Slotsholmen der Ausgangspunkt der städtebaulichen Ausdehnung Kopenhagens. Nachdem die Absalonburg im Zuge kriegerischer Angriffe zerstört worden war, errichtete man auf ihren Ruinen im ausgehenden 14. Jahrhundert das Kopenhagener Schloss.³²⁸ Spätestens seit der Errichtung des ersten Schlosses Christiansborg unter König Christian VI. ab 1736 handelt es sich bei dieser Insel um den Sitz der dänischen Regierung mit der ganzen damit verbundenen Ausstrahlung. Große Teile von Christiansborg brannten 1794 und 1884 nieder, wurden jedoch beide Male wiederaufgebaut. Die Bedeutung von Slotsholmen als demjenigen Ort, an dem Kopenhagens Geschichte überhaupt erst begann und von dem aus die Stadt bis in die Gegenwart regiert wird, verleiht der Insel einen *Genius loci*, der sich auch auf Thorvaldsens Museum überträgt und den Kult um den hiermit geehrten Bildhauer nährt.³²⁹ Thorvaldsen war sich des Potenzials dieser Örtlichkeit für seinen Nach-

327 Findeisen/Husum 2008, 16.

328 Ebd., 24.

329 Zu den einen *Genius loci* konstituierenden Faktoren siehe Norberg-Schulz 1982, 18–77; Valena 1994, 13.

ruhm zweifellos bewusst. Umgekehrt stärkten sein Status als internationale *celebrity*, seine Stilisierung zum dänischen Nationalhelden, die politische Aussage von Binesbølls Museumsarchitektur sowie die Eröffnung des Museums im europäischen Revolutionsjahr 1848 wiederum die historische Bedeutung und den *Genius loci* von Slotsholmen.³³⁰

Dieser Bedeutungskomplex kommt auch in der Bezeichnung von Thorvaldsens Museum als Bautastein zum Ausdruck: Clausen beschrieb das Gebäude in einem anlässlich der Einweihung publizierten Artikel in der Tageszeitung *Fædrelandet* als „Bautastein [...], demjenigen würdig, dessen Erinnerung er gewidmet ist“.³³¹ Als unverrückbare Relikte des skandinavischen Mittelalters können Bautasteine (auch Menhire genannt) als manifeste Symbole des nordischen Erbes verstanden werden. Folglich bringt Clausens Aussage den Sinngehalt von Thorvaldsens Museum auf den Punkt, da dieses von Beginn an als dänisches Nationaldenkmal konzipiert war und die nordische Herkunft und triumphale Heimkehr eines der bedeutendsten Künstler des frühen 19. Jahrhunderts untermalen sollte. Dazu trug auch die Errichtung des Museums auf einem vom König zu diesem Zweck geschenkten Baugrund in unmittelbarer Nähe zum Schloss Christiansborg bei, ob schon sich der Museumsbau am Ende explizit, ja fast demonstrativ von der monarchischen Dominanz auf Slotsholmen distanzieren sollte. In Binesbølls weit ausgreifendes Gesamtkunstwerk kann schließlich auch die im nächsten Kapitel besprochene Funktion des Museums als Mausoleum miteinbezogen werden: Nicht nur vereint Thorvaldsens Museum verschiedene Künste und kulturelle Einflüsse, sondern auch verschiedene Zeiten und Zeitlichkeiten, bis hin zur Ewigkeit.³³²

3 Das Museum als Mausoleum

Gemäß Wilckens war es Thorvaldsens größter Wunsch, „selbst zu bestimmen, wo meine Arbeiten [im Museum] aufgestellt werden sollen; möchte ich das erleben, dann bin ich zu sterben bereit“.³³³ Diese Hoffnung sollte sich nicht mehr erfüllen: Thorvaldsen starb am 24. März 1844 beim Besuch der Uraufführung von Friedrich Halms *Griseldis* im Königlichen Theater in Kopenhagen an Herzversagen – sein Sterbesessel befindet sich heute in

330 Valena 1994, 49, nennt auch das Wirken berühmter Persönlichkeiten als Faktor für den *Genius loci* eines Ortes.

331 *Fædrelandet*, 9:258, 17. September 1848, Sp. 1885: „Bautastenen er reist: en Bygning, værdig ham, til hvis Minde den er viet [...]“. Siehe auch Bruun, C./Fenger 1892, 165; Trier 1903, 238 – 239; Kat. Kopenhagen 1974, 30; Bott, G. 1981, 346; Jørnæs 1982c, 63. Die Bezeichnung von Thorvaldsens Museum als Bautastein findet sich auch in weiteren, vor allem lyrischen Quellen; siehe bspw. *Thorvaldsen og den danske Digtere* 1844, 9.

332 Siehe in ähnlichem Zusammenhang Finger/Follett 2011, 4.

333 Wilckens 1875, 89.

seinem Museum.³³⁴ War schon Thorvaldsens Rückkehr nach Dänemark am 17. September 1838 ein Ereignis von nationaler Auswirkung gewesen, so galt dies umso mehr für den Tod des Bildhauers. Auch dieses Phänomen ist im Kontext des Künstlerkults zu verstehen, denn, wie Martin Warnke es formuliert hat: „Je unsterblicher der Künstler, umso unbegreiflicher sein Tod.“³³⁵ Ganz deutlich kommt dieses Phänomen in Steffens' Brief an die Baronin Stampe vom 6. April 1844 zum Ausdruck:

Und also – Thorvaldsen ist tot – man war geneigt zu glauben, dass der, dessen Werke unsterblich sind, unsterblich sein müsse, wie der Marmor, dem er göttliche Bedeutung gab. Wandelte er doch – die schöne Statue, fest und gesund und unveränderlich – unter uns, erhaben über allen.³³⁶

Diese beiden Sätze aus Steffens' Schreiben fassen einige zentrale Aspekte des Kults um Thorvaldsen und seines öffentlichen Bildes zusammen. Der Bildhauer wird auf zwei Ebenen mit dem Marmor, dem Material seines Schaffens, verglichen: Zum einen erhoffte man sich angesichts der Dauerhaftigkeit der steinernen Figuren jene ihres Schöpfers, und dies offenbar buchstäblich, nicht nur symbolisch in Form eines Fortlebens des Bildhauers *in* seinen Werken. Zum anderen wird Thorvaldsens Äußeres mit einer Statue verglichen, die durch ihre Unveränderlichkeit und Größe – wohl weniger die Größe des Körpers als jene seines Genius – über die Mitmenschen hinausrage. Durch Thorvaldsens Tod wurden die Zeitgenossen auf einen Schlag mit der Vergänglichkeit des vergötterten Künstlers konfrontiert. Damit ist erneut die Problematik von diesseitiger *celebrity* und den Tod überwindendem Ruhm angesprochen, die im Folgenden abschließend anhand der Doppelfunktion von Thorvaldsens Museum als Mausoleum beleuchtet werden soll.

Ein Staatsbegräbnis für den Künstler

„Ein reiches Blatt in der Geschichte der Kunst ist vor uns aufgerollt und entziffert; Thorvaldsen ist gewesen; sein Leben war ein Triumphzug, das Glück und der Sieg folgten ihm, die Menschen haben in ihm die Kunst erkannt und geehrt.“³³⁷ Mit diesen Zeilen, die sich an der Metapher von einem Blatt im Buch der Geschichte inspirieren, beginnt Andersens erstmals in Thorvaldsens Todesjahr erschienene „biographische Skizze“ über den Bildhauer und veranschaulicht die damalige Betrachtung von Thorvaldsens Leben als einem einzigen Siegeszug. Diese Sichtweise wird auch in der Art deutlich, wie die Zeitgenossen dem Bildhauer und berühmten Landsmann die letzte Ehre erwiesen.

334 Zu Thorvaldsens Tod siehe bspw. Ravn 1944, 8–12.

335 Warnke 2008, 80.

336 Heinrich Steffens an Christine Stampe, 6. April 1844, KB, Ref. NKS 1732, 2° (Transkript im TMA): „Og altsaa – Thorvaldsen er død – man var tilbøielig til at troe, at den, hvis Værker ere udødelige, maatte være udødelig, som det Marmor, han gav gudommelig Betydning. Vandrede han dog – den skønne Statue, fast og sund og uforanderlig – mellem os, hævet over alle.“

337 Andersen 1845, 5.

Die Begräbnisfeierlichkeiten zogen sich über zwei Tage hin, die mit einer Totenwache am 29. März 1844 auf Schloss Charlottenborg begannen. Diese fand in dem mit schwarzen Behängen ausgekleideten Antikensaal der Kopenhagener Kunstakademie statt und wurde von Wilckens und jungen Künstlern abgehalten.³³⁸ Entsprechend der vor allem in der Romantik aufgekommenen Darstellungstradition des sterbenden Künstlergenies entstanden mehrere Bilder von Thorvaldsen auf dem Sterbebett sowie des aufgebahrten, mit einem Lorbeerkranz bekrönten Bildhauers.³³⁹ Dessen Totenbahre ist in den Zeichnungen von Georg Emil Libert und Anton Melbye umgeben von seinen mit Trauerflor geschmückten Statuen der *Himmlichen Weisheit*, der *Göttlichen Stärke* und eines Engels, die passenderweise zum Grabmal für Papst Pius VII. gehörten (Abb. 120 und 121).³⁴⁰ Weiter erkennt man bei Libert Abgüsse von Canovas *Perseus* sowie vermutlich des *Alexanderzuges*. Die Zusammenstellung dieser beiden Werke verweist auf einen doppelten Triumph von Thorvaldsen, der mit seiner epochalen *Jason*-Statue explizit Canovas *Perseus* ‚korrigiert‘ und sich mit dem *Alexanderzug* zumindest im Bereich des Reliefs gemäß den damaligen Kritikern weit über seinen italienischen Zeitgenossen erhoben hatte. Die Thematik des Triumphs könnte man bei Libert und Melbye auch im Papstgrabmal für den Petersdom sehen, dessen Auftrag ausgerechnet Thorvaldsen als Nicht-Katholik erhalten hatte. Bei der aus einem anderen Blickwinkel skizzierten Zeichnung von Melbye erkennt man im linken Vordergrund zusätzlich Thorvaldsens Sarg mit dem kleinen Gipsmodell seines *Selbstbildnisses mit der Statue der Hoffnung*, das zusammen mit dem Bildhauer in die Erde gelassen werden sollte. Der Sarg selbst bestand aus Eichenholz und war mit Reliefs von Constantin Hansen verziert. Diese zeigten am Kopfende die Siegesgöttin und am Fußende die Parzen, wodurch erneut auf Thorvaldsens Triumphzug sowie seine irdische Vergänglichkeit hingewiesen wurde.³⁴¹

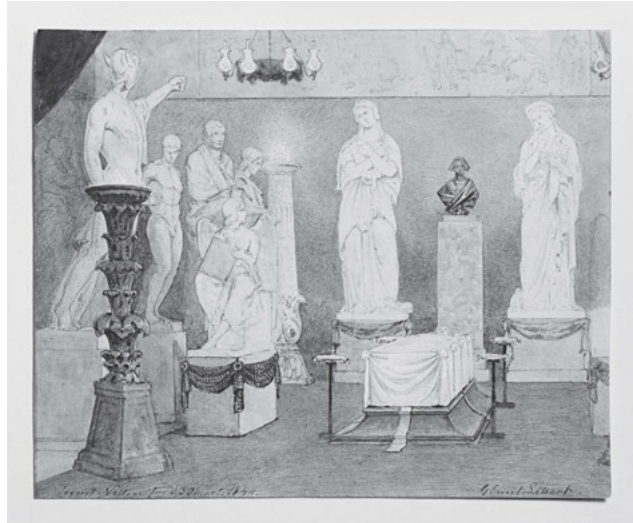
338 Thiele 1831–1850, Bd. 4, 220; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 180; Ravn 1944, 13; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 707–708; Jørnæs 2011, 246–248; auch de Loménie 1845, 25–26. Zu Thorvaldsens Aufbahrung siehe bspw. *Baronesse Stampes Erindringer* 1912, 257–258. Detaillierte Ausführungen zu den Begräbnisfeierlichkeiten finden sich bspw. bei Andersen 1845, 69–78; Ravn 1944, 12–19. Zu den ebenfalls sehr ausgedehnten und einem Heiligenkult gleichkommenden Begräbnisfeierlichkeiten für Canova 1822 siehe bspw. Bättschmann 1997, 85–88; Myssok 2012a, 246.

339 Die Bildtradition des sterbenden Künstlers war zunächst eine retrospektive und betraf vor allem Darstellungen von in der Romantik als Genies verehrten Künstlern der Renaissance und des Barock; siehe bspw. Warnke 2008, 80–85. Darstellungen von Thorvaldsen auf dem Sterbebett stammen von Anton Melbye (*Thorvaldsen am Tag seines Todes*, 24. März 1844, Bleistift auf Papier, 180/178 x 232/231 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.-Nr. D1661) und Johan Vilhelm Gertner (*Der tote Thorvaldsen*, 25. März 1844, Bleistift auf Papier, Hillerød, Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot, Inv.-Nr. A 980).

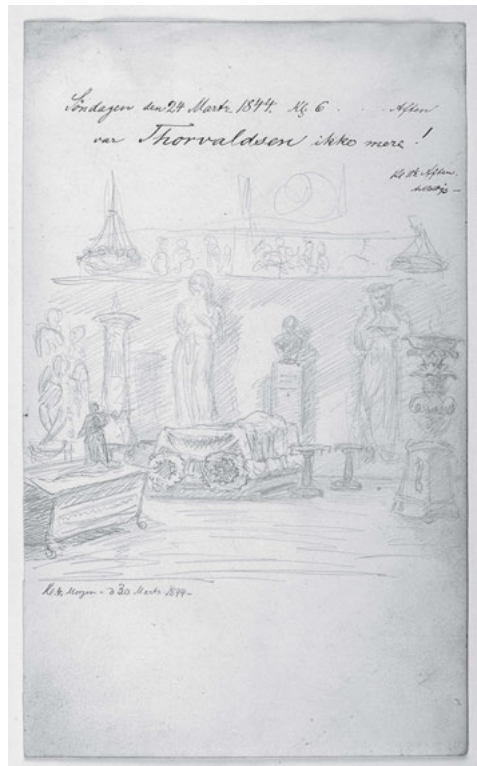
340 Siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 708; Bättschmann 1997, 92.

341 Zur Beschreibung von Thorvaldsens Sarg siehe Ravn 1944, 14.

120__Georg Emil Libert,
Thorvaldsen auf der Totenbahre,
 29. März 1844, Bleistift- und
 Federzeichnung laviert auf
 Papier, 125 × 155 mm,
 Kopenhagen, Thorvaldsens
 Museum (Inv.-Nr. D1748)



121__Anton Melbye, *Thorvaldsen feierlich
 aufgebahrt*, 30. März 1844, Farbstiftzeichnung
 auf Papier, 195 × 117/119 mm, Kopenhagen,
 Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D1751)



Am Tag nach der Aufbahrung, am 30. März 1844, folgte der Trauerzug von Schloss Charlottenborg zur Frauenkirche.³⁴² Auffallend ist in Andersens Beschreibung die Erwähnung des Wetters: „Es ist ein grauer Tag, nicht ein Sonnenstrahl.“³⁴³ Der Zeitgenosse Rudolph Schleiden schrieb gar von „Schneegestöber und Kälte“.³⁴⁴ Folglich wurde das Zutun höherer Kräfte – diesmal in bedrückender Form – während Thorvaldsens Begräbnisfeierlichkeiten ebenso betont, wie es schon sechs Jahre zuvor durch die Nennung der Nordlichter und des Regenbogens bei der Ankunft des Bildhauers in Kopenhagen geschehen war.³⁴⁵ Außerdem habe während des Trauerzuges absolute Stille geherrscht.³⁴⁶ Auch diese Anmerkung – wie die Erwähnung des Wetters – untermauert den Gegensatz zwischen dem Leichenzug und dem tosenden Empfang bei der Rückkehr des Bildhauers 1838. Unter bedecktem Himmel und vollkommenem Schweigen also trugen junge Künstler, gefolgt vom Kronprinzen Frederik Carl Christian (später Frederik VII.), dem Maler Eckersberg sowie weiteren Mitgliedern der Königsfamilie und der Kunstakademie, Thorvaldsens Sarg durch die Kopenhagener Innenstadt.³⁴⁷ Gemäß Andersens Erzählung bestand der Trauerzug aus

einer Anzahl Seeleute [...], demnächst nahe an 800 Studenten; hinter diesen kamen die Isländer, dann Künstler aller Klassen, welche einander ablösten und darauf die Leiche; hierauf der Kronprinz mit den Mitgliedern der Akademie, beide Militair-Etaten, Beamte und Bürger.³⁴⁸

Auch die Straßen waren von Mitgliedern aller Gesellschaftsschichten gesäumt, die für eine gute Sicht auf das bewegende Ereignis sogar auf Bäume und Dächer geklettert seien.³⁴⁹ Die Anwesenheit von Menschen der niedrigsten bis höchsten sozialen Ränge, die sich allesamt mit dem aus ärmlichen Verhältnissen stammenden und nun als Berühmtheit gefeierten Bildhauer zu identifizieren wussten, wurde von verschiedenen Zeitzeugen hervorgehoben.³⁵⁰ Der Einbezug aller Gesellschaftsschichten war essenziell für die Inszenierung von Thorvaldsen als dänischem Nationalhelden. Wie in den beiden vorangegangenen Kapiteln ausgeführt wurde, hatte diese Stilisierung bereits der 1837 lancierten Geldsamm-

342 De Loménie 1845, 26–27; Thiele 1831–1850, Bd. 4, 221–225; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 180–183; Wilckens 1875, 128–129; Jørnæs 1989c, 33.

343 Andersen 1845, 71.

344 Schleiden 1890, 90.

345 Siehe dazu Kap. IV.1.

346 Andersen 1845, 71–72.

347 Jørnæs 1989c, 33.

348 Andersen 1845, 71. Detaillierte Beschreibungen des Trauerzuges finden sich außerdem in: *Aftenbladet*, 77, 30. März 1844, o. S. [Titelseite]; *Allgemeine Zeitung*, 99, 8. April 1844, 791; Brandt 1844, 24–26; Møller 1844, 4–5.

349 Andersen 1845, 71; Jørnæs 1989c, 33.

350 *Aftenbladet*, 77, 30. März 1844, o. S. [Titelseite]; Andersen 1845, 75–76; de Loménie 1845, 25; Thiele 1831–1850, Bd. 4, 224; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 182.

lung zur Errichtung des Museums für Thorvaldsen zugrunde gelegen und fand ihre Visualisierung in Sonnes Fries an den Außenfassaden des Museumsgebäudes. Unter den Kränzen, die Thorvaldsens Sarg schmückten, hoben Andersen und Thiele in ihren Beschreibungen bezeichnenderweise jenen der dänischen Königin und jenen von Schulkindern speziell hervor.³⁵¹ Dabei dürfte es weniger um die Kränze selbst als um eine gesellschaftliche Botschaft gegangen sein: Die Betonung der eigenhändigen Windung des Kranzes durch die Königin einerseits und des für den Silberkranz hergegebenen Ersparten der Kinder andererseits verdeutlicht erneut die Stilisierung von Thorvaldsen zum Nationalhelden sowie die Bedeutung von Thorvaldsens Museum als Nationaldenkmal, an dem sämtliche Mitglieder der dänischen Gesellschaft teilhaben konnten (und sollten).

Wie der Antikensaal auf Charlottenborg war auch die Frauenkirche mit schwarzen Tüchern ausgekleidet – und wie im Saal der Kunstakademie war Thorvaldsens Sarg auch hier von Werken des Bildhauers umgeben: Die Frauenkirche beherbergt bis heute seine ab 1821 modellierten und anschließend in Marmor ausgeführten Statuen des *Christus*, des *Knienden Taufengels* und der zwölf *Apostel* (Taf. X).³⁵² Nach der Begräbniszeremonie wurde Thorvaldsens Sarg in der Sakristei der Frauenkirche aufgestellt.³⁵³

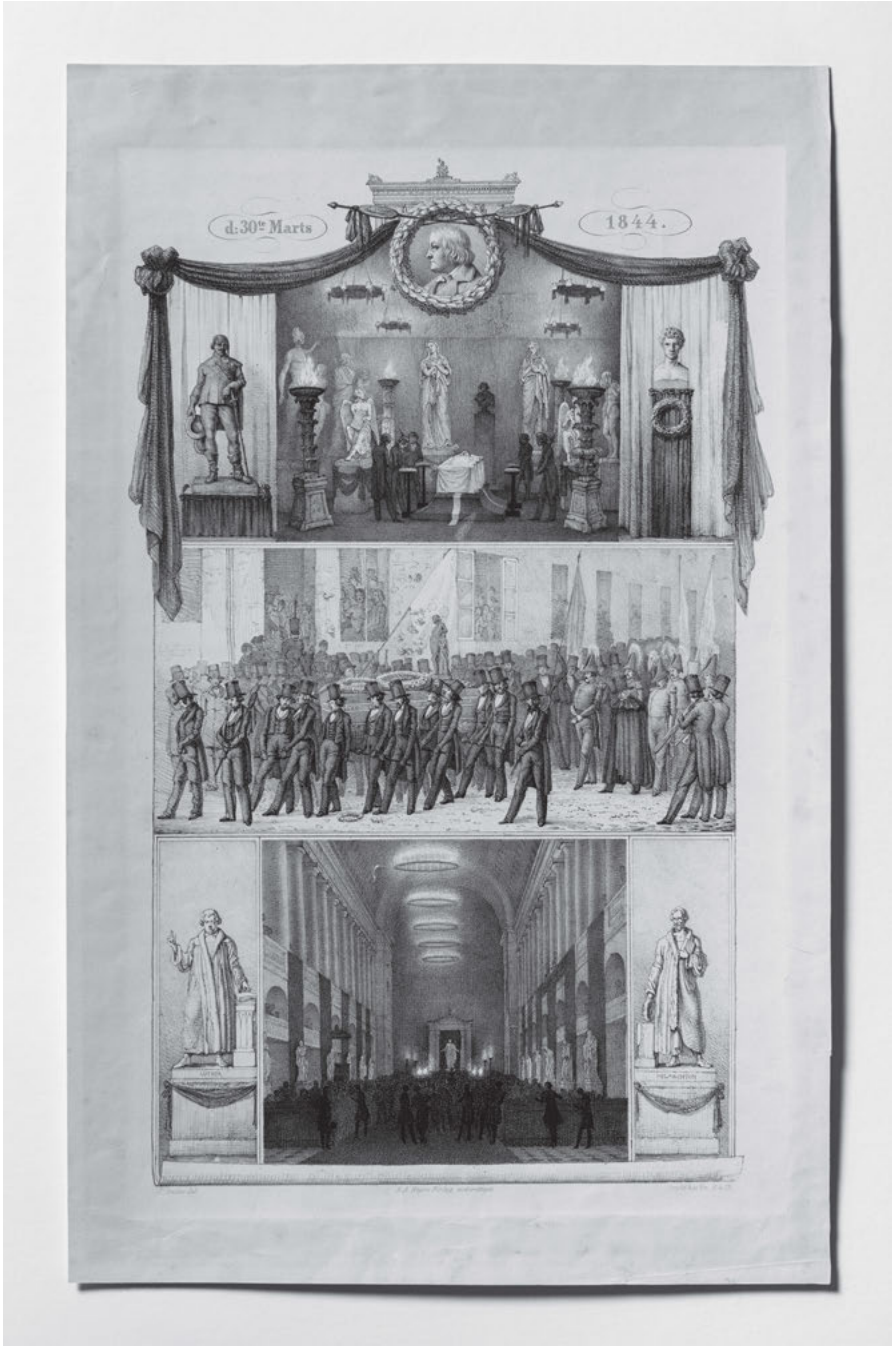
Die drei Phasen der Feierlichkeiten zu Thorvaldsens Begräbnis hielt der Kupferstecher Joel Ballin 1844 in einer Zeichnung und einer darauf basierenden Lithografie fest (Abb. 122). Das oberste Bild ist dabei fast identisch mit der vorgestellten Zeichnung von Libert und zeigt den aufgebahrten Thorvaldsen im Antikensaal der Kopenhagener Kunstakademie, gerahmt von seinen eigenen Werken, Canovas *Perseus*, antiken Statuen und wachenden Zeitgenossen. Durch den weitwinkligen Bildausschnitt sind bei Ballin mehr Skulpturen um Thorvaldsens *lit de parade* zu sehen als bei Libert, darunter der zweite Engel des Papstgrabmals für Pius VII. Zudem wird der Bildvordergrund von Thorvaldsens 1840 modellierter Statue des von 1588 bis 1648 herrschenden dänischen Königs Christian IV. und seiner Selbstbildnisbüste von 1810 bestimmt (Abb. 31).³⁵⁴ Ballins Darstellung dieser beiden Männer sollte möglicherweise als eine Zusammenführung der ersten und der vorerst letzten bedeutenden dänischen Persönlichkeit verstanden werden: Während Christian IV. der erste König war, der Kopenhagens Geschichte städtebaulich und kulturell nachhaltig geprägt hatte, erreichte Thorvaldsen mit seinem Schaffen den Status einer internationalen Berühmtheit, was wiederum auf sein Heimatland zurückstrahlte.

351 Andersen 1845, 72; Thiele 1831–1850, Bd. 4, 222; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 181.

352 Andersen 1845, 73; Thiele 1831–1850, Bd. 4, 223–224; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 182; Ravn 1944, 18; Lange, B. 2002, 74; Jørnæs 2011, 248.

353 Thiele 1831–1850, Bd. 4, 225; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 188; Otto 1869, 670; Wilckens 1875, 130; Ravn 1944, 19; Gohr 1977b, 92; Jørnæs 2011, 250.

354 Das Gipsmodell des Standbildes von Christian IV. befindet sich heute in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. A152).



122_Joel Ballin, *Thorvaldsens Begräbnisfeierlichkeiten*, 1844, Lithografie, 427 × 226 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. E2285)

In der mittleren Szene bei Ballin ist die Prozession durch die dänische Hauptstadt dargestellt, deren Straßen und Fenster mit Schaulustigen gefüllt sind. Die unterste Zeichnung schließlich zeigt das Innere der Kopenhagener Frauenkirche, wo die eigentliche Begräbniszeremonie stattfand. Wie eine Fortführung der Apostel in der Frauenkirche wirken hier Thorvaldsens im linken und rechten Vordergrund dargestellte Statuen der Reformatoren Martin Luther und Philipp Melanchthon. Diese beiden um 1838 bestellten Werke sollten die Vorhalle der Frauenkirche schmücken, wurden jedoch nie in Marmor ausgeführt.³⁵⁵

Die Feierlichkeiten zu Thorvaldsens letzter Ehre hatten den Charakter eines Staatsbegräbnisses und wurden über die dänischen Landesgrenzen hinaus rezipiert. Obwohl Thorvaldsens *celebrity*-Status in der ihm gegenüber nach wie vor kritisch eingestellten französischen Berichterstattung etwa als „patriotische Übertreibung“ bezeichnet wurde, schlugen die Zeitgenossen grundsätzlich versöhnliche Töne an.³⁵⁶ In den unzähligen nach Thorvaldsens Tod verfassten Reden und Gedichten wurde der Bildhauer als „Dänemarks Stolz“ und dessen Ableben sowohl als „Nationalunglück“ wie auch als „Trau'r der Welt“ bezeichnet.³⁵⁷ Nicht nur war der Tod des „weltberühmten Meisters“ die wichtigste Meldung in den tags darauf erschienenen dänischen Zeitungen, er löste weit über die Landesgrenzen hinaus eine Flut von Veröffentlichungen und symbolischen Ehrerweisungen aus.³⁵⁸ Beispielsweise wurde in der Accademia di San Luca die 1824 von Tenerani geschaffene Porträtbüste von Thorvaldsen aufgestellt. Zu diesem Anlass hielt Canina eine Gedenkrede, die zudem in gedruckter Form in Umlauf gebracht wurde.³⁵⁹

Thorvaldsens Tod bot schließlich eine letzte Gelegenheit für die Assoziierung des Bildhauers mit der glanzvollsten Epoche der griechischen Antike: So wurde bemerkt, dass seit Perikles' Zeit keinem Künstler eine ähnliche Ehre zuteil geworden sei wie die Begräbnisfeierlichkeiten für Thorvaldsen.³⁶⁰ Thiele nahm den Rückblick auf Thorvaldsens Leben indessen zum Anlass, den Bildhauer erneut mit den höheren Mächten des Kosmos zu assoziieren:

355 Die Originalmodelle dieser beiden Statuen befinden sich in Thorvaldsens Museum in Kopenhagen (Inv.-Nr. A160 und A161).

356 De Loménie 1845, 28: „Quand bien même on penserait qu'il y a dans la renommée de Thorvaldsen un peu d'exagération patriotique, il est impossible de ne pas être touché de cette naïve et affectueuse admiration, et l'on doit reconnaître que de tels hommages rendus à un simple artiste honorent le Danemark et son roi tout autant que Thorvaldsen.“ D'Angers 1856, 14–15.

357 Siehe bspw. Andersen 1845, 70 und 73 (nach einem Gedicht von Johan Ludvig Heiberg); Thiele 1831–1850, Bd. 4, 222; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 180; Wilckens 1875, 127; Schleiden 1890, 90.

358 Zitat: Møller 1844, 3: „verdensberømte Mesters“. Eine ähnliche Formulierung findet sich auch bei Brandt 1844, 3. Zu Thorvaldsens Tod als wichtigster Zeitungsmeldung siehe Jørnæs 2011, 246.

359 Canina 1844; siehe auch Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 538. Das Gipsmodell von Teneranis Porträtbüste von Thorvaldsen befindet sich als Dauerleihgabe der Kopenhagener Ny Carlsberg Glyptothek (Inv.-Nr. MIN 0628) in Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. Dep.30).

360 De Loménie 1845, 25; d'Angers 1856, 14.

Und wie ruhig und ungestört war doch dabei sein Wirken! Während in demselben Jahrhundert große Umwälzungen die Welt umgestalteten, – während die Erde mit Strömen Blutes getränkt wurde, – bewegte er sich wie ein Himmelskörper in seinem mächtigen Gange über den Unfriedern der Welt dahin, und nie ward er aus seiner Bahn gezogen. Auf demselben Blatte in den Jahrbüchern der Geschichte, welches den späteren Geschlechtern eine der einflussreichsten Epochen der Weltbegebenheiten schildert, wird das stille Künstlerleben Thorvaldsens als die wunderbare Wiedergeburt der Kunst des Alterthums interliniirt zu lesen sein.³⁶¹

Solche Gemeinplätze nährten den Kult um Thorvaldsen über dessen Tod hinaus und sollten die schon früh prophezeite Unsterblichkeit seines Ruhms sicherstellen.³⁶² Im größeren Kontext der damaligen *celebrity*-Kultur ist indessen das von Barfod zusammengestellte und bereits im April 1844, also unmittelbar nach Thorvaldsens Tod, veröffentlichte *Thorvaldsensk Album* beachtenswert. Barfod schreibt in der Einleitung: „Es ist ein großer Segen für ein Volk, einen welthistorischen Stern ersten Ranges hervorgebracht zu haben.“³⁶³ Auch hier kommt die Verbindung von Nationalstolz und Internationalität zum Tragen, die so zentral war für die *celebrity*-Kultur des frühen 19. Jahrhunderts. Interessant ist zudem die auch in anderen Quellen vorkommende Bezeichnung von Thorvaldsen als Stern (heute würde man von Star sprechen), was seinen Status als gleichsam strahlende Berühmtheit noch unterstreicht. Gleich einem heutigen ‚Fanbuch‘ sammelte Barfod im genannten Album alle möglichen Texte über Thorvaldsen, wie Zeitungsartikel, Gedichte, Reden, Lieder und Briefe. Der zeitliche Schwerpunkt des Albums liegt auf den Jahren zwischen Thorvaldsens erstem Besuch in der Heimat und der damit verbundenen triumphalen Reise durch Europa (1819) und seinem Todesjahr (1844). Dabei ist gerade im Hinblick auf die *celebrity*-Kultur bezeichnend, dass Barfods Fokus weniger auf dänischen als auf internationalen Publikationen lag. Ebenfalls im April 1844 veröffentlichte der Typograf Johan Møller mit seinen *Mindeblomster* (Gedenkblumen) eine ähnliche Sammlung von Kleinpublikationen, jedoch spezifisch zu Thorvaldsens Tod.

Letzte Ruhe im Museum

Wie die Quellen berichten, soll Thorvaldsen an seinem letzten Lebenstag gemeint haben: „Ja, jetzt kann ich sterben, wann ich will, Bindsböll hat mein Grab fertig!“³⁶⁴ Das hier überlieferte Timing erinnert stark an den glücklichen Zufall, dem der Bildhauer mehr als vier Jahrzehnte zuvor seinen künstlerischen Durchbruch mit der *Jason*-Statue zu verdan-

361 Just Mathias Thiele, Rede am Stiftungstag der Kopenhagener Kunstakademie, 31. März 1844, zit. nach Thiele 1852–1856, Bd. 3, 185–186.

362 Siehe bspw. Bruun, R. E. 1817, 543; Jacobsen 1820, 96; Ludwig von Bayern (später Ludwig I.) an Bertel Thorvaldsen, 16. Oktober 1822, zit. bei Thiele 1852–1856, Bd. 2, 94.

363 Barfod 1844, 2: „Det er en stor Velsignelse for et Folk at have frembragt en verdenshistorisk Sjerne af første Rang.“

364 Thiele 1852–1856, Bd. 3, 179. Siehe auch Thiele 1831–1850, Bd. 4, 219. Dieser Ausspruch findet sich in jeweils leicht verschiedenen Wortlauten auch bei Wilckens 1875, 125; Kornerup 1935, 5; Ravn 1944, 8.

ken hatte: Damals fiel der Besuch des Bankiers Hope in Thorvaldsens Atelier gemäß den Quellen genau auf den Tag, an dem Letzterer Rom hätte verlassen wollen, hätte ihn nicht eine Nachlässigkeit seines Reisegefährten daran gehindert.³⁶⁵ Die Parallelen in den beiden Erzählungen lassen vermuten, dass Thiele durch jene zeitlichen Fügungen die Dramatik sowohl von Hopes Besuch in Thorvaldsens Atelier als auch der oben zitierten Aussage des Bildhauers zu seiner Grabstätte steigern wollte.

Mit großer Wahrscheinlichkeit geht die Errichtung von Thorvaldsens Grab im Innenhof seines Museums auf den eigenen, wohl in der ersten Hälfte des Jahres 1840 geäußerten Wunsch des Bildhauers zurück.³⁶⁶ Denn während die am 13. November 1839 vom König approbierten Entwürfe für Thorvaldsens Museum an der Stelle der heutigen Grabstätte einen Brunnen zeigen, ist diese auf den Plänen vom August des darauffolgenden Jahres bereits eingezeichnet.³⁶⁷ Die Arbeiten an der Grabstätte begannen 1842 und wurden – entgegen der oben zitierten Aussage des Bildhauers – erst im Sommer 1844 abgeschlossen, also einige Monate nach seinem Tod.³⁶⁸ Die Wände des traditionellen Trauersymbole aufweisenden Grabes sind nach einem Entwurf von Binesbøll mit weißen Lilien sowie dunkel- und hellroten Wildrosen auf blauem Grund ausgemalt (Taf. XVII). Der schwarze Boden weist ein ornamentiertes Kreuz und Thorvaldsens Todesjahr in grauer Farbe auf, während an der blauen Decke zwei sich kreuzende Palmzweige dargestellt sind.

Die Integrierung von Thorvaldsens Grab in sein Museum macht Letzteres zugleich zum Mausoleum des Bildhauers. Diese Doppelfunktion stellte damals insofern eine Neuheit dar, als erstens Museum und Mausoleum in ein und demselben Gebäude vereint wurden und es sich zweitens um die Grabstätte eines Zeitgenossen handelte.³⁶⁹ Außerdem trugen jene zweifache Funktion des Gebäudes und seine Benennung nach Thorvaldsen wesentlich zu dem auf dessen Nachruhm zielenden Denkmalcharakter des Museums bei.³⁷⁰ Wie Birgit Ulrike Münch zusammengefasst hat, bildet ein Grabmal unter anderem „den konkreten Erinnerungsort [...] für den Verstorbenen“ und begünstigt „die persön-

365 Siehe dazu Kap. I.1.

366 Andersen 1845, 78; Thiele 1831–1850, Bd. 4, 225; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 183; Wilckens 1875, 120; Müller, S. 1893, 299; Bott, G. 1981, 346. Bättschmann 1997, 92, vermutet hingegen, dass die Idee für Thorvaldsens Grab im Museum auf Thiele zurückgeht. Auch Trempler 2011, 205, geht davon aus, dass jene Idee von außen an den Bildhauer herangetragen und von diesem lediglich bewilligt wurde. Eine solche passive Sichtweise auf Thorvaldsen scheint sich jedoch schwer mit dessen bewusster Selbstvermarktung und der aktiven Planung seines Nachruhms in Einklang bringen zu lassen.

367 Ravn 1944, 29; Schultz 1948a, 66; Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 705 und 708; With 1998, 129–131; Trempler 2011, 208.

368 Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 708; auch Ravn 1944, 29.

369 In diesen zwei Punkten hebt sich Thorvaldsens Museum/Mausoleum von früheren Beispielen wie dem Museo Canova in Possagno (Kap. IV.1) oder dem Musée des Monuments français in Paris ab; zu Letzterem siehe auch Trempler 2011, 208–209.

370 Siehe auch Bott, G. 1981, 346 und 352; Bättschmann 1997, 42; Henderson 2005, 25; Trempler 2011, 207.

liche Memoria und damit die Sorge um das Seelenheil des Toten“.³⁷¹ Ein Spezifikum von Künstlergrabmälern ist gemäß Münch, dass sie „sowohl retrospektiv auf das künstlerische Schaffen des Verstorbenen zu dessen eigenen Lebzeiten als auch prospektiv auf das memoriale Weiterleben des Künstlers in der Form [...] seiner Kunstwerke“ verweisen.³⁷² Dies gilt für Thorvaldsens Grabstätte in seinem eigenen Museum in besonderem Maß. Hier stellt sich gar die Frage, ob es sich bei diesem Gebäude um ein Museum mit einem Künstlergrab oder um ein monumentales Grabmal in Form eines Museums handelt.³⁷³

Thorvaldsens Museum wurde im Spätsommer 1848 vollendet. Am 6. September jenes Jahres wurde der Sarg des Bildhauers von der Kopenhagener Frauenkirche in einer frühmorgendlichen Prozession zum Museum transportiert, wo er schließlich in die Erde gelassen wurde.³⁷⁴ Das kleine Gipsmodell von Thorvaldsens *Selbstbildnis mit der Statue der Hoffnung*, der von Schulkindern gestiftete silberne Eichenkranz und eine beschriftete Marmortafel wurden mit ins Grab gegeben.³⁷⁵ Die Form der Gruft wird im Innenhof des Museums mit einem Rahmen aus schwarzen Granitplatten angezeigt, in die Thorvaldsens Name, Geburts- und Sterbedatum eingraviert sind (Taf. XII, Abb. 123). Dieser Rahmen war ursprünglich mit Rosen bepflanzt; heute wächst dort immergrüner Efeu als Symbol für Thorvaldsens fortwährenden Ruhm.³⁷⁶

Das Farbkonzept und die Darstellung von lebensgroßen Palmen, Lorbeersträuchern und Eichen im Innenhof des Museums stammen von H. C. From.³⁷⁷ Wesentlich zu dieser 1844 vollendeten polychromen Ausmalung trug auch Thorvaldsens Schüler Scholl bei, der ähnlich wie sein Lehrer das im damaligen Kopenhagener Stadtbild vorherrschende Grau als einen tristen Anblick empfand: In einem Tagebucheintrag vom 30. April 1840 beschrieb er Kopenhagen als eine Stadt, „die nicht übel gebaut [ist], doch durch die vielen Grau angestrichenen Häuser einen einförmigen traurigen Charakter annimmt“.³⁷⁸ Von Scholl stammt der gemalte Fries mit wagenlenkenden Genien, Amphoren und Dreifüßen, der im Innenhof den oberen Wandbereich der Nord- und Südseiten ziert.³⁷⁹

Die den Innenhof des Gebäudes schmückenden Motive untermalen die Funktion des Museums als Thorvaldsens Mausoleum: Alle drei dargestellten Pflanzen – Lorbeer, Pal-

371 Münch 2011, 15.

372 Ebd., 17.

373 Eine ähnliche Frage wird bei Trempler 2011, 216, Anm. 5 aufgeworfen.

374 Thiele 1831–1850, Bd. 4, 225–226; Thiele 1852–1856, Bd. 3, 188–189; Wilckens 1875, 130–131; Bruun, C./Fenger 1892, 162; Müller, S. 1893, 299; Kornerup 1935, 7; Ravn 1944, 29; Gohr 1977b, 92; Jørnæs 2011, 250; Trempler 2011, 205.

375 Wilckens 1875, 131; Ravn 1944, 29; auch Müller, S. 1893, 299; Bjarne Jørnæs, in: Helsted 1973, 54; Friborg 2014.

376 Siehe auch Trempler 2011, 215.

377 Bruun, C./Fenger 1892, 109; Trempler 2011, 206.

378 Johann Scholl, 30. April 1840, zit. nach Bott, G. 1991, 149.

379 Siehe auch Bruun, C./Fenger 1892, 109; Bott, G. 1991, 152; Lange, B. 2002, 74; Trempler 2011, 206; Thule Kristensen 2013, 114.



123 __Innenhof von Thorvaldsens Museum mit Bertel Thorvaldsens Grab, Kopenhagen, 2012

men und Eichen – stehen hier symbolisch für Sieg und ewigen Ruhm.³⁸⁰ Während der Palmzweig ein Attribut der Siegesgöttin Nike respektive Viktoria ist, waren aus Lorbeer oder gerade in Skandinavien aus Eichen gebundene Ehrenkränze bei Siegen oder an Begräbnissen übliche Gaben. Die in Scholls Fries dargestellten Amphoren fanden ihrerseits in der Antike oft Verwendung als Grabbeigaben oder Urnen, während wagenlenkende Genien ein verbreitetes römisches Sinnbild für den Lauf des Lebens waren.³⁸¹ Letzteres Motiv hatte – wie die Quadriga auf dem Dach des Museums – seinen Ursprung im Triumphwagen römischer Herrscher. In diesem Zusammenhang ist ferner Stephen Greenblatts Abriss der Entwicklung und Transformation des römischen Triumphwagens über dessen Funktion bei Trauerzügen in der Renaissance bis hin zur schwarzen Limousine in der heutigen Begräbnistradition interessant.³⁸² Das Triumphwagen-Motiv dürfte schließlich – gerade in Verbindung mit dem um Thorvaldsens Grab laufenden *Circus* aus

380 Floryan 1998, 33.

381 Melander 1982, 70–73; auch Hammerich 1876, 153–154; Jørgensen 1972b, 30; Gohr 1977b, 92; With 1998, 132; Lange, B. 2002, 74; Thule Kristensen 2013, 114.

382 Greenblatt 2010b, 15.

weißen Granitplatten – auf das von Zeitgenossen als Triumphzug bezeichnete Leben des Bildhauers hindeuten.

Das Farbkonzept der dekorativen Gestaltung des Innenhofs geht erneut auf die visuelle Kultur des alten Ägypten zurück. Bezeichnenderweise wurde die altägyptische Kultur im 18. und 19. Jahrhundert stark mit dem Totenkult assoziiert, weshalb sich die ägyptische Formensprache besonders häufig an Grabmälern aus dieser Zeit findet.³⁸³ Ein oft zitiertes Beispiel dafür – und mögliches Vorbild für Thorvaldsens Museum/Mausoleum – ist Étienne-Louis Boullées Entwurf für ein Kenotaph in Form eines monumentalen Sarkophages von 1781–1793.³⁸⁴ Ferner nahm Canova in seinem 1805 ausgeführten Grabmal für die Erzherzogin Marie Christina in der Augustinerkirche in Wien die Form einer Pyramide auf. Abgeschrägte Türrahmen waren außerdem ein verbreitetes Element auf ägyptischen und etruskischen Grabmälern und Urnen, die Bingesbøll zahlreich auf seinen Reisen in den 1830er Jahren skizziert hatte sowie im vatikanischen Museo Gregoriano besichtigen konnte.³⁸⁵ Auch Thorvaldsen selbst verwendete dieses Motiv in seinen Grabmonumenten für Papst Pius VII. im Petersdom in Rom (1824–1831) und für Eugène de Beauharnais in der Münchner St.-Michaels-Kirche (1827–1829; Abb. 83).

Die Nähe der Formensprache von Bingesbølls Gebäude zur antiken Sepulkralkunst aus verschiedenen Kulturen verleiht dessen Doppelfunktion als Museum und Mausoleum für Thorvaldsen zusätzliches Gewicht. Erstaunlicherweise wurde in diesem Zusammenhang in der bisherigen Forschungsliteratur nicht auf das archetypische Mausoleum der Geschichte verwiesen, nämlich das Grabmal des karischen Herrschers Mausolos in Halikarnassos, dem heutigen Bodrum in der Türkei. Dieses zu den sieben antiken Weltwundern zählende, im frühen 16. Jahrhundert endgültig zerstörte Bauwerk wurde von Plinius d. Ä. beschrieben.³⁸⁶ Dessen Erwähnung eines Säulengangs, einer sich darüber erhebenden Pyramide sowie einer das ganze Bauwerk krönenden Quadriga veranschaulicht plastisch die Kombination von griechischen und ägyptischen Elementen und kann über den Aspekt der kulturellen Übersetzung direkt mit Thorvaldsens Museum/Mausoleum in Verbindung gebracht werden.

Die Sakralisierung von Thorvaldsens Museum und Mausoleum

Thorvaldsens Grabstätte befindet sich in der Mitte des seinerseits im Zentrum des Museumsbaus gelegenen Innenhofs. Gleichzeitig ist sie auf einer Achse zwischen der großen Vorhalle und dem Christussaal positioniert, in dem der Gang durch das Museum sowohl physisch als auch symbolisch kulminiert.³⁸⁷ Bei offener Türe des Christussaals wird er-

383 Siehe bspw. Curl 1994, XVII; Lange, B. 2002, 57.

384 Paris, Bibliothèque Nationale de France (Inv.-Nr. EST HA-57).

385 Miss 1991, 350–351; Lange, B. 2002, 57; auch Bramsen 1959, 87–88.

386 Plinius 1992, 30–31.

387 Siehe auch Gohr 1977b, 91; Traeger 1981, 44; Pieńkos 2011, 336; Trempler 2011, 215.

sichtlich, dass die geöffneten Arme der von den Apostelfiguren umgebenen *Christus*-Statue direkt auf die letzte Ruhestätte ihres Schöpfers ausgerichtet sind und diesen zu empfangen scheinen (Taf. XII).³⁸⁸ Somit nimmt der Rahmen rund um Thorvaldsens Grabstätte jenen der Aufbahrung und besonders der Begräbniszeremonie nochmals auf: Nachdem der Leichnam auf Charlottenborg ebenso wie in der Frauenkirche von eigenen Werken des Bildhauers umgeben war, scheinen diese nun auf ewig Totenwache zu halten.³⁸⁹

Die architektonische Struktur des geosteten Museums mit dem auf den Christussaal ausgerichteten Künstlergrab im Zentrum sakralisiert sowohl den Bildhauer und sein Werk als auch den säkularen Bau insgesamt. Bereits die Zeitgenossen verglichen das Museum – wie schon Thorvaldsens Ateliers – mit einem Tempel.³⁹⁰ So berichtete die Zeitung *Berlingske Tidende* am Tag nach Thorvaldsens Tod:

Albert Thorvaldsen, König der Künstler, ist tot. [...] Aber er lebt in seinen Werken, in diesen, seiner und Dänemarks Ehre und Größe, wird er stets leben: Im Heiligtum, das für seine Kunstwerke aufgerichtet wird und wo auch sein Staub ruhen soll, wird er unter uns leben!³⁹¹

Wenige Tage nach der Eröffnung des Museums schrieb die Zeitung *Flyveposten* am 22. September 1848 schließlich: „Einer der allerschönsten Kunsttempel der Welt ist nun in Dänemarks Hauptstadt geöffnet, ein Allerheiligstes des Genies und Geschmacks [...]“.³⁹² Auch im Christussaal selbst wähten sich die Zeitgenossen „in einer Kirche“ oder betrachteten ihn als das „Allerheiligste des Museums“.³⁹³ Während dem Autor Meir Aron

388 Siehe auch Otto 1869, 671; Bott, G. 1981, 348 – 349.

389 In diesem Zusammenhang sei ferner die Grabstätte des Bildhauers Vincenzo Vela (1820 – 1891) im schweizerischen Ligornetto erwähnt, in der dessen Aufbahrung vor seiner eigenen *Ecce Homo*-Statue nachgebildet und dadurch verewigt wurde; siehe auch Pieńkos 2011, 333 – 334.

390 Siehe bspw. Gardthausen 1844, 5; *Thorvaldsen og den danske Digtere* 1844, 10; Thiele 1831 – 1850, Bd. 4, 225; Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, 149 und 183. Im Zusammenhang mit der damaligen Erhebung der Kunst zur Ersatzreligion bezeichnet noch Vammen 1994, 14, Thorvaldsens Museum als „Kathedrale des Goldenen Zeitalters“ und den Bildhauer als Priester und Papst der Kunst. Zur Sakralisierung von Künstlerateliers und Museen im frühen 19. Jahrhundert siehe auch Maaz 2008, 22.

391 *Berlingske politiske og Avertissements-Tidende*, 82, 25. März 1844: „Albert Thorvaldsen, Kunstnerens Konge, er død. [...] Men han lever i sine Værker, i disse, hans og Danmarks Hæder og Storhed, vil han stedsse leve: i den Helligdom, som er oprejst for hans Kunstværker og hvor hans Støv ogsaa skal hvile, vil han leve blandt os!“ (Hervorhebung im Original.) Siehe auch Møller 1844, 3.

392 „Thorvaldsens Museum“, *Flyveposten*, 221:4, 22. September 1848, 3: „Et af Verdens allerkjønneste Kunsttempler er nu aabnet i Danmarks Hovedstad, et Geniets og Smagens Allerhelligste, [...]“.

393 Zum Vergleich des Christussaals mit einer Kirche siehe Goldschmidt 1848, 272: „Et Sted er der i Museet, hvor man befinder sig som i en Kirke; det er Salen med Christus og Apostlene og Englen med Døbefonden, [...]“ Siehe auch Kat. Kopenhagen 1974, 30 – 31. Zu jenem Saal als dem „Allerheiligsten“ des Museums siehe bspw. Thiele 1831 – 1850, Bd. 4, 183; Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, 149; Hammerich 1876, 148.

Goldschmidt die Farben an Thorvaldsens Museum eher missfielen, ging er bei der Hervorhebung von Analogien zwischen dem Museum und einer Kirche vermutlich weiter als alle anderen Zeitgenossen. Durch seine Feststellung, dass die *Christus-* und *Apostel-*Statuen „in Wahrheit Gottesdienst“ abhalten, vergöttlichte er Thorvaldsen explizit. Zudem würden in dem Bau „der ganze Mythos der Schöpfung [...] mathematisch bewiesen“ und der „am Menschen und dessen göttlicher Seele“ Zweifelnde versöhnt.³⁹⁴

Die Sakralisierung von Thorvaldsens Museum/Mausoleum wird durch seine unmittelbare örtliche Umgebung noch gesteigert: Wie die weiter oben vorgestellten Gemälde von Hansen und Zeuthen zeigen, wird das Museumsgebäude auf der Ostseite von der Kuppel der zu Schloss Christiansborg gehörenden Kapelle überragt (Taf. XI und XII).³⁹⁵ Diese Kuppel scheint aus verschiedenen Blickwinkeln Teil des Museumsgebäudes zu sein, was dessen Assoziation mit einem Sakralraum zusätzlich betont. Aleida Assmann hat den heiligen Ort im engen Sinn als „eine Kontaktzone zwischen Gott und Mensch“ definiert.³⁹⁶ Zugleich könnten profane Orte aber auch „durch die Präsenz des Toten geweiht“ sein und so zu heiligen Orten werden.³⁹⁷ Mit Blick auf Thorvaldsens Museum trifft beides zu: Wie in diesem Buch mehrfach dargelegt wurde, hatte sich um den dänischen Bildhauer bereits zu Lebzeiten ein beispielloser Personenkult gebildet – er wurde verehrt und buchstäblich vergöttert. Insofern stellt sein Museum tatsächlich einen Begegnungsort mit dem als gottgleichem Genie verehrten Künstler dar. Darüber hinaus beherbergt das Museum als Thorvaldsens Mausoleum die Grabstätte des Bildhauers und wird durch diese zu einem „geheiligten Ort“ erhoben, um nochmals eine Formulierung Assmanns aufzunehmen.³⁹⁸ Schon der Zeitgenosse Hugh Macmillan bezeichnete Thorvaldsens Museum 1869 als „Schrein dieser bemerkenswerten Heldenverehrung“ und Kopenhagen als „die Stadt von Thorvaldsen – das Mekka der Skulptur“.³⁹⁹ Wenige Jahre später schrieb der Kritiker Clemens Petersen über Thorvaldsens Museum:

Es sieht genau wie ein Kasten aus. Doch seine Umrisse sind so delikate und so nobel in ihrer vollkommenen Einfachheit, dass es nicht ein gewöhnliches Warenlager [*wareroom box*] sein kann; es muss ein Schrein sein. Und die Monotonie, der Ernst und die Trauer dieses Schreins sind so erhaben, so prachtvoll, so triumphierend, dass es nicht ein gewöhnliches Grab sein kann; es muss ein Mausoleum sein. Und

394 Goldschmidt 1848, 272: „Der holdes i Sandhed Gudstjeneste. [...] men Sjælen har reist disse Mure, denne hele Bygning og fyldt den med Skatte. Hele Mythen om Skabelsen bliver her matematisk beviist, og kommer Nogen til dette Sted, tyngtet og træt af Tidens Kamp, tvivlende om Mennesket og dets guddommelige Sjæl, saa gaaer han kvæget og styrket derfra.“ Siehe auch Kat. Kopenhagen 1974, 30–31.

395 Gemäß Krohn 1917a, 10, war es Bindesbølls Absicht, die Kuppel der Schlosskapelle in die Gesamtwirkung des Museumsgebäudes einzubeziehen.

396 Assmann 1999, 303.

397 Ebd., 325.

398 Ebd.

399 Macmillan 1869, 345: „Copenhagen is in fact the city of Thorvaldsen – the Mecca of sculpture. [...] Of course we visited the shrine of this remarkable hero-worship [Thorvaldsens Museum], [...]“

so ist es. Es ist das einzige Mausoleum auf der Welt. Am Tag, an dem es fertig war, wurden alle anderen Grabmonumente stumm, für den Zweck unzureichend, und vergleichsweise unbedeutend. [...] Aber gibt es irgendein anderes Mausoleum auf der Welt, in dem die Taten des Helden auf seinem Grab stehen, nicht in Versen geschrieben oder in Symbolen verbildlicht, sondern in lebender Präsenz [d. h. als Skulpturen] [...]? Es gibt keines.⁴⁰⁰

Plural temporality, oder: Die Ewigkeit der Vergangenheit

Die in der Architektur und dekorativen Gestaltung von Thorvaldsens Museum vereinten Einflüsse und Elemente aus verschiedenen Kunst- und Bau Traditionen scheinen das lange gepflegte Bild Thorvaldsens als universellem Künstler und internationaler Berühmtheit zu unterstreichen. Wie die historistische Architektur seines Museums veranschaulicht, geht mit dem stilistischen Eklektizismus eine Zusammenführung verschiedener Zeitepochen einher, oder wie Lisbet Balslev Jørgensen es beschrieben hat: „Stilarter waren nicht länger an die Zeit gebunden. Vergangenheit konnte Gegenwart werden.“⁴⁰¹ In ähnlichen Worten erklären Alexander Nagel und Christopher S. Wood ihr Konzept der *plural temporality*, wonach Artefakte verschiedene Zeiten in sich vereinen und dadurch die Vergangenheit zu einem Teil der Gegenwart werden lassen können.⁴⁰² In diesem Zusammenhang ist bezeichnend, dass Burke in seinen Untersuchungen zur kulturellen Übersetzung auch die Vergangenheit als ein „fremdes Land“ charakterisiert.⁴⁰³ Er argumentiert, dass die Übersetzungsprozesse dieselben seien, ob sie nun Elemente aus anderen Kulturen oder aus anderen Zeitepochen betreffen, denn „Historiker vermitteln zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart und begegnen denselben Dilemmas wie andere Übersetzer“.⁴⁰⁴ Gemäß Laura Hollengreen ist kulturelle Übersetzung ebenfalls nicht nur in geografischer (*from place to place*), sondern auch in zeitlicher Hinsicht (*from past to present*) zu verstehen.⁴⁰⁵ Folglich verwischen Übersetzungsprozesse die „Grenzen von Zeit, Raum, Medium und Kultur“.⁴⁰⁶ Dementsprechend schreibt auch Greenblatt, dass jene Prozesse „kulturelle

400 Petersen 1893, o.S.: „It looks exactly like a box. Yet its outlines are so delicate and so noble in their utter simplicity, that it cannot be a common wareroom box; it must be a shrine. And the monotony, the gravity and mourning of this shrine are so sublime, so grand, so triumphant, that it cannot be a common tomb; it must be a mausoleum. And so it is. It is the only mausoleum in the world. The day it was finished all other sepulchral monuments became mute, inadequate to the purpose, and comparatively insignificant. [...] But is there any other mausoleum in the world in which the hero's deeds stand on his grave, not written in verses or pictured by symbols, but in living presence, [...]? There is none.“

401 Jørgensen 1989, 178: „Stilarterne var ikke længere bundet til tiden. Fortid kunne blive nutid.“

402 Nagel/Wood 2005, 403 – 404 und 408; auch Nagel/Wood 2010, 9.

403 Burke 2007, 7 und 35: „[...] the past is a foreign country [...].“ Siehe auch Burke 2009, 70 – 71. Zur Thematik der kulturellen Übersetzung siehe Kap. IV.2.

404 Burke 2007, 7: „Historians mediate between the past and the present and face the same dilemmas as other translators [...].“ Siehe auch Burke 2009, 70 – 71.

405 Hollengreen 2008, XI.

406 Ebd.: „[...] crossing and sometimes blurring boundaries of time, space, medium, and culture[...].“

Verbindungen zwischen unerwarteten Zeiten und Orten“ herstellen.⁴⁰⁷ Die Grundlage der *plural temporality* nach Nagel und Wood sind schließlich bewusst eingesetzte Anachronismen in einem Kunstwerk, das damit nicht nur auf den Moment seiner Entstehung verweist, sondern ebenso Referenzen in die Vergangenheit (im Sinne etwa einer früheren Zeit oder eines älteren Kunstwerks), auf zukünftige Ausstellungs- und Rezeptionssituationen sowie auf außerhalb der messbaren Zeit liegende Ideen wie die Ewigkeit enthält.

In Thorvaldsens Museum als Gesamtkunstwerk basiert die kulturelle Übersetzung ebenfalls auf anachronistischen Elementen, die eine mehrschichtige Zeitlichkeit erzeugen. Anders als in Nagels und Woods Verständnis handelt es sich bei den aus fernen geografischen Regionen oder anderen Zeitepochen entlehnten Motiven jedoch nicht um einen „Ersatz“ (*substitution*) der jeweiligen Originale.⁴⁰⁸ Durch die Zusammenführung von Motiven aus der ägyptischen, griechischen, etruskischen und römischen Kultur in einem Museumsgebäude für einen zeitgenössischen dänischen Künstler scheint der Zweck der kulturellen Übersetzung hier vielmehr darin zu bestehen, Thorvaldsen in die großen antiken Traditionen einzuschreiben und ihn gleichsam als deren Fortführung zu inszenieren.

Mehr noch: Die Übersetzung fremder Elemente in Thorvaldsens Museum scheint den Bildhauer von spezifischen geografischen und temporalen Bindungen zu lösen und ihn stattdessen zu einem ort- und zeitlosen Künstler zu erheben. Gerade das Mausoleum verweist auf einen Ort und eine Zeitlichkeit jenseits des menschlichen Lebens. In diesem Zusammenhang ist ferner das mit Thorvaldsens Sarg in die Erde gelassene Modell des *Selbstbildnisses mit der Statue der Hoffnung* von Bedeutung: Wie Friborg gezeigt hat, besitzt die Granatapfelblüte in der Hand der *Göttin der Hoffnung* eine doppelte Symbolik von Vergänglichkeit und Unsterblichkeit zugleich.⁴⁰⁹ Auf die durch das Museum sichergestellte Unsterblichkeit Thorvaldsens verwies auch Thiele in seiner Rede am Stiftungstag der Kopenhagener Kunstakademie am Tag nach den Begräbnisfeierlichkeiten für den Bildhauer in der Frauenkirche: „Dort [im Museum] soll jetzt das Bild seines unsterblichen Geistes aufbewahrt werden; dort wird er deshalb niemals sterben.“⁴¹⁰

Thorvaldsens Museum war – gerade in seiner Doppelfunktion als Museum und Mausoleum – das wichtigste Kulturprodukt, das die zeitgenössische Berühmtheit des Bildhauers in posthumen Ruhm überführen sollte, und bildete damit ein zentrales Instrument der *celebrity*-Kultur und des Geniekults um ihn. Das Ziel der Förderer des Museums, dieses zu einer ewigen Gedenkstätte für den darin weiterlebenden dänischen Künstler werden zu lassen, hat sich erfüllt. Damit steht es dem Museo Canova diametral gegenüber, um einen

407 Greenblatt 2010b, 17: „[...] cultural connections between unexpected times and places [...]“

408 Zum Konzept der *substitution* siehe Nagel/Wood 2005, 405 – 407.

409 Friborg 2014.

410 Just Mathias Thiele, Rede am Stiftungstag der Kopenhagener Kunstakademie, 31. März 1844, zit. nach Thiele 1852 – 1856, Bd. 3, 186.

letzten Vergleich mit dem 22 Jahre vor Thorvaldsen verstorbenen italienischen Bildhauer zu ziehen: Myssok sieht den Grund für den schwindenden Ruhm Canovas in der posthumen Wegführung seiner Werke aus Rom ins abgelegene Possagno und der damit einhergehenden, wenngleich ungewollten Degradierung Canovas von einem internationalen zu einem lokalen Künstler des Veneto.⁴¹¹ Damit ist nochmals die Problematik von Zentrum und Peripherie angesprochen.

Auch die Errichtung von Thorvaldsens Museum basierte auf einem Transfer von Werken und Sammlungen weg vom kulturellen Zentrum der Zeit in eine periphere Region. Dennoch blieb der Kult um Thorvaldsen in Nordeuropa noch mindestens bis ins frühe 20. Jahrhundert bestehen. Warum ist es in diesem Fall gelungen? Der anhaltende Erfolg von Thorvaldsens Museum im Hinblick auf den Nachruhm des dänischen Bildhauers dürfte sich mit der ganzen Konstellation im Entstehungsprozess dieses Museums erklären lassen: Während die Errichtung des Museums in Possagno faktisch als Alleingang von Canovas Halbbruder Sartori zu deuten ist, fußte Thorvaldsens Museum auf einem kollektiven, von einflussreichen Personen der damaligen dänischen Politik getragenen Vorhaben. Indem diese für die Umsetzung des Plans an das dänische Nationalgefühl appellierten und eine öffentliche Geldsammlung lancierten, ermöglichten sie der gesamten Bevölkerung Dänemarks, aktiv Teil jenes geschichtsträchtigen Ereignisses zu werden. Zugleich fiel die Errichtung von Thorvaldsens Museum in eine Zeit tiefsten gesellschaftlichen und politischen Umbruchs und diente dadurch von Beginn an als Symbol einer neuen Ära. Dies dürfte wiederum den Gemeinschaftssinn und das Nationalbewusstsein der Dänen gestärkt haben, sodass sie jenes Sinnbild der nachrevolutionären Zeit zu einem Ort des kollektiven Gedächtnisses erhoben und diesen – wenngleich nicht mehr in der kultähnlichen Form wie im 19. Jahrhundert – bis heute pflegen. Dadurch wurde Thorvaldsens damalige *celebrity* tatsächlich in dauerhaften Ruhm verwandelt.

411 Myssok 2011, 21 – 22; Myssok 2012a, 252 – 253.

Schlusswort

Im Jahr 2016 zeigte Thorvaldsens Museum die Ausstellung *Template*. Eigens dafür stellte die Kopenhagener Künstlerin Marie Søndergaard Lolk acht abstrakte Gemälde her, die vor ausgewählten Reliefs von Thorvaldsen angebracht wurden (Taf. XVIII). Dem Ausstellungstitel entsprechend, prägte das Überthema der Schablone oder Vorlage (*template*) das Gesamtkonzept der Schau. Die Vorlage bildeten dabei die Ausmalung und Art der Werkpräsentation in drei von Søndergaard Lolk ausgesuchten Räumen im Museum.¹ Die aus der Auseinandersetzung mit diesen drei Sälen hervorgegangenen Gemälde waren in Braunviolett (Typ *caput mortuum*) und Weiß gehalten und nahmen damit die Farbkombination der Wände und der Marmor- und Gipswerke auf. Das Thema der Vorlage zeigte sich außerdem in der Anbringung der Gemälde direkt vor Thorvaldsens Reliefs sowie in der Einhaltung der symmetrischen Ausstellungskonzeption im Museum. Schließlich hatte Søndergaard Lolk auch die einzelnen Gemälde mittels leicht plastischer Schablonen in unterschiedlichen Formen hergestellt, die wiederum die Vorlagen für den stufenweisen Farbauftrag mit dem Roller bildeten. Durch den Einsatz der Schablonen besaß die Malerei einen teils fast dreidimensionalen Charakter und schien damit auf die von ihr verdeckte Reliefkunst zu verweisen. Dadurch, dass die Reliefs Søndergaard Lolks Gemälde jedoch leicht nach vorne drückten, waren sie dennoch sehr präsent, allerdings weniger als Motive denn als fest eingemauerte Werke Thorvaldsens.

Die größte kuratorische Herausforderung an Thorvaldsens Museum liegt zweifellos darin, die seit 1848 weitgehend unveränderte Werkpräsentation – entsprechend dem letzten Willen des Bildhauers – in ihrer ursprünglichen Form zu belassen sowie gleichzeitig die kulturpolitischen Vorgaben zu erfüllen und attraktiv für das breite Publikum zu bleiben. Dieser Aufgabe begegnet Thorvaldsens Museum mit der Organisation von jährlich zwei bis drei Wechsausstellungen. Zusätzlich zu den Schauen, die Thorvaldsens Werk, seiner Zeit oder der dänischen Bildhauerei generell gewidmet sind, kuratieren die Mitarbeitenden des Museums seit einigen Jahren auch regelmäßig Ausstellungen, in denen sich skandinavische Gegenwartskünstlerinnen und -künstler mit Thorvaldsens Schaffen befassen. Diese Schauen – wie die oben genannte von Søndergaard Lolk – erfordern innova-

1 Søndergaard Lolks Werke trugen die Titel *Panel* (Raum 4), *Aperture* (Raum 9) und *Slice* (Raum 16).

tive Konzepte, da sie zeigen sollen, dass Thorvaldsen nicht nur einer der bedeutendsten klassizistischen Künstler war, sondern nach wie vor als Referenzpunkt künstlerischen Schaffens gelten kann. Die Integrierung in die Gegenwartskunst verleiht Thorvaldsens Statuen einen Aktualitätsbezug und bildet einen lebendigen Kontext für die Präsentation, Wahrnehmung und Wertschätzung der klassizistischen Werke.

In Thorvaldsens Museum bilden die örtlichen Gegebenheiten grundsätzlich einen unverrückbaren Rahmen, da die darin präsentierten Werke nicht verschoben werden (können). Diese Ausgangslage schafft einen Ausstellungskontext, der eigentlich nicht für Ausstellungen gemacht oder gedacht ist. Dies erweist sich für Präsentationen heutiger Künstlerinnen und Künstler in Thorvaldsens Museum als ein Dilemma, das in den bisherigen Schauen auf ganz unterschiedliche Weise gelöst wurde. Die vielseitigen Ergebnisse jener künstlerischen Auseinandersetzung mit Thorvaldsens Werk reichen von affirmativen über humoristische bis hin zu kritischen Kommentaren. Für die Ausstellung *VERSUS – om mennesker og skulpturer* (Über Menschen und Skulpturen) von 2003 fotografierte Trine Søndergaard beispielsweise Mitarbeitende von Thorvaldsens Museum zusammen mit je einem ausgewählten Werk des Bildhauers. Eine weitere Fotografieausstellung fand 2011/2012 statt, für die das Künstlerduo Elmgreen & Dragset ausgewählten Statuen heutige Accessoires wie Turnschuhe, Socken, T-Shirts oder Taschen zugab und diese sodann in großformatigen Aufnahmen festhielt (Abb. 124). Im Jahr 2013 ergänzten die Mitglieder des Künstlerkollektivs *Decembristerne* individuelle Räume und Werke Thorvaldsens durch eigene Arbeiten in unterschiedlichen traditionellen und neuen Medien, die jedoch stets eine thematische oder materialästhetische Auseinandersetzung mit dem Bildhauer offenbarten. Und Søndergaard Lolk bezog – wie oben erwähnt – die architektonischen und ausstellungsspezifischen Gegebenheiten in Thorvaldsens Museum in ihre Schau ein. *Template* hob sich jedoch vor allem dadurch von den vorangegangenen Gegenwartsausstellungen ab, dass Thorvaldsens Schöpfungen erstmals in der Geschichte des Museums buchstäblich Raum für heutige Werke machten. Fest steht in jedem Fall, dass gerade durch diese zeitgenössischen Ausstellungen Thorvaldsens Name und Ruhm – wenn auch in einer modernen, reflektierten Form – weiterleben.

Thorvaldsens fulminanter Erfolg mit seiner *Jason*-Statue 1803 legte den Grundstein für einen beispiellosen Künstlerkult, der bald in einen regelrechten *celebrity*-Kult mündete. Dieser war das Ergebnis eines dynamischen Zusammenspiels von kulturellen und politischen Voraussetzungen im Europa des frühen 19. Jahrhunderts, von Thorvaldsens verschiedene Ebenen seines Schaffens durchdringender Selbstvermarktung sowie von einem internationalen, an Kunstförderung ebenso wie an illustren Persönlichkeiten interessierten Publikum. Thorvaldsen war 42 Jahre alt, als 1812 die erste Kurzbiografie über ihn erschien; ab 1831 wurde dann die erste mehrbändige Lebensbeschreibung durch Thiele publiziert. Daneben waren schon unmittelbar nach seinem künstlerischen Durchbruch mit dem *Jason* Gedichte und Lobgesänge auf dieses Werk und seinen Schöpfer entstanden, und Thorvaldsen wurde über die Jahrzehnte seines Wirkens hinweg in zahlreichen Reise-



124_Eindruck der Ausstellung *Elmgreen & Dragset*, 22. Juni 2011 – 29. Januar 2012, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

berichten, Briefen und Tagebüchern genannt. Diese unterschiedlichen Schriften bildeten die Quellen für die vorliegende Monografie.

Ein zentraler Aspekt der *celebrity*-Kultur, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausgebildet hatte, war die in Porträts vorgenommene Stilisierung des Äußeren von berühmten Personen auf wenige, sofort erkennbare Merkmale. Dies lässt sich bei Thorvaldsen in besonderem Maß beobachten, indem er stets auf ähnliche Weise nicht nur in unzähligen gemalten, gezeichneten, gestochenen und plastischen Bildnissen, sondern auch in einer Daguerreotypie verewigt wurde. Gerade diese zeitliche Überschneidung von Thorvaldsens Leben mit dem durch die Erfindung der Fotografie in den späten 1830er Jahren eingeläuteten Wendepunkt in der Porträtkunst lässt den hohen Stilisierungs- und Idealisierungsgrad in den früheren Darstellungen des Künstlers erkennen. Darüber hinaus ist sein Bild in Profilporträts und Karikaturen erhalten, die die dargestellte Person mehr als andere Bildformen auf wenige typische Merkmale reduzieren und dadurch die universelle Erkennbarkeit des betreffenden Menschen besonders stark voraussetzen.

Dem Stilisierungsbedürfnis der *celebrity*-Kultur um Thorvaldsen wurde im Weiteren durch die druckgrafische Vervielfältigung seines Bildes ebenso wie seiner Arbeiten begegnet, da sie die Motive auf die wichtigsten Linien reduzierte und dadurch noch direkter erkennbar machte. Diese vereinfachte bildliche Wiedergabe war ferner die Voraussetzung für den Eingang von Thorvaldsens Werken in die Populärkultur. Für die massenweise Verbreitung von Thorvaldsens Arbeiten spielten zudem die bereits früh entstandenen plastischen Reproduktionen aus kostengünstigen Materialien und in unterschiedlichen Forma-

ten eine wichtige Rolle. Es wurde gezeigt, dass in seinem Museum in Kopenhagen noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein eine Gipserei mit der Herstellung von Reproduktionen nach Thorvaldsens Werken beschäftigt war, die gleichsam als Souvenirs des Museumsbesuchs erworben werden konnten.

An der Stilisierung von Thorvaldsens Äußerem und seinen Werken hatte der Bildhauer selbst einen nicht zu unterschätzenden Anteil: Er legte Wert auf Mitsprache sowohl bei Porträts als auch bei Stichwerken – wurde diese missachtet, griff er gelegentlich aktiv in die entstehenden Bilder ein. Es steht folglich außer Frage, dass Thorvaldsen in hohem Grad auf die Pflege seines öffentlichen Bildes und seines *celebrity*-Status bedacht war. Diese Beobachtung impliziert keineswegs eine Infragestellung seiner künstlerischen Fähigkeiten. Im Gegenteil: Dass Thorvaldsen sein Handwerk beherrschte, davon zeugen seine Gipsmodelle und eigenhändigen Marmorwerke sowie die (ungleich zahlreicheren) Marmorwerke, die unter seiner Aufsicht entstanden. Ohne Thorvaldsens künstlerische Fähigkeiten zu hinterfragen, darf jedoch festgehalten werden, dass zu seinem Handwerk neben dem Zeichnen, Modellieren und Meißeln auch die Führung eines fast fabrikkhaften Werkstattbetriebs gehörte. Dieser war Teil von Thorvaldsens strategischer Selbstvermarktung: Nicht nur maximierte die starke Arbeitsteilung in seinen Ateliers seine künstlerische Produktivität, sie erlaubte ihm auch verhältnismäßig tiefe Skulpturenpreise anzusetzen, da die Marmorarbeit in der Regel nicht von ihm selbst, sondern von günstigeren Gehilfen ausgeführt wurde. Dazu muss allerdings bemerkt werden, dass es mehrere Jahre dauerte, bis sich Thorvaldsens Preispolitik auszuzahlen begann – zweifellos konnte er sich aber nicht zuletzt dank ihr neben dem damals erfolgreichsten Bildhauer Canova positionieren. Hilfreich war dabei sicherlich auch, dass sich Thorvaldsen hinsichtlich seiner Weltanschauung bewusst bedeckt hielt, sodass er für verschiedene politische und religiöse Lager Aufträge ausführen konnte.

Canova war für die bildhauerische Praxis um 1800 von zentraler Bedeutung. Geradezu revolutioniert hatte er sie durch die Einführung von Gipsmodellen in voller Größe – eine Praxis, die von Thorvaldsen übernommen und weitergeführt wurde. Das eigentlich Innovative daran war, dass die Originalmodelle in der Regel unverkäuflich waren und stattdessen in der Bildhauerwerkstatt sozusagen als Prototypen öffentlich ausgestellt wurden, nach welchen das kunstinteressierte und kaufkräftige Publikum Bestellungen in Marmor aufgeben konnte. Dies resultierte in einer Umkehrung des Verhältnisses zwischen Künstler und Käufer im Unterschied zur traditionellen, auftragsgebundenen Skulptur. Ausgenommen davon waren monumentale Werke und oft auch Porträts, die nach wie vor auf Auftrag entstanden. Durch jene Änderung im Verhältnis zwischen Künstler und Publikum erhielt auch das Atelier neue Funktionen und Konnotationen und war nicht mehr ausschließlich Arbeitsraum, sondern zusätzlich Ausstellungs- und Verkaufsraum sowie – damit verbunden – gesellschaftlicher Treffpunkt und Ort der künstlerischen Selbstdarstellung. Die verschiedenen Funktionen des Ateliers trugen wesentlich zu Thorvaldsens öffentlichem Bild und zum Künstler- und *celebrity*-Kult um ihn bei. Umgekehrt veran-

schaulichen sie, dass Berühmtheit gewissermaßen Segen und Fluch zugleich war, indem der Künstler zwar stark vom öffentlichen Interesse profitierte und auf dieses angewiesen war, sich aber immer wieder Rückzugsorte zum stillen Arbeiten suchen musste.²

Ebenfalls ein zentraler Aspekt der *celebrity*-Kultur im frühen 19. Jahrhundert war schließlich das auf den ersten Blick paradox erscheinende Zusammenwirken von Nationalstolz einerseits und dem Wert der Internationalität andererseits. Dieses Phänomen spielte auch im Kult um Thorvaldsen eine essenzielle Rolle, wobei es sich durch das Gegensatzpaar von Peripherie und Zentrum noch verstärkt zu haben scheint: Der aus ärmlichen Verhältnissen stammende Däne konnte sich in der damaligen Kunstmetropole Rom als einer der führenden Bildhauer der Zeit positionieren und im Alter als internationale Berühmtheit in seine Heimat zurückkehren. Dort hatte man seit Jahrzehnten Sorge dafür getragen, dass Thorvaldsens *celebrity* seinen Tod überdauern beziehungsweise sich in Nachruhm umwandeln würde. Den wichtigsten Anteil an diesem Unterfangen hatte jedoch Thorvaldsen selbst, indem er die in seinem Besitz befindlichen eigenen Werke, seine umfangreichen Sammlungen sowie den Großteil seines Vermögens testamentarisch seiner Geburtsstadt Kopenhagen hinterließ unter der Bedingung, dass diese ein ihm gewidmetes Museum errichten würde. Diese Auflage wurde umgesetzt, und es sollte nicht nur Thorvaldsens Museum, sondern mit seiner Grabstätte im Innenhof des Gebäudes auch sein Mausoleum werden. Dadurch, dass Thorvaldsen zum dänischen Nationalhelden und sein Museum zu einem Nationaldenkmal stilisiert und in diesem Sinn propagiert wurden, fand gerade sein Museum/Mausoleum auch weit über die Landesgrenzen hinaus breite Anerkennung. Das auffallende polychrome Gebäude in unmittelbarer Nachbarschaft zum Schlosskomplex Christiansborg im Zentrum Kopenhagens bildete die ultimative Visualisierung des Künstler- und *celebrity*-Kults um Thorvaldsen und sollte zugleich seinen Ruhm auf ewig sicherstellen.

In der Tat hielt der Kult um den Bildhauer nach seinem Tod – zumindest in Skandinavien – weiter an. So schuf Lucie Ingemann nach 1844 ein Gemälde von Thorvaldsens Apotheose, in dem der Künstler von Putti und Engeln in den Himmel getragen wird, wo ihn Christus – in Gestalt seiner eigenen *Christus*-Statue – empfängt.³ In der Universitätsbibliothek im norwegischen Bergen ist ferner ein auf Papier angebrachtes Efeublatt von Thorvaldsens Grabstätte erhalten. Das Papier ist sorgfältig mit dem Fundort des Blattes beschriftet: „Fra Thorvaldsens Grav / 1868“.⁴ Der Bildhauer und seine Werke wurden zudem im weiteren 19. und im 20. Jahrhundert literarisch verarbeitet; diese posthume publizistische Thorvaldsen-Rezeption bietet nach wie vor ein reiches Feld für künftige Forschungen.⁵ Das Jahr 1938 brachte anlässlich des hundertjährigen Jubiläums von Thor-

2 Zu jener Zweischneidigkeit der *celebrity* mit Bezug auf Lord Byron siehe auch Lilti 2014, 303.

3 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B429).

4 Bergen, Universitätsbibliothek, MS nr. 790 H.

5 Siehe dazu Carbone 2017.

valdsens Rückkehr nach Dänemark eine deutliche Häufung von Publikationen und feierlichen Anlässen zu seinen Ehren mit sich.⁶ Teil dieser Festlichkeiten war das Ballett *Thorvaldsen* von Kjeld Abell und Harald Lander, das am Königlichen Theater in Kopenhagen uraufgeführt wurde. Die Handlung drehte sich um einen amerikanischen Reisenden, der nachts in Thorvaldsens Museum eingeschlossen wurde und erfuhr, wie die Skulpturen zu leben begannen. Dementsprechend bestand das Bühnenbild hauptsächlich aus *tableaux vivants* nach Thorvaldsens Skulpturen; darüber hinaus wurde Westphals Gemälde von Thorvaldsens Ankunft in Kopenhagen in lebenden Bildern nachgestellt.⁷ Im selben Jubiläumsjahr wurde ferner von der dänischen Post eine Briefmarkenserie mit der *Jason*-Statue und Eckersbergs Porträt des Bildhauers gedruckt.⁸

Eine besondere Ehre wurde Thorvaldsen schließlich 1949 mit Carl Theodor Dreyers dokumentarischem Kurzfilm über ihn zuteil. In den gut zehn Minuten stellt der Film nicht nur wichtige Stationen im Leben des Bildhauers sowie Werke von ihm vor, sondern bestätigt vor allem auch seinen Ruhm. Dies wird offensichtlich, wenn beispielsweise im Vorspann der Text erscheint: „It was there [in Rome] where he became famous, and commissions poured in from all over Europe. In 1838 he returned to Denmark and was acclaimed by the whole nation.“⁹ Neben dem dänischen Originalfilm erschienen ebenfalls 1949 zusätzliche Versionen auf Englisch, Französisch und Deutsch mit dem Ziel, das Werk in Europa und Nordamerika zu vertreiben.¹⁰ Gerade angesichts dieser Hoffnung auf eine große Reichweite ist der in Zusammenarbeit mit Sigurd Schultz, dem damaligen Direktor von Thorvaldsens Museum, entstandene Film noch klar in der Tradition des Thorvaldsen-Kults zu sehen.

Wenn auch nicht mehr als Objekt jener beispiellosen Verehrung, lebt Thorvaldsen auf Slotsholmen bis heute weiter, zum einen sichtbar in Form seines Museums sowie seiner Werke und Sammlungen, zum anderen in Wechseleinstellungen als Referenzpunkt für Künstlerinnen und Künstler bis in die Gegenwart. Ferner wird Thorvaldsens Name durch öffentliche Anlässe jenseits der bildenden Kunst lebendig gehalten, wie etwa im Jahr 2017 durch das Literatur- und Musikfestival *Thorvaldsens Salon* in seinem Museum oder durch den regelmäßig stattfindenden Italienischen Markt (als Verweis auf Thorvaldsens langjährige Tätigkeit in Rom) auf dem Platz vor dem Museum. Insgesamt kann Thorvaldsens Museum folglich als lebendiger Gedächtnisort betrachtet werden, an dem sich der vielschichtige Komplex von historischem Künstler- und *celebrity*-Kult kondensiert und laufend erneuert. In diesem Zusammenhang sei abschließend nochmals auf Noras Überle-

6 Für einen Bericht über diese Festlichkeiten siehe Schultz 1939.

7 Jørnæs 1992, bes. 15 und 25. Zu Westphals Gemälde siehe Kap. IV.1 und Abb. 109.

8 Ravn 1971/2015.

9 Carl Theodor Dreyer, *Thorvaldsen. Denmark's Great Sculptor*, 1949. Zu Dreyers Film siehe bspw. Martensen-Larsen 1995.

10 Ebd., 120.

gungen zum kollektiven Gedächtnis(-ort) verwiesen, die auch für die *celebrity*-Kultur generell und für die Visualisierungen des Kults um Thorvaldsen im Spezifischen gelten können:

Das Gedächtnis ist das Leben: stets wird es von lebendigen Gruppen getragen und ist deshalb ständig in Entwicklung, der Dialektik des Erinnerns und Vergessens offen, [...] ist für alle möglichen Verwendungen und Manipulationen anfällig, zu langen Schummerzeiten und plötzlichem Wiederaufleben fähig. [...] Das Gedächtnis ist ein stets aktuelles Phänomen, eine in ewiger Gegenwart erlebte Bindung [...]. Weil das Gedächtnis affektiv und magisch ist, behält es nur die Einzelheiten, welche es bestärken: es nährt sich von unscharfen, vermischten, globalen oder unsteten Erinnerungen, besonderen oder symbolischen, ist zu allen Übertragungen, Ausblendungen, Schnitten oder Projektionen fähig. [...] Das Gedächtnis rückt die Erinnerung ins Sakrale [...]. Das Gedächtnis erwächst einer Gruppe, deren Zusammenhalt es stiftet [...]. Das Gedächtnis haftet am Konkreten, im Raum, an der Geste, am Bild und Gegenstand.¹¹

11 Nora 1998, 13 – 14. Noras Überlegungen zum Gedächtnisort (*lieu de mémoire*) sind auch in der Einleitung des vorliegenden Buches erwähnt.

Anhang

Abkürzungen

KB	Handschriftenabteilung der Königlichen Bibliothek, Kopenhagen
ODS	<i>Ordbog over den danske Sprog</i> , Online-Version
RA	Dänisches Reichsarchiv, Kopenhagen
TMA	Archiv von Thorvaldsens Museum, Kopenhagen

Bemerkung zu den Zitaten: Sofern nicht anders vermerkt, stammen die deutschen Übersetzungen fremdsprachiger Zitate von der Autorin, während das Originalzitat im Anmerkungsapparat wiedergegeben ist.

Literaturverzeichnis

Vorbemerkung: Entsprechend dem dänischen Alphabet werden die Buchstaben æ, ø und å hier am Ende des Alphabets genannt. Beispiel: Der Autor Bøyesen erscheint am Ende des Buchstabens B (nicht bei Bo), Høyen am Ende des Buchstabens H (nicht bei Ho) etc.

Abrahams 1876: Nicolai Christian Levin Abrahams, *Meddelelser af mit Liv*, hrsg. von Arthus Abrahams, Kopenhagen: Forlagsbureauet, 1876.

„Alberto eller Bertel“ 2008: „Alberto eller Bertel“, TMA, online 2008, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/alberto-eller-bertel> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).

Althaus 2013: Karin Althaus, „Das Umfeld der Nazarener in München. Die Schule des Peter Cornelius“, in: Patrick Braun und Axel Christoph Gampp (Hrsg.), *Emilie Linder, 1797–1867. Malerin, Mäzenin, Kunstsammlerin*, Basel: Christoph Merian Verlag, 2013, 126–141.

Andersen 1845: Hans Christian Andersen, *Bertel Thorvaldsen. Eine biographische Skizze*, Berlin: C. A. Wolff, 1845 [dän. 1844].

1847: Hans Christian Andersen, *Bilderbuch ohne Bilder*, Leipzig: Carl B. Lorck, 1847.

1961: Hans Christian Andersen, *Das Märchen meines Lebens / Briefe, Tagebücher*, München: Winkler, 1961.

2010: Hans Christian Andersen, *Der Improvisator*, Bremen: Europäischer Hochschulverlag, 2010 [dän. 1835] (Classic Pages).

d'Angers 1856: David d'Angers, *Lettre sur Thorvaldsen*, Alençon: Poulet-Malassis et de Broise, 1856 [erstmalig publiziert im *Almanach du Mois*, 1844].

Arago 1839: François Arago, „Rapport. Séance du 3 juillet 1839“, in: Daguerre 1839, 9–29.

Aristoteles 1921: Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, übers. und hrsg. von Eugen Rolfes, Leipzig: Meiner, 1921.

- von Arnim 1920: Bettina von Arnim, *Ilius Pamphilius und die Ambrosia [1848]*, Berlin: Propyläen, 1920 (Bettina von Arnims sämtliche Werke, 5, hrsg. von Waldemar Oehlke).
- „ART. IX“ 1832: „ART. IX. – *Den Danske Billedhugger Bertel Thorvaldsen og hans Værker*. Ved J.M. Thiele, Professor, Secretair ved det Kongelige Akademie for de skionne Kunster. Første Deel, med 81 Kobbertavle. Kiöbenhavn. (The Danish Sculptor Thorvaldsen*, and his Works. By J. M. Thiele, Professor, Secretary to the Royal Academy of the Fine Arts. Vol. I. with 81 Engravings. Copenhagen.) 8vo. 1832“ [Rezension], *The Foreign Quarterly Review*, 10:19, 1832, 207 – 213.
- Arthur 2002: Ross G. Arthur (Hrsg.), *English – Old Norse Dictionary*, Cambridge, ON: parentheses, 2002.
- Assmann 1999: Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C.H. Beck, 1999.
- Atkinson 1873: J. Beavington Atkinson, „Thorvaldsen in Copenhagen and in Rome“, *Fraser’s Magazine*, Januar 1873, 52 – 66.
- Atterbom 1820: Per Daniel Amadeus Atterbom, „Bref ifrån Rom (Till Professor E. G. Geijer/Roma, d. 14 Mars 1818)“, *Svea*, 3, 1820, 173 – 193.
- 1968: Per Daniel Amadeus Atterbom, *Ein Schwede reist nach Deutschland und Italien. Jugenderinnerungen eines romantischen Dichters und Kunstgelehrten aus den Jahren 1817 bis 1819*, hrsg. von Elmar Jansen, Weimar: G. Kiepenheuer, 1968 [1867].
- Auerochs 2006: Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006 (Palaestra, 323).
- Bach 2001: Marie Bach „Ti vignetter om Thorvaldsen“, in: *Thorvaldsen & Nysø. Billedhuggerens sidste år*, Ausst.-Kat. Storstrøms Kunstmuseum, Nysted: Bogtrykkeri, 2001, 34 – 45.
- Badt 1956: Kurt Badt, „Der Gott und der Künstler“, *Philosophisches Jahrbuch*, 64, 1956, 372 – 392.
- Baker 1964: Paul R. Baker, *The Fortunate Pilgrims. Americans in Italy, 1800 – 1860*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1964.
- Balzac 1925: Honoré de Balzac, „Le chef-d’œuvre inconnu (1832)“, in: ders., *Œuvres complètes. La comédie humaine. Études philosophiques II*, Paris: L. Conard, 1925, 3 – 34.
- Barfod 1844: Frederik Barfod, *Thorvaldsens Album*, Kopenhagen: C. A. Reitzel, 1844.
- Barnard 1865: M. R. Barnard (Hrsg.), *The Life of Thorvaldsen, collected from the Danish of J. M. Thiele*, London: Chapman and Hall, 1865.
- Baronesse Stampes Erindringer 1912: *Baronesse Stampes Erindringer om Thorvaldsen*, hrsg. von Rigmor Stampe, Kopenhagen: Gyldendal, 1912.
- Batchen 1997: Geoffrey Batchen, *Burning with Desire*, Cambridge, MA: MTP Press, 1997.
- Bätschmann 1997: Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln: DuMont, 1997.
- Bätschmann u. a. 2014: Oskar Bätschmann, Aldo De Poli, Dario Gamboni, Daniel F. Herrmann, Giles Waterfield, „De l’atelier au monument et au musée“, *Perspective*, 1, 2014, 43 – 54.
- Bech 2009a: Inge Lise Mogensen Bech, „Nysø“, TMA, online 2009, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/nysoe> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- 2009b: Inge Lise Mogensen Bech, „Bestilling af en frihedsgudinde til USA“, TMA, online 2009, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/bestilling-af-en-frihedsgudinde-til-usa> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- Bechstein 1838: Ludwig Bechstein, *Wanderungen durch Thüringen*, Leipzig: Wigand, 1838.
- Beck 1991: Herbert Beck, „Der ideale Mensch – Der kongeniale Kunstbetrachter“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 75 – 83.
- Bellion 2001: Wendy Ann Bellion, *Likeness and Deception in Early American Art*, Diss., Ann Arbor: UMI Microform, 2001.

- Bencard 2007: Ernst Jonas Bencard, „Thorvaldsen's Hair“, TMA, online 2007, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/thorvaldsens-hair> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- 2009: Ernst Jonas Bencard, „Thorvaldsens forbliven i Rom omkring 1803–1804“, TMA, online 2009, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/thorvaldsens-forbliven-i-rom-1803-04> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- 2010: Ernst Jonas Bencard, „Montenero“, TMA, online 2010, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/montenero> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- Benjamin 1977: Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, 7–44.
- Berner 2005: Marie Louise Berner, *Bertel Thorvaldsen. A Daguerreotype Portrait from 1840*, Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005.
- Bertelsen 2000: Lars Kiel Bertelsen, *Fotografiets grå mytologi. Historier på kanten af et medie*, Kopenhagen: Politisk Revy, 2000 (Ravens Sorte Bibliotek, 51).
- Bettermann 2012: Silke Bettermann, *Beethoven im Bild. Die Darstellung des Komponisten in der bildenden Kunst vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Bonn: Verlag Beethoven-Haus, 2012.
- Białostocki 1989: Jan Białostocki, „Some Values of Artistic Periphery“, in: Irving Lavin (Hrsg.), *World Art. Themes of Unity and Diversity*, Bd. 1, University Park, Pa., und London: The Pennsylvania State University Press, 1989, 49–54.
- Bindman 2014: David Bindman, *Warm Flesh, Cold Marble. Canova, Thorvaldsen, and Their Critics*, New Haven: Yale University Press, 2014.
- von Binzer 1894: C. A. L. von Binzer, „Bertel Thorvaldsen. Biographische Skizze“, *Illustrierte Deutsche Monatshefte*, Dezember 1894, 353–374.
- Blatschek/With 1997: Monika Blatschek und Gertrud With (Hrsg.), *Das Thorvaldsen-Museum*, Kopenhagen: Thorvaldsens Museum, 1997.
- Bogh 1997: Mikkel Bogh, *Bertel Thorvaldsen. Dansk klassiskerkunst*, Kopenhagen: Fogtdal, 1997.
- 2001: Mikkel Bogh, „Stele, statue, selvportræt“, in: *Thorvaldsen & Nysø. Billedhuggerens sidste år*, Ausst.-Kat. Storstrøms Kunstmuseum, Nysted: Bogtrykkeri, 2001, 16–33.
- 2006: Mikkel Bogh, „Lost in Rome. Thorvaldsen, his Successors and Modernization of Sculpture“, in: Lorenz Enderlein und Nino Zchomelidse (Hrsg.), *Fictions of Isolation. Artistic and Intellectual Exchange in Rome during the First Half of the Nineteenth Century*, Rom: L'Erma di Bretschneider, 2006, 283–292 (Analecta Romana Instituto Danici, Supplementum 37).
- Bond 2008: Geoffrey Bond, „Byron Memorabilia“, in: Christine Kenyon Jones (Hrsg.), *Byron. The Image of the Poet*, Newark: University of Delaware Press, 2008, 79–87.
- Bott, G. 1977: Gerhard Bott, „Aus der Gemäldesammlung Thorvaldsens in der Casa Buti“, in: Kat. Köln 1977, 51–55.
- 1981: Gerhard Bott, „Museumsbauten als Stifterdenkmäler“, in: Justus Müller Hofstede und Werner Spies (Hrsg.), *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin: Gebr. Mann, 1981, 343–358.
- 1991: Gerhard Bott, „Ein Tagebuch aus Italien und Werknotizen des Thorvaldsen-Mitarbeiters Johannes Scholl“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 143–155.
- 1993: Gerhard Bott, „Ein ‚Thorvaldsen-Museum‘ in Stuttgart? Die ehemalige Abguss-Sammlung von Werken Thorvaldsens in der Staatsgalerie Stuttgart“, in: Christian von Holst (Hrsg.), *Schwäbischer Klassizismus. Zwischen Ideal und Wirklichkeit, 1770–1830*, Bd. 2, Stuttgart: Hatje Cantz, 1993, 366–375.
- Bott, K. 1991: Katharina Bott, „Wechselbeziehungen zwischen Thorvaldsen und seinen deutschen Auftraggebern“, in: Patrick Kragelund und Mogens Nykjær (Hrsg.), *Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il mito*, Rom: L'Erma di Bretschneider, 1991, 149–167 (Analecta Romana Instituto Danici, Supplementum 18).

- 2016: Katharina Bott, „Thorvaldsens in Italien gesammelte Gemälde“, TMA, online 2016, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/thorvaldsens-in-italien-gesammelte-gemaelde> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- Bournonville 1865: August Bournonville, *Mit Theaterliv*, Bd. 2, Kopenhagen: Reitzel, 1865.
- Bramsen 1959: Henrik Bramsen, *Gottlieb Bindesbøll. Liv og arbejder*, Kopenhagen: Fr. Baggels Kgl. Hofbogtrykkeri, 1959.
- 1973: Henrik Bramsen, „Eckersberg i Rom“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1973, 7–14.
- Bramsen/Ragn Jensen 1973: Henrik Bramsen und Hannemarie Ragn Jensen, „Eckersbergs brevkoncepter 1813–16“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1973, 41–123.
- Brancadoro 1834: Giuseppe Brancadoro, *Notizie riguardanti le accademie di scienze, ed arti esistenti in Roma. Coll'Elenco dei Pittori, Scultori, Architetti etc. compilata ad uso degli Stranieri, e degli Amatori delle Belli Arti*, Rom: F. D. Buttaoni und A. Piatti, 1834.
- Brandlhuber 2013: Margot Th. Brandlhuber, „Einleitung. Von der Sehnsucht nach Individualität und Ganzheit“, in: *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika, 1800–1948*, hrsg. von Margot Th. Brandlhuber und Michael Buhrs, Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck München, Ostfildern: Hatje Cantz, 2013, 8–15.
- Brandt 1844: J. Brandt, *Den danske Billedhugger Bertel Thorvaldsens Levnet med en udforlig Beskrivelse over Høitideligheden ved hans Liigprocession og Liigs Bisættelse i Fruekirke den 30te Marts*, Kopenhagen: A. Michaelsen, 1844.
- Braudy 1986: Leo Braudy, *The Frenzy of Renown. Fame and its History*, New York und Oxford: Oxford University Press, 1986.
- 2010: Leo Braudy, „Secular Anointings. Fame, Celebrity, and Charisma in the First Century of Mass Culture“, in: Edward Berenson und Eva Giloi (Hrsg.), *Constructing Charisma. Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe*, New York: Berghahn Books, 2010, 165–182.
- Brooks 1958: Van Wyck Brooks, *The Dream of Arcadia. American Writers and Artists in Italy, 1760–1915*, New York: Dutton, 1958.
- Brownlee 2014: Peter John Brownlee (Hrsg.), *Samuel F. B. Morse's Gallery of the Louvre and the Art of Invention*, New Haven und London: Yale University Press, 2014.
- Brun 1804: Friederike Brun, „Thorwaldsons Jason“, in: J. G. Jacobi (Hrsg.), *Iris. Ein Taschenbuch*, Zürich: Orell Füssli, 1804, 287–288 [erstmalig publiziert in: *Der Neue Teutsche Merkur*, November 1803].
- 1815: Frederike Brun, „Noget om den danske Billedhugger i Rom: Albert Thorvaldsen“, *Athene*, 4, Januar 1815, 1–32.
- 1833: Frederike Brun, *Römisches Leben*, 2 Bde., Leipzig: Brockhaus, 1833.
- 2006: Friederike Brun, „Etwas über Albert Thorwaldson, den Dänen, Bildhauer zu Rom (1812). Meiner zärtlich geliebten Freundinn, der Frau Baronesse Caroline von Humboldt, geboren von Dacheröeden, gewidmet“, in: Brian Keith-Smith (Hrsg.), *Friederike Brun Reader. Supplement to An Encyclopedia of German Women Writers*, Lewiston, Queenston und Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2006, 117–128.
- Bruun, C./Fenger 1892: Chr. Bruun und L. P. Fenger, *Thorvaldsens Musæums Historie. Fortalt ved Hjælp af hidtil ikke udgivne Aktstykker og Breve*, Kopenhagen: P. G. Philipsen, 1892.
- Bruun, R. E. 1817: Rasmus Emil Bruun, „Noget fra Rom og om Thorvaldsen“, *Athene*, 9, 1817, 524–544.
- Bryld 2003: Clara Elisabet Bryld, „Hvorfor Jason?“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 2003, 27–33.
- Brøndum-Nielsen 1940: Johannes Brøndum-Nielsen (Hrsg.), *Ludvig Bødtcher. Samlede Digte*, Kopenhagen: Gyldendal, 1940.
- Buchanan 1865: Robert Buchanan, „Thorvaldsen and His English Critics“, *The Fortnightly Review*, 2, Juni 1865, 216–227.

- Bukdahl 2006: Else Marie Bukdahl, „The French and German Debate on ‚Allegory‘ in the 18th Century“, in: Lorenz Enderlein und Nino Zchomelidse (Hrsg.), *Fictions of Isolation. Artistic and Intellectual Exchange in Rome during the First Half of the Nineteenth Century*, Rom: L’Erma di Bretschneider, 2006, 59–66 (Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum 37).
- Burg 1915: Hermann Burg, *Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich*, Wien: A. Schroll, 1915.
- Burke 2007: Peter Burke, „Cultures of Translation in Early Modern Europe“, in: Peter Burke und R. Po-Chia Hsia (Hrsg.), *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 7–38.
- 2009: Peter Burke, „Translating Knowledge, Translating Culture“, in: Michael North (Hrsg.), *Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuezeitforschung*, Köln, Weimar and Wien: Böhlau, 2009, 69–77.
- Busk-Jepsen 2014: Karen Benedicte Busk-Jepsen, „Caffè Greco. Art Temple, Post Office and Cosmopolitan Sanctuary“, TMA, online 2014, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/caffe-greco> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- Büttner 1999: Frank Büttner, *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 2, Stuttgart: Franz Steiner, 1999.
- Bøyesen 1946–1947: Lars Rostrup Bøyesen, „Frisen paa Thorvaldsens Museum. Studier i dens Komposition og Furedsætninger“, *Kunstmuseets Aarsskrift*, 1946–1947, 158–194.
- Calmeyer 1990: Peter Calmeyer, „Die Orientalen auf Thorvaldsens Alexanderfries“, in: H. Sancisi-Weerdenburg und J. W. Drijvers (Hrsg.), *Achaemenid History V. The Roots of the European Tradition*, Leiden: Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten, 1990, 91–119.
- Carbone 2017: Elettra Carbone, „Reading Sculpture. The Remediation of Thorvaldsen’s Sculpture in Literature“, in: Sara Ayres und Elettra Carbone (Hrsg.), *Sculpture and the Nordic Region*, Abingdon: Routledge, 2017, 88–101.
- Carnevalini 1826: Angelo Carnevalini, *Collezione di alcune statue e di alcuni bassorilievi del signor cavaliere Alberto Thorwaldsen. Con una breve illustrazione del signor Angelo Carnevalini*, Rom: o. A., 1826.
- Carruthers 2003: Mary Carruthers, „Collective Memory and *Memoria Rerum*. An Architecture for Thinking“, in: Donald Preziosi und Claire Farago (Hrsg.), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Aldershot: Ashgate, 2004, 112–129.
- Carus 1835: Carl Gustav Carus, *Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz, im Jahre 1828*, Leipzig: Gerhard Fleischer, 1835.
- „Celebrität“ 1793: „Celebrität“, in: Karl Heinrich Heydenreich (Hrsg.), *Aesthetisches Wörterbuch über die bildenden Künste nach Watelet und Levesque. Mit nöthigen Abkürzungen und Zusätzen fehlender Artikel*, Bd. 1: A–C, Leipzig: Weygand, 1793, 531–535.
- Christensen 1998: Hans Dam Christensen, „Kritiske betragtninger over Thorvaldsens Museum som tegn“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1998, 148–155.
- 2010: Hans Dam Christensen, „Thorvaldsen’s Shadow. Silhouette Portraits Revisited as Visual Culture, c. 1800–1850“, in: Johanna Vakkari (Hrsg.), *Mind and Matter*, Helsinki: Taidehistorian seura, 2010, 100–109 (Taidehistoriallisia tutkimuksia, 41).
- Clark 1954: Eliot Clark, *History of the National Academy of Design, 1825–1953*, New York: Columbia University Press, 1954.
- Coates 2000: Victoria Gardner Coates, „‘Ut vita scultura.’ Cellini’s Perseus and the Self-Fashioning of Artistic Identity“, in: Mary Rogers (Hrsg.), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Aldershot: Ashgate, 2000, 149–161.

- Cockerell 1860: Charles Robert Cockerell, *The Temples of Jupiter Panhellenius at Ægina, and of Apollo Epicurius at Bassæ near Phigaleia in Arcadia*, London: John Weale, 1860.
- Collins 2010: Jeffrey L. Collins, „A Nation of Statues. Museums and Identity in Eighteenth-Century Rome“, in: Denise Amy Baxter und Meredith Martin (Hrsg.), *Architectural Space in Eighteenth-Century Europe. Constructing Identities and Interiors*, Farnham: Ashgate, 2010, 187 – 214.
- Conti 1998: Alessandro Conti, *Der Weg des Künstlers. Vom Handwerker zum Virtuosen*, Berlin: Wagenbach, 1998 [ital. 1979].
- Cowdrey 1953: Mary Bartlett Cowdrey, *American Academy of Fine Arts and American Art-Union. Introduction, 1816 – 1852*, New York: The New-York Historical Society, 1953.
- Cullen 2003: Jim Cullen, *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped a Nation*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Curl 1994: James Stevens Curl, *Egyptomania. The Egyptian Revival. A Recurring Theme in the History of Taste*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1994.
- Curtius 1954: Q. Curtius Rufus, *Geschichte Alexanders des Grossen. Lateinisch und Deutsch*, München: Heimeran, 1954.
- Daguerre 1839: Louis Daguerre, *Historique et description des procédés du Daguerreotype et du Diorama*, Nouvelle édition, Paris: Alphonse Giroud et Cie., 1839.
- Dahlerup 1909: Hans Birch Dahlerup, „Thorvaldsens Hjemkomst (1838)“, *Tilskueren*, 2, September 1909, 202 – 223.
- Dalhoff 1915 – 1916: Nicolai Christian Dalhoff, *Jørgen Balthasar Dalhoff. Et Liv i Arbejde*, Kopenhagen: Gad, 1915 – 1916.
- Danmarks Hæder 1839: *Danmarks Hæder i Fortid og Nutid. Et Portrait-Gallerie med Biographier af Danmarks mindeværdige Mænd*, Kopenhagen: En Forening, 1839.
- Dauban 1868: A. Dauban, „Thorvaldsen et Canova“, *Gazette des Beaux-Arts*, 1868, 546 – 561.
- Davidson 2016: Peter Davidson, *The Idea of North*, London: Reaktion Books, 2016 [2005].
- Davis 2007: Keith F. Davis, *The Origins of American Photography, 1839 – 1885. From Daguerreotype to Dry-Plate*, Kat. zur Ausst. *Developing Greatness. The Origins of American Photography, 1839 – 1885. From Daguerreotype to Dry-Plate*, Nelson-Atkins Museum of Art Kansas City, New Haven und London: Yale University Press, 2007.
- Delaborde 1868: Henri Delaborde, „Bertel Thorvaldsen. Thorvaldsen, sa Vie et son Œuvre, par M. Eugène Plon, Paris 1867“ [Rezension], *Revue des Deux Mondes*, 38:75, Juni 1868, 583 – 610.
- Delécluze 1942 [1823 – 1824]: E.-J. Delécluze, *Impressions romaines. Carnet de route d'Italie (1823 – 1824)*, hrsg. von Robert Baschet, Paris: Boivin, 1942.
- Detering 2011: Heinrich Detering, „Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen“, in: Albert Meier, Alessandro Costazza und Gérard Laudin (Hrsg.), *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*, Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Berlin und New York: De Gruyter, 2011, 11 – 27.
- Diebold 1995: William J. Diebold, „The Politics of Derestoration. The Ægina Pediments and the German Confrontation with the Past“, *Art Journal*, 54:2, Sommer 1995, 60 – 66.
- Diers 2010: Michael Diers, „atelier/réalité. Von der Atelierausstellung zum ausgestellten Atelier“, in: Michael Diers und Monika Wagner (Hrsg.), *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Berlin: Akademie Verlag, 2010, 1 – 20 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen, 7).
- Dimmick 1991: Lauretta Dimmick, „Mythic Proportion. Thorvaldsen's Influence in America“, in: Patrick Kragelund und Mogens Nykjær (Hrsg.), *Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il mito*, Rom: L'Erma di Bretschneider, 1991 (Analecta Romana Instituto Danici, Supplementum 18), 169 – 191.

- Dixon 2013: Laurinda Dixon, *The Dark Side of the Genius. The Melancholic Persona in Art, ca. 1500–1700*, University Park, Pa.: The University of Pennsylvania Press, 2013.
- Dognée 1873: Eugène M.-O. Dognée, *Le Musée Thorvaldsen à Copenhague*, Liège: J. Daxhelet, 1873.
- zu Dohna 2006: Yvonne zu Dohna, *Canova und die Tradition. Kunstpolitik am päpstlichen Hof*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 2006.
- Dönike 2005: Martin Dönike, „Ein treues Charakterbild? Carl Ludwig Fernows ‚Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens‘ zwischen Künstlervita und Künstlerroman“, in: Reinhard Wegner (Hrsg.), *Kunst als Wissenschaft. Carl Ludwig Fernow – ein Begründer der Kunstgeschichte*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, 144–165 (Ästhetik um 1800, 2).
- Drees 1991: Jan Drees, „Thorvaldsen und die Herzogtümer Schleswig und Holstein. Aspekte der wechselseitigen Beziehungen“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 105–126.
- Duus 1998: Jørgen Duus, *Silhuetter. Skyggen på væggen*, Kopenhagen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1998.
- Eaton 1852: Charlotte A. Eaton, *Rome in the Nineteenth Century*, Bd. 2, London: Henry G. Bohn, 1852.
- Eckart 1868 [1862]: Ludwig Eckardt, „Schiller, David, Thorwaldsen, Beethoven. Parallele und Bruchstück aus einer ‚Weltgeschichte der Kunst‘“ [10. November 1862], in: ders., *Wander-Vorträge aus Kunst und Geschichte*, Stuttgart, Rieger'sche Verlagsbuchhandlung, 1868, 3–28.
- Eggers 1867: Friedrich Eggers, „Ueber Thorvaldsen. Vortrag in der Sing-Akademie in Berlin, 17. Januar 1863“, in: ders., *Vier Vorträge aus der neueren Kunstgeschichte*, Berlin: Duncker, 1867, 31–55.
- von Einem 1974: Herbert von Einem, *Thorvaldsens ‚Jason‘. Versuch einer historischen Würdigung*, München: Beck, 1974 (Bayerische Akademie der Wissenschaften München / Philosophisch-Historische Klasse: Sitzungsberichte, 3).
- „Eirik the Red's Saga“ 2008: „Eirik the Red's Saga“, in: *The Vinland Sagas. The Icelandic Sagas about the First Documented Voyages across the North Atlantic. „The Saga of the Greenlanders“ and „Eirik the Red's Saga“*, übers. von Keneva Kunz, London: Penguin Books, 2008, 23–50 (World of the Sagas).
- Elam 1967: Charles H. Elam, „Introduction“, in: Kat. Detroit/Utica 1967, 11–23.
- Eldjárn 1982: Kristján Eldjárn, „Thorvaldsen og Ísland“, in: Kat. Reykjavik 1982, 19–29.
- Elias 2005: Norbert Elias, *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, hrsg. v. Michael Schröter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005 [1993].
- Ellet 1859: Elizabeth Fries Ellet, *Women Artists in All Ages and Countries*, New York: Harper & Brothers, 1859.
- Encyclopaedia Britannica* 1911: *The Encyclopaedia Britannica*, Bd. 28, Cambridge: Cambridge University Press, 1911.
- Encyclopédie* 1751–1772: *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, 17 Bde. Text und 11 Bde. Tafeln, hrsg. von Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert, Paris: Briasson u. a., 1751–1772.
- Erinnerungen der Malerin Louise Seidler* 1922: *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler*, hrsg. von Hermann Uhde, Berlin: Propyläen, 1922.
- Esner 2014: Rachel Esner, „Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais?“, *Perspective*, 1, 2014, 7–9.
- Estlander 1867: Carl Gustaf Estlander, *De bildande konsternas historia. Från slutet af adertonde århundradet till våra dagar*, Stockholm: L. J. Hiertas, 1867.
- Feldmann 2000: Torsten Feldmann, *Addition, Synthese und Utopie. Stationen des Gesamtkunstwerks zwischen Romantik und Postmoderne*, Diss. Universität Bochum, 2000.
- Fernow 1803: Carl Ludwig Fernow, „Kunstnachrichten und neueste Literatur von Rom“, *Der Neue Teutsche Merkur*, August 1803, 312–319.
- 1806: Carl Ludwig Fernow, „Über den Bildhauer Canova und dessen Werke“, in: ders., *Römische Studien*, Zürich: H. Gessner, 1806, 1–248.

- Findeisen/Husum 2008: Jörg-Peter Findeisen und Poul Husum, *Kleine Geschichte Kopenhagens*, Regensburg: Friedrich Pustet, 2008.
- Finger/Follett 2011: Anke Finger und Danielle Follett, „Dynamiting the Gesamtkunstwerk. An Introduction to the Aesthetics of the Total Artwork“, in: dies. (Hrsg.), *The Aesthetics of the Total Artwork. On Borders and Fragments*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011, 1–25.
- Fink 1986: Lois Marie Fink, „Rembrandt Peale in Paris“, *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 110:1, 1986, 71–90.
- Fischer, C. 2008: Chris Fischer, „Thorvaldsen og Rafael“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 2008, 10–42.
- Fischer, E. 1991: Erik Fischer, „Thorvaldsen's Arrival in Copenhagen on September 17, 1838: Two Paintings by Eckersberg“, in: Patrick Kragelund und Mogens Nykjær (Hrsg.), *Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il mito*, Rom: L'Erma di Bretschneider, 1991, 211–218 (Analecta Romana Instituto Danici, Supplementum 18).
- Floryan 1998: Margrethe Floryan, „Italienische Reise: Bindebølls møde med Goethe-tidens antikopfattelse“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1998, 25–38.
- 2003: Margrethe Floryan, „Jasons skæbne. Om Thomas Hope, hans huse og hobbies“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 2003, 43–73.
- Foerst-Crato 1975: Ilse Foerst-Crato (Hrsg.), *Frauen zur Goethezeit. Ein Briefwechsel. Caroline von Humboldt – Friederike Brun*, Düsseldorf: Selbstverlag, 1975.
- Freeman 1883: James Edward Freeman, *Gatherings from an Artist's Portfolio in Rome*, Boston: Roberts Brothers, 1883.
- Friborg 2014: Flemming Friborg, „Prometheus på Slotsholmen. Antikken, Thorvaldsen og det ultimative selvportræt“, TMA, online 2014, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/prometheus-paa-slotsholmen> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- Friedländer 1820: Ludwig Hermann Friedländer, *Ansichten von Italien, während einer Reise in den Jahren 1815 und 1816*, Bd. 2, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1820.
- Frisch 1816: Pauline Dorothea Frisch, *Reise durch Teutschland, Holland, Frankreich, die Schweiz und Italien in den Jahren 1797, 1803 und 1804*, Altona: Hammerich u. a., 1816.
- Fumaroli 2001: Marc Fumaroli, „Les abeilles et les araignées“, in: ders. (Hrsg.), *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVIIe – XVIIIe siècles*, Paris: Galimard, 2001, 7–218.
- Fürst 1823: Nicolay Fürst, „Thorwaldsen“, *Archiv for Historie og Geographie*, Dezember 1823, 351–356.
- Gaehtgens 2004: Thomas Gaehtgens, „Das Museum um 1800. Bildungsideal und Bauaufgabe“, in: Pascal Griener und Kornelia Imesch (Hrsg.), *Klassizismen und Kosmopolitismus. Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2004, 137–162 (Outlines, 2).
- Gallo 2017: Daniela Gallo, „In the Shadow of the Star. Career Strategies of Sculptors in Rome in the Age of Canova (ca. 1780–1820)“, in: Tomas Macsotay (Hrsg.), *Rome, Travel and the Sculpture Capital*, London und New York: Routledge, 2017, 115–129.
- Galschiøt 1895: Martinus Galschiøt, *Thorvaldsens Museum*, Kopenhagen: Ernst Bojesens Kunst-Forlag, 1895.
- Gamrath 1997: Helge Gamrath, „Kopenhagen als Hauptstadt während des Absolutismus, ca. 1650–1850“, in: Thomas Riis und Jann M. Witt (Hrsg.), *A tale of two cities. Berlin – Copenhagen, 1650–1930*, Odense: Odense University Press, 1997, 33–50.
- Gardthausen 1844: Gustav Gardthausen, *Thorwaldsen. Ein Todtenkranz*, Kiel: Schwers'sche Buchhandlung, 1844.
- Gau 1822: François Christian Gau, *Antiquités de la Nubie ou monuments inédits des bords du Nil, situés entre la première et la seconde cataracte, dessinés et mesurés en 1819*, Paris und Stuttgart: Didot und Cotta, 1822.
- Gay-Lussac 1839: Louis Joseph Gay-Lussac, „Rapport. Séance du 30 juillet 1839“, in: *Daguerre 1839*, 31–35.

- Gelius/Henschen/Miss 2001: William Gelius, Eva Henschen und Stig Miss (Hrsg.), *The Thorvaldsen Collection at Nysø*, Kopenhagen: Thorvaldsens Museum, 2001 [dän. 1999].
- Gernsheim 1956: Helmut und Alison Gernsheim, *L. J. M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, London: Secker & Warburg, 1956.
- Glarbo 1944: Henny Glarbo, „Thorvaldsen og Martens“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1944, 53 – 62.
- Gohr 1975: Siegfried Gohr, *Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert. Zum Bildtyp des Hommage*, Köln/Wien: Böhlau, 1975 (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 1).
- 1977a: Siegfried Gohr, „Der Alexanderfries“, in: Kat. Köln 1977, 81 – 83.
- 1977b: Siegfried Gohr, „Thorvaldsens Museum“, in: Kat. Köln 1977, 89 – 92.
- Goldscheider 1936: Ludwig Goldscheider, *Fünfhundert Selbstporträts. Von der Antike bis zur Gegenwart. Plastik, Malerei, Graphik*, Wien: Phaidon, 1936.
- Goldschmidt 1848: Meir Aron Goldschmidt, „Dagbog (20. Oktober 1848)“, *Nord og Syd*, 4, 1848, 271 – 272.
- Graepler 2008: Daniel Graepler, „Jedem der Phidias, den er verdient!“ Antike Künstler und moderner Künstlerkult“, in: *Unsterblich! Der Kult des Künstlers*, hrsg. von Jörg Völlnagel und Moritz Wullen, Ausst.-Kat., Sonderausstellungshallen am Kulturforum Berlin, München: Hirmer, 2008, 33 – 42.
- Grandesso 2015: Stefano Grandesso, *Bertel Thorvaldsen (1770–1844)*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2015 [ital. 2010].
- Greenblatt 2010a: Stephen Greenblatt, „A Mobility Studies Manifesto“, in: ders. u. a. (Hrsg.), *Cultural Mobility. A Manifesto*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 250 – 253.
- 2010b: Stephen Greenblatt, „Cultural Mobility. An Introduction“, in: ders. u. a. (Hrsg.), *Cultural Mobility. A Manifesto*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 1 – 23.
- Greer 2008: Germaine Greer, „Lord Byron’s Image“, in: Christine Kenyon Jones (Hrsg.), *Byron. The Image of the Poet*, Newark: University of Delaware Press, 2008, 29 – 38.
- Grewe 2015: Cordula Grewe, *The Nazarenes. Romantic Avant-Garde and the Art of the Concept*, University Park, Pa.: The Pennsylvania State University Press, 2015.
- 2017: Cordula Grewe, *Wilhelm Schadow. Werkverzeichnis der Gemälde mit einer Auswahl der dazugehörigen Zeichnungen und Druckgraphiken*, hrsg. von Bettina Baumgärtl und Hans Paffrath, München: Michael Imhof, 2017.
- Griener 2014: Pascal Griener, „La notion d’atelier de l’Antiquité au XIXe siècle. Chronique d’un appauvrissement sémantique“, *Perspective*, 1, 2014, 13 – 26.
- Grillparzer 1893: Franz Grillparzer, „Tagebuch auf der Reise nach Italien (1819)“, in: August Sauer (Hrsg.), *Franz Grillparzers sämtliche Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 19, Stuttgart und Berlin: Cotta, 1893, 193 – 256.
- Grimm, H. 1897: Hermann Grimm, „Julius Lange, Thorvaldsens Darstellung des Menschen, 1894“ [Rezension], *Deutsche Literaturzeitung*, 21, 29. Mai 1897, Sp. 824 – 829.
- Grimm, L. E. 1911: Ludwig Emil Grimm, *Erinnerungen aus meinem Leben*, hrsg. von Adolf Stoll, Leipzig: Hesse und Becker, 1911.
- Grossman 2015: Loyd Grossman, *Benjamin West and the Struggle to be Modern*, London und New York: Merrell, 2015.
- Grundtvig 1839: Nikolaj Frederik Severin Grundtvig, „Völunds Værksted“, *Brage og Idun. Et nordisk fjærdin-gårsskrift*, 2:1, November 1839, 168 – 174.
- Grunwald 1977: Christiane Grunwald, „Die Aegineten Ergänzungen“, in: Kat. Köln 1977, 243 – 244.
- Guderzo 2011: Mario Guderzo, „Lo scultore abita qui. Antonio Canova a Possagno. Una Casa, un Museo, un’Eredità per il Mondo“, in: Gianna A. Mina und Sylvie Wuhrmann (Hrsg.), *Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum. Künstlerhaus-Museen*, Ligorretto und Bern: Museo Vela und Bundesamt für Kultur, 2011, 75 – 90.

- Guillouët u. a. 2014: Jean-Marie Guillouët, Caroline A. Jones, Pierre-Michel Menger, Séverine Sofio, „Enquête sur l'atelier. Histoire, fonctions, transformations“, *Perspective*, 1, 2014, 27 – 42.
- Gundestrup 1985: Bente Gundestrup, „From the Royal *Kunstkammer* to the Modern Museums of Copenhagen“, in: Oliver Impey und Arthur MacGregor (Hrsg.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford: Clarendon, 1985, 128 – 134.
- Gunthert 1998: André Gunthert, „Daguerre ou la promptitude. Archéologie de la réduction du temps de pose“, *Etudes photographiques*, 5, 1998, 4 – 25.
- Gunthert/Roquencourt 1999: André Gunthert und Jacques Roquencourt, „Note sur le portrait de M. Huet“, *Etudes photographiques*, 6, 1999, 138 – 143.
- von der Hagen 1818 – 1821: Friedrich Heinrich von der Hagen, *Briefe in die Heimat aus Deutschland, der Schweiz und Italien*, 4 Bde., Breslau: Josef Max, 1818 – 1821.
- Hagen 1844: Ernst August Hagen, *Ueber A. von Thorwaldsen. Eine Vorlesung, in der königlichen deutschen Gesellschaft am 11. April gehalten von E. A. Hagen*, Königsberg: H. L. Voigt, 1844.
- Hákonarson/Hallgrímsson 1841: Magnús Hákonarson und Jónas Hallgrímsson, *Alberts Thorvaldsens æfisaga, Kopenhagen: S. L. Möller, 1841*.
- Hammerich 1876: Martin Hammerich, *Thorvaldsen und seine Kunst. Ein Lebensbild*, Gotha: Gustav Schloessmann, 1876 [dän. 1870].
- Händler 1876: Paul Händler, „Vorwort“, in: Hammerich 1876, V – X.
- Hannover 1907: Emil Hannover, *Thorvaldsens Værker*, Kopenhagen: G. E. C. Gad's Forlag, 1907.
- Hare 1879: Augustus J. C. Hare, *The Life and Letters of Frances Baroness Bunsen*, Bd. 1, London: Daldy, Isbister & Co., 1879.
- Hargreaves 2001: Roger Hargreaves, „Putting Faces to the Names. Social and Celebrity Photography“, in: *The Beautiful and the Damned. The Creation of Identity in Nineteenth Century Photography*, hrsg. von Peter Hamilton und Roger Hargreaves, Ausst.-Kat. National Portrait Gallery London, Aldershot, UK/Burlington, USA: Lund Humphries, 2001, 17 – 56.
- Harper 1988/2003: J. Russell Harper, „Bowman, James (1988)“, in: *Dictionary of Canadian Biography*, Bd. 7, University of Toronto/Université Laval, online 2003, http://www.biographi.ca/en/bio/bowman_james_1793_1842_7E.html (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- Harring 1828: Harro Harring, *Rhonghar Jarr. Fahrten eines Friesen in Dänemark, Deutschland, Ungarn, Holland, Frankreich, Griechenland, Italien und der Schweiz*, Bd. 2, München: Joseph Lindauer, 1828.
- Hart/Ward 1988: Sidney Hart und David C. Ward, „The Waning of an Enlightenment Ideal. Charles Willson Peale's Philadelphia Museum, 1790 – 1820“, *Journal of the Early Republic*, 8:4, Winter 1988, 389 – 418.
- Hartmann 1955: Jørgen Birkedal Hartmann, „Canova, Thorvaldsen and Gibson“, in: Mario Praz (Hrsg.), *English Miscellany. A Symposium of History, Literature and the Arts*, Rom: Edizioni di Storia e Letteratura, 1955, 205 – 235.
- 1956: Jørgen Birkedal Hartmann, „Canova e Thorvaldsen“, *Colloqui del Sodalizio / Sodalizio tra Studiosi dell'Arte (1951 – 1954)*, 2, 1956, 71 – 89.
- 1957: Jørgen Birkedal Hartmann, „Omkring Canova og Thorvaldsen. Optegnelser of breve hidrørende fra samtidige kulturpersonligheder“, *Kulturminster*, 1957, 24 – 93.
- 1958: Jørgen Birkedal Hartmann, „Bertel Thorvaldsen scultore danese e i suoi soggiorni a Montenero“, *Rivista di Livorno*, 8:5, September/Oktobre 1958, 268 – 291.
- 1963: Jørgen Birkedal Hartmann, *Gli studi di Thorvaldsen in Piazza Barberini*, Rom: Fratelli Palombi, 1963.
- 1965: Jørgen Birkedal Hartmann, *Il trionfo di Alessandro e l'appartamento napoleonico al Quirinale*, Rom: Palatino, 1965.

- 1966: Jørgen Birkedal Hartmann, *Feste degli artisti nordici a Roma all'epoca del Thorvaldsen*, Rom: o. A., 1966 (Atti della Accademia Nazionale di San Luca, 8, 1965–1966).
- 1971: Jørgen Birkedal Hartmann, *Bertel Thorvaldsen. Scultore danese, Romano d'adozione*, Rom: Istituto di Studi Romani, 1971 (Quaderni di Storia dell'Arte, 19).
- 1972: Jørgen Birkedal Hartmann, „Sulle orme del ‚vecchio Thor‘“, *Strenna di Romanisti*, 1972, 183–200.
- 1979: Jørgen Birkedal Hartmann, *Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption d. Klassizismus*, hrsg. von Klaus Parlasca, Tübingen: Wasmuth, 1979.
- 1980–1982: Jørgen Birkedal Hartmann, „Priamo ed Achille‘ del Thorvaldsen e le sue fonti antiche“, *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 53/54, 1980–1982, 197–312.
- 1985: Jørgen Birkedal Hartmann, „Gesenktes Haupt und Emporblickten. Neue Beiträge zu Thorvaldsens Antikenrezeption“, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 22, 1985, 211–235.
- 1991: Jørgen Birkedal Hartmann, „Der Einzige. Thorvaldsen in Waiblingers Sicht“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 127–141.
- Haskell/Penny 1981: Francis Haskell und Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*, New Haven und London: Yale University Press, 1981.
- Hattendorff 2012: Claudia Hattendorff, *Napoleon I. und die Bilder. System und Umriss bildgewordener Politik und politischen Bildgebrauchs*, Petersberg: Michael Imhof, 2012.
- Haufe 1965: Eberhard Haufe, *Deutsche Briefe aus Italien. Von Winckelmann bis Gregorovius*, Hamburg: Christian Wegner, 1965.
- Heckmann 2003: Uwe Heckmann, *Die Sammlung Boisserée. Konzeption und Rezeptionsgeschichte einer romantischen Kunstsammlung zwischen 1804 und 1827*, München: Wilhelm Fink, 2003 (Neuzeit & Gegenwart. Philosophie in Wissenschaft und Gesellschaft).
- Hegel 1979: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979.
- Hegener/Pöpper 2012: Nicole Hegener und Thomas Pöpper, „Mit dem Tod an Bord. Künstlertestamente als Quellen der Kunstgeschichte und Künstlersozioologie“, in: Nicole Hegener, Thomas Pöpper und Kerstin Schwedes (Hrsg.), *Der Künstler und sein Tod. Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2012, 11–54.
- Hellwig 2005a: Karin Hellwig, „Carl Ludwig Fernows Bedeutung für die Künstlerbiographie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: Reinhard Wegner (Hrsg.), *Kunst als Wissenschaft. Carl Ludwig Fernow – ein Begründer der Kunstgeschichte*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, 131–143 (Ästhetik um 1800, 2).
- 2005b: Karin Hellwig, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin: Akademie Verlag, 2005.
- Helsted 1973: Dyveke Helsted, „Indledning“, in: Carl Frederik Wilckens, *Thorvaldsens sidste år, 1838–1844. Optegnelser af hans fordums kammertjener*, hrsg. von Dyveke Helsted und Bjarne Jørnæs, Kopenhagen: Politikens Forlag, 1973, 11–58 (Politikens historiske Bibliotek, 5).
- 1977: Dyveke Helsted, „Thorvaldsens Arbeitsmethode“, in: Kat. Köln 1977, 7–38.
- 1982a: Dyveke Helsted, „Í vinnustofunum“, in: Kat. Reykjavík 1982, 49–53.
- 1982b: Dyveke Helsted, „Listaverkasöfnun Thorvaldsens“, in: Kat. Reykjavík 1982, 60–61.
- 2001a: Dyveke Helsted, „Thorvaldsen at Nysø“ (1990), in: Gelius/Henschen/Miss 2001, 5–14.
- 2001b: Dyveke Helsted, „Thorvaldsen på Nysø“, in: *Thorvaldsen & Nysø. Billedhuggerens sidste år*, Ausst.-Kat. Storstrøms Kunstmuseum, Nysted: Bogtrykkeri, 2001, 6–14.
- Helsted/Henschen/Jørnæs 1990: Dyveke Helsted, Eva Henschen und Bjarne Jørnæs, *Thorvaldsen*, Kopenhagen: Thorvaldsens Museum, 1990 [dän. 1986].
- Henderson 2005: John Henderson, *The Triumph of Art at Thorvaldsens Museum. „Love“ in Copenhagen*, Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005.
- Henschen 1982: Eva Henschen, „Hinstu ár Thorvaldsens“, in: Kat. Reykjavík 1982, 55–59.

- 1989: Eva Henschen, „Selvportraetter af Thorvaldsen“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1989, 92 – 103.
- 1997: Eva Henschen, „Thorvaldsen and the Church of Our Lady“, in: Anne-Mette Gravgard und Eva Henschen (Hrsg.), *On the Statue of Christ by Thorvaldsen*, Kopenhagen: Thorvaldsens Museum und Vor Frue Kirke, 1997, 15 – 20.
- Henschen/Jørnæs 1987: Eva Henschen und Bjarne Jørnæs, „Om Skulpturopstilling. Thorvaldsens og Bindebølls museum“, *Kunst og Museum*, 20, 1987, 7 – 13.
- Hermann 1871: Carl Hermann, *Thorvaldsen. Historisk Novelle*, Kopenhagen: Carl Lund, 1871.
- 1881: Carl Hermann, *Thorvaldsen. Biografisk Novelle*, Kopenhagen: Carl Lund, 1881.
- Hess/Agazzi/Décultot 2012: Gilbert Hess, Elena Agazzi und Elisabeth Décultot, „Vorwort“, in: dies. (Hrsg.), *Raffaël als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Berlin und Boston: de Gruyter, 2012, IX – XXIX (Klassizistisch-romantische Kunst(t)räume. Imaginationen im Europa des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur kulturellen Identitätsfindung, 2).
- „Heutiger Celebritäten-Cultus“ 1842: „Heutiger Celebritäten-Cultus“, *Ost und West. Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, 81, 11. Oktober 1842, 324.
- „Heutiger Celebritäten-Cultus (Beschluss)“ 1842: „Heutiger Celebritäten-Cultus (Beschluss)“, *Ost und West. Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, 82, 14. Oktober 1842, Titelseite.
- Hevner 1989: Carol E. Hevner, „Rembrandt Peale’s Dream and Experience of Italy“, in: Irma B. Jaffe (Hrsg.), *The Italian Presence in American Art, 1760 – 1860*, New York: Fordham University Press, 1989, 9 – 25.
- Hiesinger 1978a: Ulrich Hiesinger, „Canova and the Frescoes of the Galleria Chiaramonti“, *The Burlington Magazine*, 120:907, Oktober 1978, 655 – 665.
- 1978b: Ulrich Hiesinger, „The Paintings of Vincenzo Camuccini, 1771 – 1844“, *The Art Bulletin*, 60:2, Juni 1978, 297 – 320.
- Hilzinger 1997: Sonja Hilzinger, *Anekdotisches Erzählen im Zeitalter der Aufklärung. Zum Struktur- und Funktionswandel der Gattung Anekdote in Historiographie, Publizistik und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: M & P, 1997.
- „Hjemsendelse af Thorvaldsens kunst“ 2016: „Hjemsendelse af Thorvaldsens kunst“, TMA, online 2016, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/hjemsendelse-af-thorvaldsens-kunst> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- Hjort 1818: Peder Hjort, *Et Par Ord om Thorvaldson. Uddrag af et Brev, dateret 23 April 1818, fra Hr. Hjort i Rom*, Kopenhagen: Andreas Seidelin, 1818.
- Hollengreen 2008: Laura H. Hollengreen, „Introduction“, in: dies. (Hrsg.), *Translatio, or The Transmission of Culture in the Middle Ages and the Renaissance. Modes and Messages*, Turnhout: Brepols, 2008, XI – XVI.
- Holst 1865/1866: Hans Peter Holst, „Esquisse biographique“ [21. September 1850], in: du Seigneur 1865/1866, 23 – 29.
- Holsten 1978: Siegmund Holsten, *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg: Christians-Verlag, 1978.
- Honour 1972a: Hugh Honour, „Canova’s Studio Practice I. The Early Years“, *The Burlington Magazine*, 114:828, März 1972, 146 – 156 und 159.
- 1972b: Hugh Honour, „Canova’s Studio Practice II. 1792 – 1822“, *The Burlington Magazine*, 114:829, April 1972, 214 – 229.
- Houkjær 1998: Ulla Houkjær, „Grotesketraditionen og loftsmalerierne i Thorvaldsens Museum“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1998, 88 – 97.
- Hubbard 1902: Elbert Hubbard, *Little Journeys to the Homes of Eminent Artists. Thorvaldsen*, New York: Roycrofters, 1902.
- Hubert 1964: Gérard Hubert, *La sculpture dans l’Italie napoléonienne*, Diss. Université de Paris, 1964.

- Hübner 2015: Christine Hübner, „Die Exuvien eines der schönsten Menschen, in jedem Sinne“. Die Schädel Raffaels zwischen Reliquienkult und Anthropologie“, in: Kat. Göttingen/Rom 2015, 72–91.
- Høyen 1837: Niels Lauritz Andreas Høyen, Über Thorvaldsen und sein Museum mit Bezug auf die erlassene Einladung, Hamburg: Perthes-Besser & Mauke, 1837.
- Jacobsen 1820: Friedrich Johann Jacobsen, *Briefe an eine deutsche Edelfrau über die neuesten englischen Dichter*, Altona: J. F. Hammerich, 1820.
- Jacquemont 1879: S. Jacquemont, „Le Musée Thorvaldsen et l'Église Notre-Dame de Copenhague“, *Revue des Deux Mondes*, 49:35, 1. September 1879, 142–336.
- Jakob Jonas Björnståls Briefe 1781: *Jakob Jonas Björnståls Briefe auf seinen ausländischen Reisen an den königlichen Bibliothekar C. C. Gjörwell in Stockholm*, Bd. 3, übers. von Just Ernst Groskurd und Christian Heinrich Groskurd, Rostock und Leipzig: Johann Christian Koppe, 1781.
- „Jason“ 1855: „Jason“, *Danmarks illustrerede Almanak*, 1855.
- Jensen, J. P. 1919: J. P. Jensen, *Thorvaldsen. Fortalt for Ungdommen*, Kopenhagen: E. Jespersen, 1919.
- Jensen, J. V. 1938: Johannes Vilhelm Jensen, *Thorvaldsen. Haandværkeren og manden*, Kopenhagen: A. Jensen, 1938.
- Jerdan 1820: William Jerdan, „Biography. Memoir of Thorvaldsen, the Sculptor“, *The Literary Gazette and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences, etc.*, 159, 5. Februar 1820, 93–94.
- Jillson 2004: Cal Jillson, *Pursuing the American Dream. Opportunity and Exclusion over Four Centuries*, Lawrence, KS: University Press of Kansas, 2004 (American Political Thought).
- Joachimides 2008: Alexis Joachimides, *Verwandlungskünstler. Der Beginn künstlerischer Selbststilisierung in den Metropolen Paris und London im 18. Jahrhundert*, München und Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2008.
- Johanna 1870: Johanna [Johanna Jacoba Heyse], *Thorvaldsen. Een romantische levensbeschrijving*, Amsterdam: Gebroeders Binger, 1870.
- Johannsen 1987: Birgitte Bøggild Johannsen, *Frederiks Kirke, 1749–1874*, Kopenhagen: Nationalmuseet, 1987 (Danmarks Kirker, 5:2).
- Johansson 1994: Ejner Johansson, „Et brev fra H. C. Andersen til Thorvaldsen“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1994, 194–196.
2001: Ejner Johansson, „At tegne gips efter Thorvaldsen“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 2001, 138–153.
- Jones 2008: Christine Kenyon Jones, „Introduction“, in: dies. (Hrsg.), *Byron. The Image of the Poet*, Newark: University of Delaware Press, 2008, 17–27.
- Juel Hansen 1889: Erna Juel Hansen, *Da de vare unge. Skildringer af berømte Personligheders Ungdomsliv*, Kopenhagen: P. G. Philipsen, 1889.
- Junod 1998: Philippe Junod, „Latelier comme autoportrait“, in: Pascal Griener und Peter J. Schneemann (Hrsg.), *Künstlerbilder – Images de l'artiste*, Bern: Lang, 1998, 83–97 (Neue Berner Schriften zur Kunst, 4).
2007: Philippe Junod, „Gesamtkunstwerk“, in: *Kritische Berichte*, 35:3, 2007, 72–76.
- Jørgensen 1970: Lisbet Balslev Jørgensen, „Thorvaldsens Museum. Symbol og fortolkning“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1970, 7–15.
1972a: Lisbet Balslev Jørgensen, „Thorvaldsen and the Nazarenes“, in: Denys Sutton (Hrsg.), *The Thorvaldsen Museum Copenhagen*, Uxbridge: Hillington, 1972, 46–53 [ursprünglich erschienen in: *Apollo*, 96:127, September 1972].
1972b: Lisbet Balslev Jørgensen, „Thorvaldsen's Museum. A National Monument“, in: Denys Sutton (Hrsg.), *The Thorvaldsen Museum Copenhagen*, Uxbridge: Hillington, 1972, 24–31 [ursprünglich erschienen in: *Apollo*, 96:127, September 1972].

- 1984: Lisbet Balslev Jørgensen, „Thorvaldsen’s Museum. A Display of Life and Art, 1848 – 1984“, *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, 3:3, September 1984, 237 – 250.
- 1989: Lisbet Balslev Jørgensen, „Arkitekturens frihed“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1989, 178 – 185.
- Jørnæs 1982a: Bjarne Jørnæs, „Dvöl í Kaupmannahöfn“, in: Kat. Reykjavík 1982, 40 – 43.
- 1982b: Bjarne Jørnæs, „Eftirmæli eftir Thorvaldsen“, in: Kat. Reykjavík 1982, 64 – 66.
- 1982c: Bjarne Jørnæs, „Thorvaldsenssafn“, in: Kat. Reykjavík 1982, 63 – 64.
- 1989a: Bjarne Jørnæs, „Den danske Prometeus. En genfundnen sang af Donizetti“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1989, 160 – 166.
- 1989b: Bjarne Jørnæs, „Il patriarca del bassorilievo. Un sguardo al Thorvaldsen dei rilievi“, in: Kat. Rom 1989, 45 – 50.
- 1989c: Bjarne Jørnæs, „Thorvaldsen com’era“, in: Kat. Rom 1989, 25 – 34.
- 1990a: Bjarne Jørnæs, „Break-through in Rome“, in: Helsted/Henschen/Jørnæs 1990, 19 – 21.
- 1990b: Bjarne Jørnæs, „Legacy“, in: Helsted/Henschen/Jørnæs 1990, 39 – 40.
- 1991a: Bjarne Jørnæs, „Der Kontur in Thorvaldsens Kunst“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 67 – 74.
- 1991b: Bjarne Jørnæs, „Thorvaldsen’s ‚Triumph of Alexander‘ in the *Palazzo del Quirinale*“, in: Patrick Kragelund und Mogens Nykjær (Hrsg.), *Thorvaldsen. L’ambiente, l’influsso, il mito*, Rom: L’Erma di Bretschneider, 1991, 35 – 41 (Analecta Romana Instituto Danici, Supplementum 18).
- 1991c: Bjarne Jørnæs, „Von Trinità dei Monti zur Piazza Barberini“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 85 – 94.
- 1992: Bjarne Jørnæs, „Billedhuggeren og balletmesteren“, in: *Billedhuggeren og Balletmesteren. Om Thorvaldsen og Bournonvilles kunst*, hrsg. von Charlotte Christensen, Bjarne Jørnæs und Ole Nørlyng, Ausst.-Kat. Thorvaldsens Museum Kopenhagen, Kopenhagen: Thorvaldsens Museum, 1992, 13 – 26.
- 2011: Bjarne Jørnæs, *The Sculptor Bertel Thorvaldsen*, Kopenhagen: Thorvaldsens Museum, 2011 [dän. 1993].
- Kaczmarczyk 2013: Alexander Kaczmarczyk, „In der Bewegung verankert. Der ‚romantische Klassizismus‘ des Nordens“, in: *Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770 – 1820*, hrsg. von Maraike Bückling, Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt a. M., München: Hirmer, 2013, 254 – 261.
- Kant 1963: Immanuel Kant, *Werke in sechs Bänden*, Bd. 5: *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft WBG, 1963.
- Kanz 2008: Roland Kanz, „Identität und Image. Bildkonzepte der Porträtmalerei“, in: ders. und Norbert Wolf (Hrsg.), *Portraits*, Köln: Taschen, 2008, 6 – 25.
- 2017: Roland Kanz, „Multiple Views, Contours and Sculptural Narration. Aesthetic Notions of Neoclassical Sculpture in and Out of Rome“, in: Tomas Macsotay (Hrsg.), *Rome, Travel and the Sculpture Capital*, London und New York: Routledge, 2017, 153 – 177.
- Kanzenbach 2007: Annette Kanzenbach, *Der Bildhauer im Porträt. Darstellungstraditionen im Künstlerbildnis vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, München: Deutscher Kunstverlag, 2007.
- Karthaus 2000: Ulrich Karthaus, *Sturm und Drang. Epoche – Werke – Wirkung*, München: C. H. Beck, 2000.
- Kat. Detroit/Utica 1967: *The Peale Family. Three Generations of American Artists*, hrsg. von Charles H. Elam, Ausst.-Kat. Detroit Institute of Arts; Munson-Williams-Proctor Institute Utica, NY, Detroit/Wayne: Institute of Arts/Wayne State University Press, 1967.
- Kat. Göttingen/Rom 2015: *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik*, hrsg. von Michael Thimann und Christine Hübner, Ausst.-Kat. Kunstsammlung der Universität Göttingen; Casa di Goethe Rom, Petersberg: Michael Imhof, 2015.

- Kat. Köln 1977: *Bertel Thorvaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen, Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen*, hrsg. von Gerhard Bott, Ausst.-Kat. Kunsthalle Köln, Köln: Wallraf-Richartz-Museum, 1977.
- Kat. Kopenhagen 1974: *Danish Museums, 1648 – 1848*, hrsg. von John Erichsen, Bjarne Jørnæs und Marianne Saabye, Ausst.-Kat. Thorvaldsens Museum Kopenhagen, Kopenhagen: Thorvaldsens Museum, 1974.
1978: *Biscuit efter Thorvaldsen*, hrsg. von Bredo Grandjean, Ausst.-Kat. Thorvaldsens Museum Kopenhagen, Kopenhagen: Thorvaldsens Museum, 1978.
- Kat. München 2003: *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*, hrsg. v. Vinzenz Brinkmann und Raimund Wünsche, Ausst.-Kat. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München, München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2003.
- Kat. Nürnberg/Schleswig 1991: *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770 – 1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, hrsg. von Gerhard Bott und Heinz Spielmann, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg; Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schleswig, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 1991.
- Kat. Paris/Ottawa/Wien 1994: *Ägyptomanie. Ägypten in der europäischen Kunst, 1730 – 1930. Die Sehnsucht Europas nach dem Land der Pharaonen. Zur Begegnung von Orient und Okzident am Beispiel des Alten Ägypten*, Ausst.-Kat. Musée du Louvre Paris; National Gallery of Canada Ottawa; Kunsthistorisches Museum Wien, Mailand: Electa, 1994.
- Kat. Philadelphia 1923: *Exhibition of Portraits by Charles Willson Peale and James Peale and Rembrandt Peale*, Ausst.-Kat. The Pennsylvania Academy of the Fine Arts Philadelphia, Philadelphia: The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1923.
- Kat. Reykjavik 1982: *Bertel Thorvaldsen, 1770 – 1844*, hrsg. von Eftir Kristján Eldjárn, Dyveke Helsted, Eva Henschen und Bjarne Jørnæs, Ausst.-Kat. Kjarvalsstadir Reykjavik, Kopenhagen: Thorvaldsens Museum, 1982.
- Kat. Rom 1989: *Bertel Thorvaldsen, 1770 – 1844. Scultore danese a Roma*, hrsg. von Elena di Majo und Bjarne Jørnæs, Ausst.-Kat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom, Rom: De Luca, 1989.
- Kat. Rom/Bassano del Grappa 1993: *Canova e l'incisione*, hrsg. von Grazia Pezzini Bernini und Fabio Fiorani, Ausst.-Kat. Istituto Nazionale per la Grafica Rom; Museo Biblioteca Archivio Bassano del Grappa, Bassano del Grappa: Ghedina & Tassotti, 1993.
- Kautt 2008: York Kautt, *Image. Zur Genealogie eines Kommunikationscodes der Massenmedien*, Bielefeld: transcript, 2008.
- Keller, E. 1830: *Enrico de Keller, Elenco di tutti i pittori, scultori, architetti miniatori, incisori in gemme e in rame scultori in metallo e mosaicisti. Aggiunti gli scalpellini, piatrari, perlari ed altri artefici*, Rom: Mercurj e Robaglia, 1830.
- Keller, H. 1967: Harald Keller, „Entstehung und Blütezeit des Freundschaftsbildes“, in: Douglas Fraser, Howard Hibbard und Milton J. Lewine (Hrsg.), *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London: Phaidon, 1967, 161 – 173.
- Kepetzis 2012: Ekaterini Kepetzis, „Romantische Identitätsfindung. Zur Konstruktion des Idealkünstlers in den Viten Raffaels der Brüder Riepenhausen“, in: Gilbert Hess, Elena Agazzi und Elisabeth Décultot (Hrsg.), *Raffaels als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Berlin und Boston: de Gruyter, 2012, 3 – 45 (Klassizistisch-romantische Kunst(t)räume. Imaginationen im Europa des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur kulturellen Identitätsfindung, 2).
- Kephalides 1818: August Wilhelm Kephalides, *Reise durch Italien und Sicilien*, Bd. 1, Leipzig: Gerhard Fleischer d. J., 1818.
- Kernbauer 2011: Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln: Böhlau, 2011 (Studien zur Kunst, 19).

- Kestner 1850: August Kestner, *Römische Studien*, Berlin: Verlag der Deckerschen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei, 1850.
- Klamt 1975: Johann-Christian Klamt, „Der Runde Turm in Kopenhagen als Kirchturm und Sternwarte. Eine bauikonologische Studie“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38:2, 1975, 153–170.
- Klein 2009: Christian Klein, *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2009.
- Kluxen 1991: Andrea M. Kluxen, „Transformierte Antike“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 279–285.
- Koch 1948: Mogens Koch, „M. G. Binesbøll's Møbler i Thorvaldsens Museum“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1948, 71–83.
- Kofoed 2008/2013: Kira Kofoed, „History of the Archives“, TMA, online 2013, überarbeitete Version eines 2008 publizierten Artikels („Bertel Thorvaldsens Brevarkiv. Historie og benyttelse“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 2008, 158–179), <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/history-of-the-archives> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- 2009a: Kira Kofoed, „Jason and the Hope Commission“, TMA, online 2009, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/jason-and-the-hope-commission> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- 2009b: Kira Kofoed, „Thorvaldsen's Spoken and Written Language“, TMA, online 2009, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/thorvaldsens-spoken-and-written-language> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- 2014a: Kira Kofoed, „Norse Mythology in Thorvaldsen's Art. A Virtually Omitted Motive“, TMA, online 2014, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/norse-mythology> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- 2014b: Kira Kofoed, „Prolific Producer or Strategic Genius?“, TMA, online 2014, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/prolific-producer-or-strategic-genius> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- 2014c: Kira Kofoed, „Thorvaldsen's Assistants“, TMA, online 2014, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/thorvaldsens-assistants> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- 2015a: Kira Kofoed, „Thorvaldsen's Collection of Paintings. A Collection with a Significant Lack“, TMA, online 2015, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/thorvaldsens-collection-of-paintings-%E2%88%92-a-collection-with-a-significant-lack> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- 2015b: Kira Kofoed, „Thorvaldsen's Works at Hams Hall“, TMA, online 2015, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/thorvaldsens-works-at-hams-hall> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- von Kölle 1834: Christoph Friedrich Karl von Kölle, *Rom im Jahre 1833*, Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1834.
- Kornerup 1935: Bjørn Kornerup, „Om Thorvaldsens Gravlæggelse“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1935, 5–11.
- Köstler 1998: Andreas Köstler, „Das Portrait. Individuum und Image“, in: Andreas Köstler und Ernst Seidl (Hrsg.), *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, Köln: Böhlau, 1998, 9–14.
- Kraus 2006: Bettina Kraus, „Ludwig I. und seine Kunstberater. Das Beispiel Johann Martin von Wagner“, in: Franziska Dunkel, Hans-Michael Körner und Hannelore Putz (Hrsg.), *König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser*, München: C. H. Beck, 2006, 81–104.
- Krause 2010: Arnulf Krause, *Von Göttern und Helden. Die mythische Welt der Kelten, Germanen und Wikinger*, Stuttgart: Theiss, 2010.
- Krieger 2007: Verena Krieger, *Was ist ein Künstler? Genie, Heilsbringer, Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln: Deubner, 2007.
- Kris/Kurz 1995: Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995 [1934].

- Krohn 1917a: Mario Krohn, „Thorvaldsens Museum“, *Dansk Billedhuggerkunst*, Kopenhagen: V. Pio's Boghandel, 1917, 3–11.
- 1917b: Mario Krohn, [Vorwort], *Thorvaldsens Museum [Meddelelser fra Thorvaldsens Museum]*, 1, 1917, o. S.
- Kronberg Frederiksen 2014a: Nanna Kronberg Frederiksen, „Christian 8.'s Table Decoration“, TMA, online 2014, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/christian-8-s-table-decoration> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- 2014b: Nanna Kronberg Frederiksen, „Thorvaldsens bolig, værksted og museum på Kunstakademiet“, TMA, online 2014, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/thorvaldsens-bolig-og-vaerksted-paa-kunstakademiet> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- 2014c: Nanna Kronberg Frederiksen, „Thorvaldsens fire før-museer i København“, TMA, online 2014, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/thorvaldsens-fire-foer-museer-i-koebenhavn> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- 2017: Nanna Kronberg Frederiksen, „Bestillingen til Kunstakademiet“, TMA, online 2017, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/bestillingen-til-kunstakademiet> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- Kruseman 1826: C. Kruseman, *Aantekeningen. Betrekkelyk deszelfs Kunstreis en verblyf in Italie*, 's Gravenhage: S. de Visser, 1826.
- Lahde 1814: Gerhard Ludvig Lahde, *Figurer til Tegne-Øvelser efter Thorvaldsen. Med poetisk Forklaring af Prof. Oehlenschläger*, Kopenhagen: Andreas Seidelin, wohl 1814.
- Lange, B. 1998: Bente Lange, „Se, museet smiler“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1998, 68–73.
- 2002: Bente Lange, *Thorvaldsens Museum. Architecture – Colours – Light*, Kopenhagen: The Danish Architectural Press, 2002.
- Lange, J. 1890: Julius Lange, „Tre utrykte Breve fra Thorvaldsen“, *Tilskueren*, 1890, 181–196.
- 1894: Julius Lange, *Thorvaldsens Darstellung des Menschen. Ein kunstgeschichtlicher Umriss*, Berlin: Siemens, 1894.
- Lanier 2007: Jessica Lanier, „Martha Coffin Derby's Grand Tour. It's Impossible to Travel without Improvement“, *Women's Art Journal*, 28:1, Frühjahr/Sommer 2007, 37–44.
- Lankheit 1952: Klaus Lankheit, *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberg: Carl Winter, 1952 (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, 1).
- Larsson 1969: Lars Olof Larsson, „Thorvaldsens Restaurierung der Aegina-Skulpturen im Lichte zeitgenössischer Kunstkritik und Antikenauffassung“, *Konsthistorisk tidskrift*, 38, 1969, 23–46.
- Le Grice 1841: William Hawks Le Grice, *Walks through the studii of the sculptors at Rome with a brief historical and critical sketch of sculpture*, 2 Bde. in 1 Bd., Rom: Crispino Puccinelli, 1841.
- Lehbruch 2008: Hans Lehbruch, „Isar/Athen. Zur Geschichte und Bedeutung eines Epitheton ornans“, in: Christian Fuhrmeister und Birgit Jooss (Hrsg.), *Isar/Athen. Griechische Künstler in München – deutsche Künstler in Griechenland*, München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2008, 23–36.
- Le Norman-Romain 2011: Antoinette Le Norman-Romain, „Rodin. The Construction of an Image“, in: Christopher R. Marshall (Hrsg.), *Sculpture and the Museum*, Farnham: Ashgate, 2011, 59–72 (Subject/Object. New Studies in Sculpture).
- Lester 1845: Charles Edwards Lester, *The Artist, the Merchant, and the Statesman, of the Age of the Medici, and of Our Own Times*, Bd. 1, New York: Paine & Burgess, 1845.
- 1846: Charles Edwards Lester, *The Artists of America. A Series of Biographical Sketches of American Artists*, New York: Baker & Scribner, 1846.
- Licht 1991: Fred Licht, „Canova und Thorvaldsen“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 45–51.
- Lilti 2014: Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750–1850*, Paris: Fayard, 2014.

- Linvald/Fabritius 1965: Axel Linvald und Albert Fabritius (Hrsg.), *Kong Christian VIII.s breve, 1796–1813*, Bd. 2, Kopenhagen: Gad, 1965.
- Ljøgodt 2012: Knut Ljøgodt, „Northern Gods in Marble. The Romantic Rediscovery of Norse Mythology“, *Romantik*, 1, 2012, 141–165.
- de Loménie 1845: Louis de Loménie (Un homme de rien), *Galerie des contemporains illustres. Savants et artistes français et étrangers*, Paris: A. René, 1845.
- Lorenz 1991: Günter Lorenz, „Römischer Werkstattbetrieb des Klassizismus. Entwurf und Ausführung von Johann Martin von Wagners ‚Walhallafries‘ (1822–1837)“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 249–258.
- Lücke 1883: Hermann Lücke, *Canova und Thorwaldsen*, Leipzig: E. A. Seemann, 1883 (Kunst und Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Biographien und Charakteristiken, 13/14, hrsg. von Robert Dohme).
- Lund 2008: Jørn Lund, „Sproget i Thorvaldsens dagbog og tidlige breve“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 2008, 51–60.
- Maaz 2008: Bernhard Maaz, „Künstlermythen“, in: *Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen*, hrsg. von Bernhard Maaz, Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie Berlin, München und Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2008, 10–27.
- Macmillan 1869: Hugh Macmillan, „Thorvaldsen’s Museum in Copenhagen“, *Macmillan’s Magazine*, 118, August 1869, 345–354.
- Magnussen 1939: Rikard Magnussen, „Thorvaldsen og Norden“, *Nordens Kalender*, 1939, 51–64.
- Männlein-Robert 2003: Irmgard Männlein-Robert, „Zum Bild des Phidias in der Antike“, in: Thomas Dewender und Thomas Welt (Hrsg.), *Imagination – Fiktion – Kreation*, München: Saur, 2003, 45–67.
- Marien 2006: Mary Warner Marien, *Photography. A Cultural History*, London: Laurence King Publishing, 2006 [2002].
- Marini Clarelli 1989: Maria Vittoria Marini Clarelli, „L’opera di Thorvaldsen nell’editoria romana dell’Ottocento“, in: Kat. Rom 1989, 308–312.
- Märker 2015: Peter Märker, *Carl Philipp Fohr, 1795–1818*, München: Hirmer, 2015.
- Marshall 2006: P. David Marshall (Hrsg.), *Celebrity Culture Reader*, New York und London: Routledge, 2006.
- Martensen-Larsen 1995: Britta Martensen-Larsen, „Om Carl Th. Dreyer’s *Thorvaldsens kunst*“, *Konsthistorisk Tidsskrift*, 64:2, 1995, 117–128.
- Matthews, H. 1820: Henry Matthews, *Diary of an Invalid. Being the Journal of a Tour in Pursuit of Health in Portugal, Italy, Switzerland, and France in the years 1817, 1818, and 1819*, London: John Murray, 1820.
- Matthews, T. 1911: Thomas Matthews, *The Biography of John Gibson, R.A., Sculptor, Rome*, London: William Heinemann, 1911.
- McAndrew/Jürgensen 2002: Patricia McAndrew und Knud Arne Jürgensen, „Darling Helene: August Bournonville’s Letters from France and Italy, 1841, Part One“, *Dance Chronicle*, 25:1, 2002, 1–50.
- McGuigan 2009: Mary K. McGuigan, „‘This Market of Physiognomy’. American Artists and Rome’s Art Academies, Life Schools, and Models, 1825–1870“, in: *America’s Rome. Artists in the Eternal City, 1800–1900*, hrsg. v. Paul S. D’Ambrosio, Ausst.-Kat. Fenimore Art Museum Cooperstown, Cooperstown, NY: Fenimore Art Museum, 2009, 39–71.
- McPherson 2008: Heather McPherson, „Sculpting her Image. Sarah Siddons and the Art of Self-Fashioning“, in: Andrea Pearson (Hrsg.), *Women and Portraits in Early Modern Europe. Gender, Agency, Identity*, Aldershot: Ashgate, 2008, 183–202.
- 2017: Heather McPherson, *Art & Celebrity in the Age of Reynolds and Siddons*, University Park, Pa.: The Pennsylvania University Press, 2017.
- Meecham/Sheldon 2009: Pam Meecham und Julie Sheldon, *Making American Art*, London und New York: Routledge, 2009.

- Melander 1982: Torben Melander, „Vas erne på Thorvaldsens Museum / The Vases on the Thorvaldsen Museum“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1982, 67 – 106.
- 1991: Torben Melander, „Thorvaldsens Verhåiltnis zur Antike“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 295 – 305.
- 1998: Torben Melander, „Thorvaldsens Museum. Dekoration og rumdisposition. Skitse til et program“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1998, 98 – 110.
- 2008: Torben Melander, „Thorvaldsens slangering – en drillepind. ,tag den ring og lad den vandre ...“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 2008, 104 – 121.
- Melcher 1999: Ralph Melcher, „Phidias und Homer als Vorbilder für klassizistische Bildhauer“, in: *Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit*, hrsg. von Max Kunze, Ausst.-Kat. Winkelmann-Museum Stendal, Mainz: Von Zabern, 1999, 268 – 276.
- Mendelssohn Bartholdy 1861: Paul Mendelssohn Bartholdy, *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1861.
- Meyer, M. 2014: Marion Meyer, „Visualisierungen von Kult aus historisch-kulturwissenschaftlicher Perspektive. Zur Einführung“, in: Marion Meyer und Deborah Klimburg-Salter (Hrsg.), *Visualisierungen von Kult*, Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 2014, 7 – 13.
- Meyer, R. 1977: Robert Meyer, „The Thorvaldsen Daguerreotype“, *History of Photography*, 1:1, Januar 1977, 85 – 87.
- 1978: Robert Meyer, „The Thorvaldsen Daguerreotype“, *History of Photography*, 2:1, 1. Januar 1978, 85 – 87.
- Michaelis 1912: Curt Michaelis, „Thorwaldsen“, *Nordland*, 9, 1. Mai 1912, 7 – 14.
- Mildenberger 1991: Hermann Mildenberger, „Bertel Thorvaldsen und der Kult um Künstler und Genie“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 189 – 202.
- Millech 1960: Knud Millech, „Bindesbølls museum“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1960, 5 – 136.
- Minta 2010: Stephen Minta, „Byron, Death, and Afterlife“, in: Edward Berenson und Eva Giloi (Hrsg.), *Constructing Charisma. Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe*, New York: Berghahn Books, 2010, 119 – 133.
- Miss 1991: Stig Miss, „Das Thorvaldsen Museum“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 341 – 354.
- 1998: Stig Miss, „Thorvaldsens Museum. Fra Rom til København“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1998, 16 – 24.
- 2003: Stig Miss, „Tilblivelsen af Jason med det gyldne skind. De samtidige kilder“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 2003, 11 – 17.
- 2005a: Stig Miss, „Foreword“, in: Berner 2005, 7 – 10.
- 2005b: Stig Miss, „Foreword“, in: Henderson 2005, 7 – 11.
- 2008: Stig Miss, „Conservazione e fruizione della Gipsoteca Thorvaldsen“, in: Mario Guderzo (Hrsg.), *Gipsoteche. Realtà e Storia*, Quinto di Treviso: Edizioni Canova, 2008, 29 – 41.
- 2016: Stig Miss, *Thorvaldsens Museum*, London: Scala Arts & Heritage, 2016 (Director's Choice).
- Missirini 1831 – 1832: Melchiorre Missirini, *Intera collezione di tutte le opere inventate e scolpite dal Cav. Alberto Thorvaldsen*, 2 Bde., Rom: o. A., 1831 – 1832.
- Molbech 1822: Christian Molbech, *Reise giennem en Deel af Tyskland, Frankrige, England og Italien i Aarene 1819 og 1820*, Bd. 3, Kopenhagen: Gyldendal, 1822.
- 1841: Christian Molbech, *Om Billedhuggerkonsten og dens Poesie. Oplyst ved Beskrivelser over plastiske Kunstværker af Thorvaldsen og Freund*, Kopenhagen: C. A. Reitzel, 1841.
- Mole 2007: Tom Mole, *Byron's Romantic Celebrity. Industrial Culture and the Hermeneutic of Intimacy*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- 2008: Tom Mole, „Ways of Seeing Byron“, in: Christine Kenyon Jones (Hrsg.), *Byron. The Image of the Poet*, Newark: University of Delaware Press, 2008, 68 – 78.

- 2009: Tom Mole, „Introduction“, in: ders. (Hrsg.), *Romanticism and Celebrity Culture, 1750 – 1850*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 1 – 18.
- 2010: Tom Mole, „Lord Byron and the End of Fame“, in: Chris Rojek (Hrsg.), *Celebrity. Critical Concepts in Sociology*, London/New York: Routledge, 2010, 86 – 103.
- Moltesen 1926: Erik Moltesen, *Sonnes Thorvaldsen Frise og dens Forudsætninger*, Kopenhagen: Woel's Boghandel, 1926.
- 1929: Erik Moltesen, *Bertel Thorvaldsen*, Kopenhagen: H. Aschehoug, 1929.
- Mongi-Vollmer 2004: Eva Mongi-Vollmer, *Das Atelier des Malers. Die Diskurse eines Raums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Lukas, 2004.
- Monrad 2016: Kasper Monrad, „Eckersberg auf der europäischen Bühne“, in: *Eckersberg. Faszination Wirklichkeit. Das Goldene Zeitalter der dänischen Malerei*, hrsg. von Markus Bertsch, Hubertus Gaßner und Neela Struck, Ausst.-Kat. Kunsthalle, Hamburg; in Verbindung mit den Ausst. im Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, und der Fondation Custodia, Paris, Petersberg: Michael Imhof, 2016, 9 – 35.
- Morse 1914: Edward Lind Morse, „Preface“, in: *Samuel F. B. Morse 1914*, IX – XIV.
- Mrgan 2015a: Lejla Mrgan, „Gulvkollapset i Thorvaldsens værksted“, TMA, online 2015, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/gulvkollapset-i-thorvaldsens-vaerksted> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- 2015b: Lejla Mrgan, „Vicolo della Catena/Colonnate“, TMA, online 2015, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/vicolo-della-catena-colonnate> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- Müller, L. 1849 – 1850: Ludwig Müller, *Description des oeuvres de Thorvaldsen au Musée Thorvaldsen*, 5 Bde., Kopenhagen: Berling, 1849 – 1850.
- Müller, S. 1893: Sigurd Müller, *Thorvaldsen, hans liv og hans værker*, Kopenhagen: J. C. Stockholm, 1893.
- Müller, Th. A. 1940: Th. A. Müller, „Et par Sider af Thorvaldsens Personlighed“, *Smaa skrifter tilegne*, 1940, 243 – 260.
- Münch 2011: Birgit Ulrike Münch, „Die Pforte zum Elysium? Zur Typologie des Künstlergrabmals“, in: Birgit Ulrike Münch, Markwart Herzog und Andreas Tacke (Hrsg.), *Künstlergrabmäler. Genese, Typologie, Intention, Metamorphosen*, Petersberg: Imhof, 2011, 12 – 26.
- Muschler 2010: Sabine Muschler, *Künstler als Museumsgründer. Personalmuseen für bildende Kunst in Deutschland*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2010.
- „Museo di Thorvaldsen in Copenhagen“ 1846: „Museo di Thorvaldsen in Copenhagen“, *L'Album*, 13, 13. Juni 1846, 353.
- Myssok 2010: Johannes Myssok, „Modern Sculpture in the Making. Antonio Canova and Plaster Casts“, in: Rune Frederiksen und Eckart Marchand (Hrsg.), *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin und New York: de Gruyter, 2010, 269 – 288 (Transformationen der Antike, 18).
- 2011: Johannes Myssok, „The Gipsoteca of Possagno. From Artist's Studio to Museum“, in: Christopher R. Marshall (Hrsg.), *Sculpture and the Museum*, Aldershot: Ashgate, 2011, 15 – 37.
- 2012a: Johannes Myssok, „Canovas Testamente“, in: Nicole Hegener und Kerstin Schwedes (Hrsg.), *Der Künstler und sein Tod. Testamente europäischer Künstler vom Spätmittelalter bis zum 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2012, 231 – 275.
- 2012b: Johannes Myssok, *Deutsche Künstler in Rom um August Kestner und Bertel Thorvaldsen. Das Rehberg-Album*, Münster: Rhema, 2012.
- 2017: Johannes Myssok, „Canova and His German Friends“, in: Tomas Macsotay (Hrsg.), *Rome, Travel and the Sculpture Capital*, London und New York: Routledge, 2017, 131 – 149.
- Møller 1844: J. C. M. Møller, *Mindeblomster paa Danmarks store Kunstners, Billedhuggeren Albert Thorvaldsens Grav*, Århus: Stiftsbogtrykkeri, 1844.

- Nadar 1900: Nadar, „Balzac et le Daguerrotypé“, in: ders., *Quand j'étais photographe*, Paris: Flammarion, 1900, 1–8.
- Nagel/Wood 2005: Alexander Nagel und Christopher S. Wood, „Toward a New Model of Renaissance Anachronism“, *The Art Bulletin*, 87:3, September 2005, 403–415.
- 2010: Alexander Nagel und Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York: Zone Books, 2010.
- Nedoma 2007a: Robert Nedoma, „Appendix. *Vplundarkviða*“, in: Adam Oehlenschläger, *Waulundur. Ein nordisches Märchen*, hrsg. von Robert Nedoma, Wien: Praesens, 2007, 91–95.
- 2007b: Robert Nedoma, „Nachwort. Autor und Werk“, in: Adam Oehlenschläger, *Waulundur. Ein nordisches Märchen*, hrsg. von Robert Nedoma, Wien: Praesens, 2007, 81–90.
- Neergaard 1814: Tønnes Christian Bruun de Neergaard, „Ueber die Arbeiten des dänischen Bildhauers Thorwaldsen in Rom“, *Schleswig-holsteinische Provinzialberichte*, 4, 1814, 568–577.
- Nerlich 2012: France Nerlich, „Raffaels heilige Reliquie. Überlegungen zu einem kunsthistorischen Ereignis“, in: Gilbert Hess, Elena Agazzi und Elisabeth Décultot (Hrsg.), *Raffaels als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Berlin und Boston: de Gruyter, 2012, 47–81 (Klassizistisch-romantische Kunst(t)räume. Imaginationen im Europa des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur kulturellen Identitätsfindung, 2).
- Noll 2005: Thomas Noll, *Alexander der Große in der nachantiken bildenden Kunst*, Mainz: Von Zabern, 2005.
- Nora 1998: Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1998 [franz. 1984].
- Norberg-Schulz 1982: Christian Norberg-Schulz, *Genius loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1982 [ital. 1979].
- Nykjær 1989: Mogens Nykjær, „Die vier Lebensalter‘ von Ditlev Conrad Blunck. Bild und Bildung in der dänischen Kunst des 19. Jahrhunderts“, *Analecta Romana Instituti Danici*, 17/18, 1989, 231–246.
- Ochsner 1949: Bjørn Ochsner, „Portrætfotograferne“, in: Louis E. Grandjean und Albert Fabritius (Hrsg.), *Den lille Portrætkunst i Danmark siden 1750*, Kopenhagen: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, 1949, 161–204.
- 1963: Bjørn Ochsner, „Silhouettøren fra St. Pederstræde. En Identifikation“, *Fund og Forskning*, 10, 1963, 99–118.
- 1974: Bjørn Ochsner, *Fotografiet i Danmark, 1840–1940. En kulturhistorisk billedbog*, Kopenhagen: Forening for Boghaandværk, 1974.
- 1986: Bjørn Ochsner, *Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920*, 2 Bde., Kopenhagen: Bibliotekscentralens Forlag, 1986.
- Odescalchi 1833: D. Pietro Odescalchi, *Istoria del ritrovamento delle spoglie mortali di Raffaello Sanzio da Urbino*, Rom: Antonio Bouzaler, 1833.
- Oehlenschläger 1819: Adam Oehlenschläger, *Tale i Anledning af Thorvaldsens Hiemkomst til Fædrelandet. Holden ved Festen den 16de October 1819*, Kopenhagen: H. F. Popp, 1819.
- 1850: Adam Oehlenschläger, *Meine Lebens-Erinnerungen. Ein Nachlaß*, 4 Bde., Leipzig: Carl B. Lorck, 1850.
- Ohly 1976–2001: Dieter Ohly, *Die Aegineten. Die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina. Ein Katalog der Glyptothek*, 3 Bde., München: C. H. Beck, 1976–2001.
- Olivier 1819: Ferdinand Olivier, „Tagesgeschichte der bildenden Kunst. Rom 1818“, *Janus*, 31, 16. Januar 1819, 148–150.
- Olsen, F. C. 1843: F. C. Olsen, „Med Thorvaldsens Billede“, *Dansk Folkeblad*, Kopenhagen, 1843, 47–52.
- Olsen, H. 1947: Harald Olsen, „Thorvaldsen og to monumentale Arbejder til de Forenede Stater“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1947, 63–72.
- Oppermann 1927: Theodor Oppermann, *Thorvaldsen. Manddomsaarene i Rom, 1797–1819*, Kopenhagen: G. E. G. Gad, 1927.

- 1930: Theodor Oppermann, *Thorvaldsen i Rom og i Kjøbenhavn, 1819–1844*, Kopenhagen: G. E. G. Gad, 1930.
- Otto 1869: O. Otto, „Thorwaldsen. Eine biographische Skizze“, *Westermann's illustrierte deutsche Monats-Hefte für das gesammte geistige Leben der Gegenwart*, 2:54, März 1869, 663–671.
- Paludan/Preisiz/Borup 1945–1950: H. A. Paludan, Daniel Preisiz und Morten Borup (Hrsg.), *Breve fra og til Adam Oehlenschläger*, Bd. 3, Kopenhagen: Gyldendal, 1945–1950.
- Paul 2012: Carole Paul (Hrsg.), *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th- and Early-19th-Century Europe*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2012.
- Peale 1831: Rembrandt Peale, *Notes on Italy*, Philadelphia: Carey & Lea, 1831.
- 1855: Rembrandt Peale, „Reminiscences. Painters and Sculptors“, *The Crayon*, 1:11, 14. März 1855, 161–163.
- Pennington 1984: Estill Curtis Pennington, „Painting Lord Byron. An Account by William Edward West“, *Archives of American Art Journal*, 24:2, 1984, 16–21.
- Perret 2006: René Perret, *Kunst und Magie der Daguerreotypie. Collection W. + T. Bosshard*, Kat. zur Ausst. *Lichtspuren. Daguerreotypien aus Schweizer Sammlungen 1840 bis 1860*, Fotostiftung Schweiz, Winterthur, Brugg: BEA + Poly-Verlags AG, 2006.
- Peters 1991: Ursula Peters, „Das Ideal der Gemeinschaft“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 157–187.
- Petersen 1893: Clemens Petersen, „Thorvaldsen's Museum (1874)“, in: *Thorvaldsen Bazaren*, New York: o. A., 1893, o. S.
- Pfisterer 1999: Ulrich Pfisterer, „Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 26, 1999, 61–97.
- Pfundheller 1886: Heinrich Pfundheller, „Bertel Thorvaldsen. Sein Leben und seine Werke“, *Deutsch-evangelische Blätter*, 11, 1886, 217–242 und 289–307.
- Pieńkos 2011: Andrzej Pieńkos, „L'artiste inhumé chez lui. La consécration moderne de l'espace de la création“, in: Gianna A. Mina und Sylvie Wuhrmann (Hrsg.), *Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum. Künstlerhaus-Museen*, Ligornetto und Bern: Museo Vela und Bundesamt für Kultur, 2011, 331–349.
- Pietrangeli 1993: Carlo Pietrangeli, *The Vatican Museums. Five Centuries of History*, Rom: Edizioni Quasar, 1993.
- Pinelli 1991: Antonio Pinelli, „Il Perseo di Canova e il Giasone di Thorvaldsen. Due modelli di ‚nudo eroico‘ a confronto“, in: Patrick Kragelund und Mogens Nykjær (Hrsg.), *Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il mito*, Rom: L'Erma di Bretschneider, 1991, 21–33 (Analecta Romana Instituto Danici, Supplementum 18).
- Plachta 2014: Bodo Plachta, *Künstlerhäuser. Ateliers und Lebensräume berühmter Maler und Bildhauer*, Stuttgart: Reclam, 2014.
- Plinius 1978: C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde. Lateinisch-deutsch. Buch XXXV: Farben, Malerei, Plastik*, hrsg. und übers. von Roderich König, München: Heimeran, 1978.
- 1989: C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde. Lateinisch-deutsch. Buch XXXIV: Metallurgie*, hrsg. und übers. von Roderich König, München/Zürich: Artemis, 1989.
- 1992: C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde. Lateinisch-deutsch. Buch XXXVI: Die Steine*, hrsg. und übers. von Roderich König, München: Artemis & Winkler, 1992.
- Plon 1867: Eugène Plon, *Thorvaldsen. Sa vie et son œuvre*, Paris: H. Plon, 1867.
- Postle 2005: Martin Postle, „The Modern Apelles: Joshua Reynolds and the Creation of Celebrity“, in: *Joshua Reynolds. The Creation of Celebrity*, hrsg. von Martin Postle, Ausst.-Kat. Palazzo dei Diamanti Ferrara; Tate Britain London, London: Tate Publishing, 2005, 17–33.

- Prettejohn 2009: Elizabeth Prettejohn, „Lawrence Alma-Tadema, *Phidias Showing the Frieze of the Parthenon to his Friends*, 1868“, in: *On the Meanings of Sculpture in Painting*, hrsg. von Penelope Curtis, Ausst.-Kat. Henry Moore Institute Leeds, Leeds: Henry Moore Institute, 2009, 106 – 108.
- Priever 1997: Andreas Priever, „Welch freudige Überraschung!‘ Zu Bertel Thorvaldsens Besuch in Leipzig“, *Thorvaldsens Museum Bulletin [Meddelelser fra Thorvaldsens Museum]*, 1997, 163 – 172.
- Prime 1875: Samuel Irenaeus Prime, *The Life of Samuel F. B. Morse, LL. D., Inventor of the Electro-Magnetic Recording Telegraph*, New York: D. Appleton and company, 1875.
- von Raczynski 1836 – 1841: Athanasius von Raczynski, *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, 3 Bde., Berlin: Selbstverlag, 1836 – 1841.
- Rafn 1837: Carl Christian Rafn, *Antiquitates Americanae sive scriptores septentrionales rerum ante-columbiana-rum in America*, Kopenhagen: Schultzianæ, 1837.
- Ragn Jensen 1998: Hannemarie Ragn Jensen, „Jørgen Sonnes Frise. Et oprør mod det gamle hierarki og de etablerede normer“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1998, 157 – 168.
- Ramsing 1998: Marit Ramsing, „Loftsdekorationerne i Thorvaldsens Museum. Den kunstneriske proces og dens udøvere. Om arkitekten M. G. Bindesbøll og hans store kreds af medarbejdere“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1998, 82 – 86.
- Randolfi 2010: Rita Randolfi, „Una finestra sugli ateliers di De Fabris, Thorvaldsen e Tadolini. Le ‚Memorie di Roma‘ di Giovanni Corboli Bussi“, in: Mario Guderzo (Hrsg.), *Gli ateliers degli scultori*, Crocetta del Montello und Possagno: Terra Ferma und Fondazione Canova, 2010, 75 – 90 (Quaderni del Centro Studi Canoviani, 8).
- Rapport 2011: Mike Rapport, *1848: Revolution in Europa*, Stuttgart: Theiss, 2011.
- Rave 1931: Paul Ortwin Rave, *Das Schinkel-Museum und die Kunst-Sammlungen Beuths*, Berlin: Ernst Rathenau, 1931.
- Ravn 1938a: Axel Ravn, „Thorvaldsens Testamenter“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1938, 43 – 74.
- 1938b: Axel Ravn, „Thorvaldsens Udnævnelse til Æresborger i København. Et Afsnit af Stadens Forfatnings Historie“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1938, 11 – 36.
- 1944: Axel Ravn, „Thorvaldsens Død og Bisættelse“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1944, 7 – 38.
- 1948: Axel Ravn, „Museets Aabning 1848“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1948, 11 – 18.
- 1964: Axel Ravn, *Omkring Jasonstatuen*, unpubliziert, Kopenhagen: Archiv des Thorvaldsens Museums, 1964.
- 1971/2015: Axel Ravn, „Thorvaldsen og hans værker i postvæsenets tjenste“, TMA, online 2015, aktualisierte Version eines 1971 publizierten Artikels (*Frimærkesamleren. Fagblad for filатели*, 29:4, April 1971, 108 – 110), <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/artikler/thorvaldsen-og-hans-vaerker-i-postvaesenets-tjeneste> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- von Rehfues 1806: Philipp Joseph von Rehfues, *Italienische Miscellen*, Bd. 4, Tübingen: Cotta, 1806.
- Reichardt 2009: Gerd Reichardt, *Heroen der Kunst. Standbilder und Denkmale für bildende Künstler im 19. Jahrhundert*, Köln: Letter Stiftung, 2009.
- Repholtz 1911: Albert Repholtz, *Thorvaldsen og Nysø*, Kopenhagen: H. Hagerup, 1911.
- 1921: Albert Repholtz, „Nysøminder“, *Aarboeg for Historisk Samfund for Præstø Amt*, 10, 1921, 84 – 101.
- Reumont 1840: Alfred Reumont, *Römische Briefe von einem Florentiner. 1837 – 1838*, Leipzig: Brockhaus, 1840.
- Ricci 1832: Angelo Maria Ricci, *Anacreonte novissimo del commendatore Alberto Thorwaldsen in XXX. bassorilievi anacreontici tradatti dal Cavaliere Angelo Maria Ricci*, Rom: Brancadoro, 1832
- 1836: Angelo Maria Ricci, *Anacreonte novissimo del commendatore Alberto Thorwaldsen in XXXI. bassorilievi anacreontici tradatti dal Cavaliere Angelo Maria Ricci*, Rom: Giacomo Antonelli, 1836.

- Riepenhausen/Riepenhausen/Mori 1811a: Franz und Johannes Riepenhausen und Ferdinando Mori, *Le statue e bassirilievi inventati e scolpiti in marmo dal cavaliere Alberto Thorwaldsen scultore danese. Disegnati ed incisi dai Riepenhausen e da Ferdinando Mori*, Rom: o. A., 1811.
- 1811b: Franz und Johannes Riepenhausen und Ferdinando Mori, *Le statue e li bassirilievi inventati e scolpiti in marmo dal cavaliere Alberto Thorwaldsen scultore danese incisi e pubblicati da Ferdinando Mori. Tomo I*, Rom: o. A., 1811 [frühestens 1817].
- Rigon 1985: Alessandro Rigon, *Possagno e Canova. Il Tempio, la Gipsoteca e Casa Canova, i dintorni*, Cittadella und Padua: Bertoncetto Brotto, 1985.
- Rojek 2010: Chris Rojek (Hrsg.), *Celebrity. Critical Concepts in Sociology*, 4 Bde., London und New York: Routledge, 2010.
- Root 1864: Marcus A. Root, *The Camera and the Pencil. Or the Heliographic Art*, Philadelphia: J. B. Lippincott & Co., 1864.
- Rosenberg 1901: Adolf Rosenberg, *Thorwaldsen*, Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing, 1901 (Künstler-Monographien, 16).
- Rosenstand 1905: Knud V. Rosenstand, *Bertel Thorvaldsen. En Skildring for Ungdommen*, Kopenhagen: Gyldendalske Boghandel und Nordisk Forlag, 1905.
- Rosenstand 1935: Knud V. Rosenstand, *Bertel Thorvaldsen. Hans Liv og Personlighed*, Kopenhagen: Andreassen & Lachmann, 1935.
- Roubert 2007: Paul-Louis Roubert, „1839 – 1851: La rencontre de la machine et de l’homme“, in: André Gunther und Michel Poivert (Hrsg.), *Lart de la photographie. Des origines à nos jours*, Paris: Citadelles et Mazenod, 2007, 12 – 39.
- Ruppert 1998: Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.
- Salling 1972: Emma Salling, „Canova and Thorvaldsen. A Study in Contrasts“, in: Denys Sutton (Hrsg.), *The Thorvaldsen Museum Copenhagen*, Uxbridge: Hillington, 1972, 40 – 45 [ursprünglich erschienen in: *Apollo*, 96:127, September 1972].
- 2012: Emma Salling, „Relations between the Danish Academy of Fine Arts and the Accademia di S. Luca in Rome during the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries“, *Analecta Romana Instituti Danici*, 37, 2012, 159 – 173.
- Samuel 2012: Lawrence R. Samuel, *The American Dream. A Cultural History*, Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2012.
- Samuel F. B. Morse 1914: *Samuel F. B. Morse. His Letters and Journals*, 2 Bde., hrsg. von Edward Lind Morse, Boston/New York: Houghton Mifflin Company/The Riverside Press Cambridge, 1914.
- Sass 1950: Else Kai Sass, „Bertel Thorvaldsen (1770 – 1844)“, in: Johannes Brondsted, M. Mackeprang und Haavard Rostrup (Hrsg.), *Danmarks Billedhuggerkunst fra Oldtid til Nutid*, Kopenhagen: Hirschsprungs Forlag, 1950, 281 – 326.
- 1958: Else Kai Sass, *The Classical Tradition in Later European Portraiture. With Special Regard to Thorvaldsen’s Portraits*, Kopenhagen: o. A., 1958.
- 1963 – 1965: Else Kai Sass, *Thorvaldsens portrætbuster*, 3 Bde., Kopenhagen: Gad, 1963 – 1965.
- 1969: Else Kai Sass, „Der polychrome Bildfries an den Aussenwänden des Thorvaldsen Museum in Kopenhagen“, in: *Muzeum i tworca* [Festschrift für Stanislaw Lorentz], Warschau: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969, 91 – 112.
- Schadow 1803: Johann Gottfried Schadow, „Kunstnachrichten“, *Der Freimüthige*, 87, 2. Juni 1803, 346 – 347.
- von Schadow 1854: Wilhelm von Schadow, *Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben. Novelle*, Berlin: Wilhelm Hertz, 1854.

- Schefer 2011: Olivier Schefer, „Variations on Totality. Romanticism and the Total Work of Art“, in: Anke Finger und Daniëlle Follett (Hrsg.), *The Aesthetics of the Total Artwork. On Borders and Fragments*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011, 29 – 51.
- Schindler 2013: Tabea Schindler, „Plaster as a Matter of Memory. Auguste Rodin and George Segal“, in: Sarah Posman u. a. (Hrsg.), *The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, Berlin: de Gruyter, 2013, 144 – 157 (European Avant-Garde and Modernism Studies, 3).
- 2015: Tabea Schindler, „Ein unerwünschtes Bild? Zur ältesten Porträtfotografie aus Skandinavien (1840)“, in: *Rundbrief Fotografie*, 22:4, Dezember 2015, 10 – 19.
- 2017: Tabea Schindler, „A box built in Nordic-Arabian-Egyptian style. Geographical Mobility and Cultural Translation in Thorvaldsens Museum“, in: Sara Ayres und Elettra Carbone (Hrsg.), *Sculpture and the Nordic Region*, Abingdon: Routledge, 2017, 71 – 87.
- 2019: Tabea Schindler, „Atelier. Werkstatt, Showroom, Museum, Tempel“, in: Christine Göttler u. a. (Hrsg.), *Reading Room. Re-Lektüren des Innenraums*, Berlin und Boston: De Gruyter, 2019, 14 – 23.
- 2020: Tabea Schindler, „Mythicizing Thorvaldsen, Depicting a Superstar. Some Thoughts on His Self-Portrait Statue“, in: *Face to Face. Thorvaldsen & Portraiture*, hrsg. von Jane Fejfer und Kristine Bøggild Johannsen, Ausst.-Kat. Thorvaldsens Museum Kopenhagen, Kopenhagen: Thorvaldsens Museum, 2020, 156 – 157.
- Schleiden 1890: Rudolph Schleiden, *Erinnerungen eines Schleswig-Holsteiners. Neue Folge: 1841 – 1848*, Wiesbaden: J. F. Bergmann, 1890.
- Schmälzle 2012: Christoph Schmälzle, „Klassizismus zwischen Renaissance und Griechenkult. Raffael als Ideal“, in: Gilbert Hess, Elena Agazzi und Elisabeth Décultot (Hrsg.), *Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Berlin und Boston: de Gruyter, 2012, 97 – 122 (Klassizistisch-romantische Kunst(t)räume. Imaginationen im Europa des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur kulturellen Identitätsfindung, 2).
- Schmidt 1985: Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750 – 1945*, Bd. 1, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.
- Schneemann 1998: Peter J. Schneemann, „Auf der Suche nach dem wahren Künstler. Metaphern und Orte des Künstlerbildes“, in: Pascal Griener und Peter J. Schneemann (Hrsg.), *Künstlerbilder – Images de l'artiste*, Bern: Lang, 1998, 9 – 15 (Neue Berner Schriften zur Kunst, 4).
- Schoch 1991: Rainer Schoch, „Rom 1797 – Fluchtpunkt der Freiheit“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 17 – 23.
- Schopenhauer 1810: Johanna Schopenhauer, *Carl Ludwig Fernow's Leben*, Tübingen: Cotta, 1810.
- Schulden 2008a: Anne Schulden, „Ars longa – vita brevis. Das Bildhauerportrait an der Schwelle von Klassizismus und Romantik“, in: *Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen*, hrsg. von Bernhard Maaz, Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie Berlin, München und Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2008, 32 – 37.
- 2008b: Anne Schulden, „Einer den andern gemalt. Das Freundschaftsbild zwischen empfindamer Pathosformel und bildgewordenem Programm“, in: *Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen*, hrsg. von Bernhard Maaz, Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie Berlin, München und Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2008, 86 – 91.
- Schultz 1938: Sigurd Schultz, *Da Thorvaldsen kom hjem. Billeder fra hans sidste Aar i København og paa Nysø, 1838 – 1844*, Kopenhagen: Foreningen „Fremtiden“, 1938.
- 1939: Sigurd Schultz, „Thorvaldsen-Festerne i Efteraaret 1938. En Rapport“, *Historiske Meddelelser om Staden København og dens Borgere*, 3:3:5, 1939, 329 – 360.
- 1944: Sigurd Schultz, „Thorvaldsen og Marmoret“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1944, 91 – 101.
- 1948a: Sigurd Schultz, „Et omtumlet Hus“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1948, 49 – 72.

- 1948b: Sigurd Schultz, „Gibseriet i Thorvaldsens Museum“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1948, 84 – 105.
- Schulz/Weigel 1916: Hans Schulz und Adolf Weigel (Hrsg.), *Thorwaldsen in Dresden und Leipzig, 1841*, Leipzig: Drugulin, 1916.
- Schwarz 1990: Hans-Peter Schwarz, *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Braunschweig: Vieweg, 1990.
- Schweikhart 2001: Gunter Schweikhart, „Bernardino India und die Idee des Künstlermuseums“, in: ders., *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Ulrich Rehm und Andreas Tönnemann, Köln: Böhlau, 2001, 256 – 265.
- Schweizer 1985: Paul D. Schweizer, „Washington Irving’s Friendship with William Edward West and the Impact of His *History of New York* on John Quidor“, *The American Art Journal*, 17:2, Spring 1985, 73 – 88.
- du Seigneur 1865/1866: Jean du Seigneur, „Albert Thorvaldsen. Sa vie et son œuvre“, *Revue universelle des Arts*, 22, 1865/1866, 22 – 38.
- Semper 1834: Gottfried Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*, Altona: Johann Friedrich Hammerich, 1834.
- Sickler 1814: Friedrich Karl Ludwig Sickler, „Die plastischen Werke Thorwaldsens des Dänen, in Rom“, *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Januar 1814, 3 – 18.
- Sigurðsson 2008: Gísli Sigurðsson, „Introduction“, in: *The Vinland Sagas. The Icelandic Sagas about the First Documented Voyages across the North Atlantic. „The Saga of the Greenlanders“ and „Eirik the Red’s Saga“*, übers. von Keneva Kunz, London: Penguin Books, 2008, IX – XXXVIII (World of the Sagas).
- Skjøthaug 2015a: Laila Skjøthaug, „Catalogue of Bertel Thorvaldsen’s Works“, in: Grandesso 2015, 268 – 292.
- 2015b: Laila Skjøthaug, „Facing the Artist in Rome. Portraits of Bertel Thorvaldsen“, TMA, online 2015, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/facing-the-artist-in-rome-portraits-of-bertel-thorvaldsen> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- 2017: Laila Skjøthaug, „The Legacy from Thorvaldsen and the Search for a New Identity in Danish Sculpture“, *Studi neoclassici*, 4 (2016), 2017, 91 – 100.
- Smith 1776: Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, Bd. 1, London: W. Strahan and T. Cadell, 1776.
- Söderlind 1998: Solfrid Söderlind, „Skulpturens plats i 1800-talets konstmuseum. Kongl. Museum och Nationalmuseum i Stockholm“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1998, 46 – 54.
- Sontag 1987: Susan Sontag, *On Photography*, London: Penguin Books, 1987 [1973].
- Soussloff 1997: Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis und London: University of Minnesota Press, 1997.
- Spender 1880: J.K. Spender, „The Great Sculptors of Modern Europe. Thorvaldsen“, *The Art Journal*, 1880, 237 – 240.
- Springer, A. 1867: Anton Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn: Marcus, 1867.
- Springer, P. 1991: Peter Springer, „Thorvaldsen zwischen Markt und Museum“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 211 – 222.
- de Staël 1844: Madame de Staël, *De l’Allemagne*, Paris: Charpentier, 1844 [1813].
- Starke 1836: Mariana Starke, *Travels in Europe. For the Use of Travellers on the Continent. And likewise in the Island of Sicily*, Paris: A. und W. Galignani, 1836.
- Stein, J. 1918 – 1919: Johannes Stein, „Bertel Thorvaldsen (Erindringer og Betragtninger)“, *Gads danske Magasin*, 13, 1918 – 1919, 111 – 118.
- Stein, M. 1965: Meir Stein, „Promenade stendhalienne au Musée Thorvaldsen à Copenhague“, *Stendhal Club*, 27, 1965, 209 – 233.
- Stendhal 1932: Stendhal, *Pages d’Italie. L’Italie en 1818. Mœurs romaines*, Paris: Le Divan, 1932.

- Stephan 1994: Bäbel Stephan, „Thorvaldsens Aufenthalt im Juni des Jahres 1841 in der sächsischen Haupt- und Residenzstadt Dresden und auf dem Landschloss Maxen“, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1994, Sonderdruck, 25 – 40.
- Sutton 1972: Denys Sutton, „Il Cavaliere Alberto“, in: ders. (Hrsg.), *The Thorvaldsen Museum Copenhagen*, Uxbridge: Hillington, 1972, 2 – 23 [ursprünglich erschienen in: *Apollo*, 96:127, September 1972].
- Tassinari 1993: Gabriella Tassinari, „Aspetti della glittica dell'Ottocento. Successo di un bassorilievo del Thorvaldsen, La Fucina di Vulcano“, *Analecta Romanae Instituti Danici*, 21, 1993, 243 – 272.
- Tausch 2000: Harald Tausch, *Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800*, Tübingen: Niemeyer, 2000.
- Tesan 1991a: Harald C. Tesan, „Deutsche Bildhauer bei Thorvaldsen in Rom“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 259 – 277.
- 1991b: Harald C. Tesan, „Vom hässlichen Entlein zum umworbenen Schwan. Ein dänischer Künstler-Unternehmer in Rom“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 223 – 240.
- 1998: Harald C. Tesan, *Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom*, Köln: Böhlau, 1998.
- The Correspondence of Washington Allston* 1993: *The Correspondence of Washington Allston*, hrsg. von Nathalia Wright, Lexington, Ky: The University Press of Kentucky, 1993.
- „The Saga of the Greenlanders“ 2008: „The Saga of the Greenlanders“, in: *The Vinland Sagas. The Icelandic Sagas about the First Documented Voyages across the North Atlantic. „The Saga of the Greenlanders“ and „Eirik the Red's Saga“*, übers. von Keneva Kunz, London: Penguin Books, 2008, 1 – 21 (World of the Sagas).
- Thiele 1831 – 1850: Just Mathias Thiele, *Den danske Billedhugger Bertel Thorvaldsen og hans Værker*, 4 Bde. Text und 4 Bde. Kupfertafeln, Kopenhagen: Selbstverlag, 1831 – 1850.
- 1832 – 1834: Just Mathias Thiele, *Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorvaldsen*, 2 Bde., Leipzig: Brockhaus, 1832 – 1834.
- 1837: Just Mathias Thiele, *Der dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen*, Hamburg: Perthes-Besser & Mauke, 1837 [dän. 1837].
- 1851: Just Mathias Thiele, *Thorvaldsen's Jugend, 1770 – 1804*, Berlin: Franz Duncker, 1851.
- 1852: Just Mathias Thiele, *Thorvaldsen i Rom I, 1805 – 1819*, Kopenhagen: C. A. Reitzel, 1852.
- 1852 – 1856: Just Mathias Thiele, *Thorvaldsen's Leben, nach den eigenhändigen Aufzeichnungen, nachgelassenen Papieren und dem Briefwechsel des Künstlers*, 3 Bde., Leipzig: Carl B. Lorck, 1852 – 1856.
- 1854 – 1857: Just Mathias Thiele, *Thorvaldsen's Arbeiten und Lebensverhältnisse im Zeitraume 1828 – 1844*, 2 Bde., Kopenhagen: Reitzel, 1854 – 1857.
- 1917: Just Mathias Thiele, *Af mit Livs Aarbøger*, Bd. 2: 1826 – 1874, hrsg. von Carl Dumreicher, Kopenhagen: H. Hagerup, 1917.
- Thimann 2015: Michael Thimann, „Raffael und Dürer. Ursprung, Wachstum und Verschwinden einer Idee in der deutschen Romantik“, in: Kat. Göttingen/Rom 2015, 8 – 41.
- 2018: Michael Thimann, „Art History and the Legend of the Artist in Bertel Thorvaldsen's Painting Collection“, in: *Echo Room. Thorvaldsen, Willumsen, Jørn and Their Collections*, hrsg. von Anne Gregersen, Ausst.-Kat. J. F. Willumsens Museum Frederikssund, Berlin: Hatje Cantz, 2018, 70 – 85.
- Thorvaldsen og den danske Digtere* 1844: *Thorvaldsen og den danske Digtere*, Kopenhagen: Gyldendalske Boghandling, 1844.
- „Thorvaldsen's Works, Prices“ 2013: „Thorvaldsen's Works, Prices“, TMA, online 2008, <http://arkivet.thorvaldsensmuseum.dk/articles/thorvaldsens-works-prices> (zuletzt aufgerufen am 15. April 2020).
- „Thorvaldsen“ 1820: „Thorvaldsen“, *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 182, 17. Dezember 1820, 725 – 726.
- Thule Kristensen 2013: Peter Thule Kristensen, *Gottlieb Bindesbøll. Denmark's First Modern Architect*, Kopenhagen: The Danish Architectural Press, 2013.

- von Thürheim 1914: Lulu von Thürheim, *Mein Leben. Erinnerungen aus Österreichs grosser Welt, 1819–1852*, Bd. 3, München: Georg Müller, 1914.
- Thygesen 1998: Anne Lise Thygesen, „Bindesbøll og de polykrome facader“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1998, 39–45.
- Tippner/Laferl 2014: Anja Tippner und Christopher F. Laferl, „Zwischen Authentizität und Inszenierung. Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert“, in: Christopher F. Laferl und Anja Tippner (Hrsg.), *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript, 2014, 15–36.
- Tortzen 2003: Christian Gorm Tortzen, „Thorvaldsens Jason – ikke antikken“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 2003, 19–25.
- Traeger 1981: Jörg Traeger, „Monument, Museum, Mausoleum. Aspekte neoklassizistischer Unsterblichkeit“, in: Francis Haskell (Hrsg.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Bologna: Clueb, 1981, 37–47.
- Trempler 2011: Jörg Trempler, „Im Kunsttempel bestattet. Das Künstlergrab im Museum“, in: Birgit Ulrike Münch, Markwart Herzog und Andreas Tacke (Hrsg.), *Künstlergrabmäler. Genese, Typologie, Intention, Metamorphosen*, Petersberg: Imhof, 2011, 204–217.
- Trier 1903: Sigurd Trier, *Thorvaldsen*, Kopenhagen: V. Pio's Boghandel, 1903.
- Unsel/von Zimmermann 2013: Melanie Unsel und Christian von Zimmermann, „Vorwort“, in: dies. (Hrsg.), *Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten*, Köln, Weimar und Berlin: Böhlau, 2013, IX–XV.
- von Urlichs 1887: Ludwig von Urlichs, *Thorwaldsen in Rom. Aus Wagner's Papieren*, Würzburg: Stahel, 1887 (Programm zur Stiftungsfeier des von Wagner'schen Kunstinstituts, 20).
- Valena 1994: Tomáš Valena, *Beziehungen. Über den Ortsbezug in der Architektur*, Berlin: Ernst, 1994.
- Vammen 1994: Hans Vammen, „Guldalderens danske samfund. En syntetisk karakteristik“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1994, 9–19.
- Vignau-Wilberg 2018: Peter Vignau-Wilberg, *Dürer und Raffael als künstlerische Ideale des Lukabundes*, Regensburg: Schnell & Steiner, 2018.
- Voigt/Voigt 2007: May und Jochen Voigt, „Von der ‚daguerreotypischen Portraitierkunst‘“, in: *Spiegelbilder. Europäische und amerikanische Porträtdaguerreotypie, 1840–1860*, hrsg. von Jochen Voigt, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, Schlossbergmuseum, Chemnitz: Edition Mobilis, 2007, 8–15.
- Wagner 1817: Johann Martin von Wagner, *Bericht über die Aeginetischen Bildwerke im Besitz seiner Königl. Hoheit des Kronprinzen von Baiern. Mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von Fr. W.J. Schelling*, Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1817.
- Walser-Wilhelm/Walser-Wilhelm 2002: Doris and Peter Walser-Wilhelm, *Bonstettiana. Briefkorrespondenzen Karl Viktor von Bonstettens und seines Kreises*, Bd. 9/1, Göttingen: Wallstein, 2002.
- Ward 1999: David Ward, „An Artists's Self-Fashioning. The Forging of Charles Willson Peale“, *Word & Image*, 15, 1999, 107–127.
- Warnke 2008: Martin Warnke, „Der Tod der Unsterblichen“, in: *Unsterblich! Der Kult des Künstlers*, hrsg. von Jörg Völlnagel und Moritz Wullen, Ausst.-Kat. Sonderausstellungshallen am Kulturforum Berlin, München: Hirmer, 2008, 79–86.
- Waschek 1996: Matthias Waschek, „Introduction. Les ‚Vies‘ d'artistes, une fiction?“, in: ders. (Hrsg.), *Les ‚vies‘ d'artistes*, Paris: Musée du Louvre, 1996, 11–24.
- Weber 1993: Solveig Weber, *Das Bild Richard Wagners. Ikonographische Bestandsaufnahme eines Künstlerkults*, 2 Bde., Bonn: Schott, 1993.
- Welcker 1819: Friedrich Gottlieb Welcker, *Zoega's Leben. Sammlung seiner Briefe u. Beurtheilung seiner Werke*, Bd. 2, Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1819.

- Wenninger 2009: Regula Wenninger, *Künstlerische Authentizität. Philosophische Untersuchung eines umstrittenen Begriffs*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- Wilckens 1875: Carl Frederik Wilckens, *Züge aus Thorvaldsens Künstler- und Umgangsleben*, Kopenhagen: Brøderne Salmonsens, 1875 [dän. 1874].
- 1973: Carl Frederik Wilckens, *Thorvaldsens sidste år, 1838 – 1844. Optegnelser af hans fordums kammertjener*, hrsg. von Dyveke Helsted und Bjarne Jørnæs, Kopenhagen: Politikens Forlag, 1973 (Politikens historiske Bibliotek, 5).
- Winckelmann 2007: Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Sendschreiben. Erläuterung*, hrsg. von Ludwig Uhling, Stuttgart: Reclam, 2007.
- Winge 2001: Vibeke Winge, „Dansk og Tysk i Slesvig“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 2001, 57 – 65.
- Winther, C. 1846: Christian Winther, *Fem og tyve Billeder for smaa Børn*, Kopenhagen 1846.
- Winther, H. 1938: Holger Winther, „Afstøbninger af Thorvaldsens Ansigt“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1938, 37 – 42.
- With 1998: Gertrud With, „Thorvaldsens Museum. Museum og mausoleum“, *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, 1998, 125 – 135.
- Wittkower/Wittkower 1963: Rudolf und Margot Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York: Random House, 1963.
- Wittstock 1975: Jürgen Wittstock, *Geschichte der deutschen und skandinavischen Thorvaldsen-Rezeption bis zur Jahresmitte 1819*, Diss. Universität Hamburg, 1975.
- 1984: Jürgen Wittstock, „Zur Reproduzierbarkeit der künstlerischen Idee. Die Skulptur Bertel Thorvaldsens“, in: Herbert Beck und Peter C. Bol (Hrsg.), *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin: Gebr. Mann, 1984, 105 – 117.
- 1991: Jürgen Wittstock, „Thorvaldsen und die Deutschen. Ein Beitrag zur frühen Rezeption seiner Kunst“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 203 – 209.
- 2004: Jürgen Wittstock, „Thorvaldsen und der romantische Klassizismus Wilhelm von Humboldts“, in: Birgit Kümmel und Bernhard Maaz (Hrsg.), *Kolloquium zur Skulptur des Klassizismus*, Bad Arolsen: Christian-Daniel-Rauch-Museum, 2004, 157 – 164.
- Wünsche 1991: Raimund Wünsche, „Perikles‘ sucht ‚Pheidias‘. Ludwig I. und Thorvaldsen“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 307 – 326.
- 2011: Raimund Wünsche, *Kampf um Troja. 200 Jahre Ägineten in München*, Lindenberg im Allgäu: Josef Fink, 2011.
- Zahle 2010: Jan Zahle, „La collezione di gessi dall'antichità di Bertel Thorvaldsen a Roma (1770 – 1844)“, in: Mario Guderzo (Hrsg.), *Gli ateliers degli scultori*, Crocetta del Montello und Possagno: Terra Ferma und Fondazione Canova, 2010, 91 – 100 (Quaderni del Centro Studi Canoviani, 8).
- Zeitler 1954: Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1954.
- 1991: Rudolf Zeitler, „Kunstereignisse in Rom 1770 – 1830“, in: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 25 – 31.
- Zeuthen 1870: Ludvig Zeuthen, „Erindringer om Thorvaldsen i Rom, 1833 – 34“, *Dansk Tidsskrift for Kirke- og Folkeliv, Literatur og Kunst*, 2, 1870, 499 – 503.
- Zilsel 1926: Edgar Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen: J. C. B. Mohr, 1926.

Personenregister

- Abell, Kjeld 388
Abildgaard, Nicolai 17, 50, 95, 142, 174, 230, 257, 295, 196
d'Adiutorio, Desiderio 171
Akerblad, Johan David 75
D'Alessandro, Pietro 202
Allston, Washington 211
Amsler, Samuel 86
Andersen, Hans Christian 11, 14, 43 f., 55, 69, 102, 135, 156, 172, 202 f., 211, 232, 275, 286 f., 297, 300 f., 305, 348, 365, 368 f.
d'Andreoli, Carlo 226
d'Angers, David 22, 91, 335
Arago, François 210
Archer, Archibald 92
von Arnim, Bettina 44, 237
Atterbom, Per Daniel Amadeus 17, 78, 90, 93
- Ballin, Joel 369 ff.
Balzac, Honoré de 206
Barberi, Scipione 68
Barfod, Frederik 158, 372
Bartholdy, Jakob Ludwig Salomon 240
Bay, Rudolph 262
Beauharnais, Eugène de 78, 263 ff., 285, 376
Beethoven, Ludwig van 22
Begas, Karl Joseph 142 f.
Bergslien, Brynjulf Larsen 64
Bernini, Gian Lorenzo 227
Bersani, Luisa 153
Bienaimé, Luigi 86
Bindsøll, Gottlieb 168, 314 f., 317 – 327, 336 – 346, 349, 355 – 364, 373, 376
Bissen, Herman Wilhelm 64, 124 f., 155, 224, 234, 282, 289, 316, 328 f., 340, 347, 358
Blunck, Ditlev Conrad 112 f., 161 f., 166 – 170, 186, 220, 272, 318
- Böhmer, Auguste 253
Boisserée, Melchior und Sulpiz 276 f.
Bonaparte, Elisa 77
Bonaparte, Napoleon I. 41, 61, 74, 76 – 81, 95, 240, 340 f., 352
Böttiger, Karl August 56, 59
Boullée, Étienne-Louis 376
Bournonville, August 304 f.
Bowman, James 178 f.
Brancadoro, Giuseppe 268
Brandenburg, Karl 331
Bravo, Johan 275, 285
Brun, Friederike 29, 33, 53 f., 56 f., 59, 62, 82, 105, 128 f., 139, 231, 236, 238, 308
Bruun, Malthe Conrad 139
Bruun, Rasmus Emil 84, 90, 257, 281
Brøndsted, Peter Oluf 13 f., 105, 118, 186, 230, 246
Buchanan, Robert 14, 29
Buntzen, Heinrich 288
Buti, Anna Maria 149, 274
Byron, George Gordon (Lord) 22 f., 25, 46, 156 f., 180, 188, 237, 286, 349
Byström, Johan Niklas 231 f.
Bærentzen, Emilius Ditlev 113
Bødtcher, Ludvig 215, 169, 274, 276
- Camuccini, Vincenzo 11, 23, 151 – 154, 156, 170 – 173, 178, 185 f., 242, 360
Canina, Luigi 341, 371
Canova, Antonio 25, 34, 44, 46, 50, 53, 56 – 59, 61 f., 64, 73, 90, 94 f., 128, 139, 183, 188, 201, 226 – 229, 233, 239 f., 246, 248 f., 254, 258, 266 f., 332 f., 335, 352, 366, 369, 376, 380 f., 386
Cardelli, Domenico 52
Carnevalini, Angelo 24, 86
Carstens, Asmus Jacob 37, 52, 60 f., 64 f., 110, 168, 256, 258 ff., 277

- Catel, Franz Ludwig 16, 162 f., 166, 280
 Chantrey, Francis Legatt 236
 Chiarottini, Francesco 266 f.
 Christensen, Christen 306
 Christian IV. von Dänemark und Norwegen 369
 Christian VI. von Dänemark und Norwegen 363
 Christian VIII. (Christian Frederik) von
 Dänemark 83 ff., 87, 134, 171, 186, 259, 184,
 295 f., 307, 340
 Christian IX. von Dänemark 193 f.
 Clausen, Henrik Nicolai 286, 316, 328, 347, 364
 Clausen Dahl, Johan Christian 280
 Clemens, Johann Friedrich 104
 Cockerell, Charles Robert 118 f., 121
 Collin, Jonas 43, 135, 313 f., 316 ff., 328, 347
 Conradsen, Harald 145
 Consalvi, Ercole 253 ff., 270
 Corboli Bussi, Giovanni 100 f.
 Cornelius, Peter 108, 176
 Crawford, Thomas 189, 230
 Cunego, Domenico 92
- Daguerre, Louis Jacques Mandé 204, 208 – 211
 Dahlerup, Hans Birch 101, 299, 347
 Dalhoff, Jørgen Balthasar 63
 David, Jacques-Louis 149, 185, 233
 Delaborde, Henri 248
 Diderot, Denis 227, 250
 Dillis, Johann Gerog von 248
 Diofebi, Francesco 170 – 173, 177, 225
 Donizetti, Gaetano 68
 Draper, John 210
 Dreyer, Carl Theodor 388
 Duqueylar, Paul 76
 Dürer, Albrecht 175 f., 225 f., 335
- Eaton, Charlotte A. 91, 139 f.
 Eckersberg, Christoffer Wilhelm 23, 25, 102 – 106,
 149 – 154, 156, 216, 251, 274, 299 – 302, 305 f.,
 347, 354, 368, 388
 Eberle, Adam 176
 Ehrensvärd, Carl August 343 f.
 Eigtved, Nicolai 313
 Elsholtz, Franz von 67
 Estlander, Carl Gustav 233 f.
- Estrup, Hector Frederik Janson 39
 Everett, Edward 188, 200 – 203
 Exner, Julius 88 f.
- Fausing, Niels Christian 97
 Fernow, Carl Ludwig 36, 56 f., 59 – 62, 70, 296 f.
 Fiedler, Johann Christian 154 f.
 Fisker, Lorens Henrich 49
 Flaxman, John 71, 232
 Fogelberg, Bengt Erland 140 f.
 Fohr, Karl Philipp 161 f.
 Franklin, Benjamin 41, 135, 187
 Frederik III. von Dänemark und Norwegen 330
 Frederik V. von Dänemark und Norwegen 313
 Frederik VI. von Dänemark und Norwegen 104,
 309, 321, 323
 Frederik VII. (Frederik Carl Christian) von
 Dänemark 193, 358, 368
 Freeman, James Edward 197 f.
 Freund, Hermann Ernst 133, 135, 237, 246 f., 274,
 299, 312, 316, 329, 340, 347
 Friedländer, Ludwig Hermann 83, 139
 Friis, Frederik Ferdinand 323
 Frisch, Pauline Dorothea 266
 From, H. C. 374
 Fürst, Nicolay 14
- Galli, Pietro 86, 274, 312, 329
 Gardthausen, Gustav 91
 Garrick, David 21, 23, 159
 Garzoli, Francesco 86
 Gau, Franz (François) Christian 342 f.
 Gay-Lussac, Louis Joseph 210
 Gérard, François 185
 Gertner, Johan Vilhelm 142 f., 214, 216 ff., 220,
 270 f., 366
 Giani, Felice 76
 Gibson, John 59, 190 f., 230, 235 f., 267, 298, 333
 Gmelin, Johann Georg 331
 Goethe, Johann Wolfgang von 15, 53, 56, 108, 168,
 171, 298, 346
 Goldschmidt, Meir Aron 377 f.
 Greenough, Horatio 189
 Gregor XVI., Papst 171
 Grillparzer, Franz 90, 229

- Grimm, Ludwig Emil 91
Grundtvig, Nikolai Frederik Severin 133, 286 f.,
289 ff., 300
Gumpfenberg, Anton von 163
- Hagemann, Friedrich 55
Hagen, Ernst August 259, 334
Hagen, Friedrich Heinrich von der 69, 78, 83, 118,
139, 228 f.
Hákonarson, Magnús 40
Hall, Thomas 188
Haller von Hallerstein, Carl 118
Hallgrímsson, Jónas 40
Halm, Friedrich 264
Hamilton, Gavin 92
Hamilton, William 71
Hammerich, Martin 157 f., 331, 359 f., 362
Hanno, Raphael 32, 129
Hansen, Christian Frederik 133, 225 f., 295 f.,
302 f., 322, 327, 344, 355 ff., 362
Hansen, Constantin 168, 285 f., 293, 317 f., 322 f.,
337, 366, 378
Harlow, George Henry 156
Harring, Harro 297
Hauch, Carsten 286
Hayez, Francesco 352
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 16, 318, 361
Heiberg, Johan Ludvig 139 f., 300
Heiberg, Peter Andreas 18
Herder, Johann Gottfried von 15
Hess, Heinrich Maria von 112 f., 142, 225
Hetsch, Gustav Friedrich 203, 313 – 316, 318, 323,
347
Heuss, Eduard von 106 f., 113
Hilker, Georg 345
Hjort, Peder 232, 239, 286 f., 308, 316, 152
Hobhouse, John Cam 23
Holbech, Carl Frederik 275, 285
Holst, Hans Peter 267, 285 ff., 305, 328
Hone, Philip 193
Hope, Thomas 54 ff., 64, 119, 126, 184, 341 f., 360,
373
Hopfgarten, Wilhelm 259
Hosmer, Harriet 189
Humboldt, Caroline von 29, 33, 53, 56, 82, 90, 105,
122 f., 127, 129, 231 f., 236, 238
Humboldt, Wilhelm von 33, 53, 56, 122, 129, 232
Høyen, Niels Lauritz 134, 239, 286 f., 310, 316,
333 f., 347, 359
- India, Bernardino 335
Ingemann, Bernhard Severin 128, 286
Ingemann, Lucie 387
Isenring, Johann Baptist 211
- Jacobsen, Friedrich Johann 69, 101, 248
Jäger, Johannes 212 f.
Jardin, Nicolas-Henri 313
Jensen, Christian Albrecht 135, 214 ff., 286
Jerdan, William 101, 246
Johnston, John Taylor 193 f.
Juel, Jens 280
- Kant, Immanuel 184
Kaulbach, Wilhelm von 108 ff.
Keller, Heinrich (Enrico) 243, 268
Kephallides, August Wilhelm 16, 139
Kestner, August 160, 171, 213, 342
Kierulff, Christian 328
Kiesling, Leopold 226
Klenze, Leo von 109, 163, 263 ff., 343
Koch, Joseph Anton 16, 60, 70, 160, 166, 260, 274,
277, 280
Koch, Jørgen 232, 347
Kolb, Karl von 311
Kölle, Friedrich Karl von 255 f.
Kruse, Lauritz 84, 307
Küchler, Albert 166, 168, 285, 318
Kugler, Franz 346
Købke, Christen 304 ff., 345
- Labouchère, Henry und Peter Caesar 101
Lahde, Gerhard Ludvig 24 f., 86
Lander, Harald 388
Larsen, Ole 136
Larsen, Peter Julius 270 f.
Latrobe, Benjamin Henry 188
Le Grice, William Hawks 268
Leo X., Papst 171
Leo XII., Papst 223, 251
Libert, Georg Emil 266 f., 369
Lindau, Friedrich Wilhelm 162, 166, 169

- Liszt, Franz 31
 Loménie, Louis de 304
 Lossow, Arnold Hermann 145 f.
 Ludwig I. von Bayern 80 f., 96, 109, 118, 145,
 163–166, 224, 229, 242–245, 248 f., 263–266,
 277, 310 f., 360
 Ludwig I. von Hessen-Darmstadt 107
 Lund, Johan Ludwig Gebhard 186, 236 f., 347
 Lund, Troels 358
- Mackenzie, Frances 30
 Macmillan, Hugh 337, 359, 378
 Magnani, Anna Maria 281
 Malling, Peder 13, 83 f., 86 f., 89 f., 105, 267, 318
 Marquis of Stafford (George Sutherland-Leveson
 Gower, 2nd Duke of Sutherland) 231
 Marstrand, Wilhelm 168, 286 f., 318
 Martens, Ditlev 82, 87 ff., 92, 186, 223, 225, 232 f.,
 251–255, 258, 260, 262 f., 266, 346
 Melbye, Anton 366 f.
 Meldahl, Ferdinand 313
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 68, 155
 Menzel, Adolph von 260
 Metternich, Clemens Fürst von 226, 240
 Meyer, Ernst 166, 220 f.
 Missirini, Melchiorre 24, 86, 333
 Molbeck, Christian 228 f., 232, 257 ff.
 Moltke, Adam Gottlob Detlef 60, 330
 Mori, Ferdinando 24, 69–72, 105, 164
 Morse, Samuel Finley Breese 28 f., 183, 190–194,
 210 f., 279 f.
 Müller, Ludvig 323, 329
 Munch, Jacob Edvard 66, 68 f., 73
 Mundt, Just Henrik 166, 168
 Münter, Friedrich 50, 171
 Murray, Alexander 77
 Møller, Johan 372
- Naldini, Pietro Paolo 174
 Neergaard, Tønnes Christian Bruun de 62
 Nerly, Friedrich 241 f.
 Neubourg, Aymard-Charles-Théodore 203–214,
 218, 220 ff., 272
- Oehlenschläger, Adam 16, 24, 29, 58, 128, 135 f.,
 139 f., 168, 217 f., 232, 238, 286 f., 291, 300,
 348 f., 354
- Olivier, Ferdinand 108 f., 246
 Otto, O. 26 f., 83, 297, 339
 Overbeck, Johann Friedrich 16, 24, 93, 170 f., 175 f.,
 249
 Ørsted, Hans Christian 194, 286
- Paludan-Müller, Caspar 286 f.
 Paulsen, Elisa 192, 310, 313, 328
 Peale, Charles Willson 181, 195 f.
 Peale, Rembrandt 181–186, 190, 195 f., 228, 230 f.
 Perini, Giuseppe Sforza 126
 Peters, Christian Carl 306 f.
 Petersen, Clemens 90, 285, 378 f.
 Pforr, Franz 175 f.
 Piroli, Tommas 71
 Pistrini, (Vorname unbekannt) 86
 Pius VII., Papst 242, 251–254, 261, 263, 276, 332,
 349, 352, 366, 369, 376
 Plon, Eugène 34, 44, 64 f., 105, 121, 158, 232, 238
 Ponzano y Gascón, Ponciano 69, 232, 258 f., 266
 Powers, Hiram 189
 Puggaard, Bolette und Hans 170, 356 f.
 Puttinati, Alessandro 140
- Quatremère de Quincy, Antoine Chryso-
 tôme 342
- Raczynski, Athanasius von 108, 110, 176, 220, 230
 Raffael (Raffaello Sanzio da Urbino) 50, 52, 128,
 161, 170–177, 225 f., 252, 275, 277, 317, 335
 Rafn, Carl Christian 200–203
 Rantzau, Conrad 92 f., 309
 Rasmussen, Peter Herman 88 f.
 Rauch, Christian Daniel 69, 90, 163, 232, 234 f.,
 274, 336
 Rehfues, Philipp Joseph von 63
 Reinhart, Johann Christian 160, 280
 Reumont, Alfred 279 f.
 Reventlow, Christian Ditlev 308
 Reventlow, Sybille 281
 Reynolds, Joshua 13, 21, 159
 Ricci, Angelo Maria 24
 Ricciardelli, Fabio oder Luigi 262 f., 265 f.
 Richardt, Joachim Ferdinand 88, 207, 214, 216,
 218 f., 271 f., 351
 Riepenhausen, Franz und Johannes 24, 69–72,
 86, 105, 160, 164, 174

- Rietschel, Ernst 43, 259
Riise, Frederik 212
Rinehart, William Henry 189
Ringseis, Johann Nepomuk von 163
Rodin, Auguste 240, 336
Rosso, Medardo 240
Rousseau, Jean-Jacques 21
Rørbye, Martinus 144 f., 318
- Sartori, Giambattista 332 f. 335, 381
Scavenius, Peder Brønnum 71, 266 f.
Schadow, Johann Gottfried 56 f., 63
Schadow, Rudolf (Ridolfo) 16, 160 f., 274
Schadow, Wilhelm von 16, 44, 82, 90, 160 f., 274
Schaller, Johann Nepomuk 226
Schick, Christian Gottlieb 220
Schiller, Felix von 110 f.
Schimmelmänn, Charlotte 94, 105
Schinkel, Karl Friedrich 108 f., 123, 321, 336, 342
Schirmer, Wilhelm 108
Schlegel, August Wilhelm 108
Schleiden, Rudolph 368
Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 15
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig 163
Scholl, Johann 238, 258, 374 f.
Schouw, Joachim Frederik 284, 286 f., 316, 328, 347
Schubart, Herman 17, 24, 71, 77, 85, 94, 105 f., 128, 133, 188, 228, 281 f., 295 f.
Schubart, Jacqueline 63, 94, 281, 283
Schütz, Christian Georg d. Ä. 154 f.
Schwanthaler, Ludwig von 81, 244, 336
Seidler, Louise 90, 229, 262, 275 f., 278 f.
Seinsheim, Karl Graf von 163
Sergel, Johan Tobias 69, 95
Semper, Gottfried 343 f.
Sibbern, Gottlieb Nicolai 286
Sickler, Friedrich Karl Ludwig 24, 60
Skovgaard, Peter Christian 286
Smith, Adam 223
Sommariva, Giovanni Battista 79, 84 f., 99 ff.
Sonne, Jørgen 166, 318, 346–357, 369
Staël, Germaine de 77, 108
Stampe, Christine 39, 41 ff., 54, 101, 114, 116, 129–134, 205, 212, 218, 265, 272, 281, 283–289, 328, 348 ff., 354, 365
Stampe, Henrik 131 f., 212, 287, 289, 328, 348, 354
Starke, Mariana 176
Steffens, Heinrich 101, 293, 365
Steinheim, Johanna 32, 129
Steinheim, Salomon Ludwig 101, 168, 297
Stendhal (Marie-Henri Beyle) 91
Stern, Raffaele 74, 96
Sterne, Laurence 21
Stieler, Joseph Karl 165, 277
Story, William Wetmore 189
- Taddei, Rosa 129, 349
Teerlink, Abraham 280
Tenerani, Peitro 235, 246, 265, 271
Thiele, Just Mathias 24, 33–36, 39–43, 45, 50, 52, 55, 59, 70 f., 80–83, 94, 101, 104 f., 118 ff., 124, 156, 176, 215 f., 228, 258–262, 265, 268 f., 273, 276–279, 281, 285 f., 293, 299, 301 f., 306, 309, 316 f., 328, 347 f., 358, 362, 369, 371, 373, 380, 384
Thomsen, Thomas Christian 331
Thürheim, Lulu von 101
Thøming, Friedrich 170, 285
Tieck, Christian Friedrich 123
Trahdorff, Eusebius 360
- Ussing, Stephan 234, 340
- Vasari, Giorgio 36, 128
Veit, Philipp 163
Vela, Vincenzo 336, 377
Vernet, Horace 23, 154–160, 170, 172 f., 197, 199, 220, 279
Vilar, Manuel 69
Vischer, Peter 175
Vogel (von Vogelstein), Carl Christian 73, 102 ff., 216
Voltaire (François-Marie Arouet) 21
Vorontsova, Irina 224
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 174
Wagner, Johann Martin von 81, 90, 118 f., 163 f., 224, 242 ff., 248, 263 ff., 307, 311
Wagner, Richard 16, 23, 361
Ward, Edward Mathew 220 f., 277 f., 283
Washington, George 195 f.

- Waugh, Samuel Bell 197 ff.
Weidenhaupt, Andreas 88, 295
Welcker, Friedrich Gottlieb 90, 123, 129
West, Benjamin 25, 181, 190
West, Hans 28, 73, 330
West, William Edward 179 f., 190
Westall, Richard 156 f.
Westphal, Fritz 303, 305, 354 f., 388
Weyse, Christoph Ernst Friedrich 289
Wiedewelt, Johannes 94 f.
Wilckens, Carl Frederik 41 ff., 47, 177, 214, 218,
339, 352, 364, 366, 372
Wilhelm I. (Friedrich Wilhelm Carl) von Württem-
berg 311
Winckelmann, Johann Joachim 61, 94 f., 119, 174,
176, 353
Wolff, Emil 145, 274
Woltreck, Franz 297
Woollett, William 25
Worm, Ole 330
Zahrtmann, Christian Christopher 302
Zeuthen, Christian Olavius 340, 378
Zeuthen, Ludvig 189, 279
Zoëga, Georg 49 f., 54, 119, 341
Zurla, Placido 171

Bildnachweis

Coverbild:

Thorvaldsens Museum, Kopenhagen

Abbildungen:

Abb. 1, 2, 3, 8, 9, 10, 12, 13, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 31, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 49, 51, 53, 54, 59, 63, 65, 69, 72, 74, 75, 77, 78, 80, 82, 87, 88, 91, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124: Thorvaldsens Museum, Kopenhagen;

Abb. 4: Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, Foto: Pernille Klemp;

Abb. 5, 11, 15, 43, 47, 48, 60, 64, 67, 73, 81a und 81b, 83, 90, 92, 94, 95, 101: Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, Fotoarchiv;

Abb. 6: Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo, Foto: Jacques Lathion;

Abb. 7, 14, 50, 57, 70: Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, Foto: Ole Woldbye;

Abb. 16: Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, public domain;

Abb. 17, 18: British Museum, London;

Abb. 25: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 535;

Abb. 26: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 429;

Abb. 27: Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf, Düsseldorf;

Abb. 28: Kanzenbach 2007, 430;

Abb. 29: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 585;

Abb. 30: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 520;

Abb. 32, 33, 34, 39, 76, 86, 89, 93: Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, Foto: Ole Woldbye;

Abb. 44: Orangerie Museum, Schloss Ulriksdal, Solna;

Abb. 45: bpk/Nationalgalerie, SMB/Jürgen Liepe;

Abb. 46: bpk | Hamburger Kunsthalle | Elke Walford;

Abb. 52: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt;

Abb. 55: National Portrait Gallery, London;

Abb. 56: Städel Museum, Frankfurt a. M.;

Abb. 58: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 524;

Abb. 61: Drees 1991, 116;

Abb. 62: The Metropolitan Museum of Art, New York, public domain;

Abb. 66: Courtesy of the Museums at Washington and Lee University, Lexington, VA;

Abb. 68: McGuigan Collection, USA;

Abb. 71: Bruun Rasmussen Kunstauktioner A/S, Kopenhagen;

Abb. 79: Tesan 1991a, 261;

Abb. 84: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 523;

Abb. 85: Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, public domain;

Abb. 96: Bramsen 1959, 51;

- Abb. 97: Thule Kristensen 2013, 64;
Abb. 98: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 701;
Abb. 99, 100: Thule Kristensen 2013, 69;
Abb. 109a und 109b: Tabea Schindler, Zürich;
Abb. 110: Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberger historische Bestände digital;
Abb. 111: Nationalmuseum, Stockholm.

Farbtafeln:

- Taf. I, VII, VIII, XII, XV, XVI, XVII, XVIII: Thorvaldsens Museum, Kopenhagen;
Taf. II: Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, 531;
Taf. III: The Academy Council, The Royal Academy of Fine Arts, Kopenhagen, Foto: Frida Gregersen;
Taf. IV, XI, XIII: Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, Foto: Ole Woldbye;
Taf. V: bpk/Nationalgalerie, SMB/Jürgen Liepe;
Taf. VI: Peters 1991, 164;
Taf. IX: Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, Fotoarchiv;
Taf. X: Tabea Schindler, Zürich;
Taf. XIV: Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, Foto: Jørgen Watz.

Farbtafeln



Tafel I__Carl Christian Vogel von Vogelstein, *Bertel Thorvaldsen*, 1815, Öl auf Leinwand, 108 × 78,5 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B425)



Tafel II__Ditlev Martens, *Papst Leo XII. besucht Thorvaldsens Atelier nahe der Piazza Barberini am St. Lukastag, 18. Oktober 1826*, 1828 – 1829, Öl auf Leinwand, 100 × 138 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv.-Nr. KMS196)



Tafel III__Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Bertel Thorvaldsen*, 1814, Öl auf Leinwand, 90 × 74 cm, Kopenhagen, The Academy Council, The Royal Academy of Fine Arts (Inv.-Nr. KS 38)



Tafel IV__Horace Vernet, *Bertel Thorvaldsen beim Modellieren der Büste von Vernet*, 1833,
Öl auf Leinwand, 99,8 × 75,2 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B95)



Tafel V__Wilhelm von Schadow, *Selbstbildnis mit seinem Bruder Ridolfo und Bertel Thorvaldsen*, um 1815/1816, Öl auf Leinwand, 91 × 118 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie (Inv.-Nr. A I 325)



Tafel VI__Franz Ludwig Catel, *Kronprinz Ludwig von Bayern in der Spanischen Weinschenke zu Rom*, 1824, Öl auf Leinwand, 63 × 73 cm, München, Neue Pinakothek (Inv.-Nr. WAF 142)



Tafel VII__Francesco Diofebi, *Die Öffnung von Raffaels Grab im Pantheon 1833*, 1836, Öl auf Leinwand, 54,9 × 70 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B73)



Tafel VIII__Christoffer Wilhelm Eckersberg, *Bertel Thorvaldsens Ankomst auf der Reede von Kopenhagen am 17. September 1838*, 1839, Öl auf Leinwand, 71,9 × 96,2 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B217)



Tafel IX__Constantin Hansen, *Däniske Kunstler i Rom*, 1837, Öl auf Leinwand, 62 × 74 cm, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv.-Nr. KMS3236)



Tafel X__Vor Frue Kirke, Kopenhagen, Innenansicht mit der skulpturalen Ausstattung durch Bertel Thorvaldsen, 2013



Tafel XI__Constantin Hansen, *Ansicht von Thorvaldsens Museum*, 1858, Öl auf Leinwand, 36,3 × 43,8 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B442)



Tafel XII__Christian Olavius Zeuthen, *Der Innenhof von Thorvaldsens Museum*, 1847, Öl auf Papier, 19,9 × 25,5 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. B431)



Tafel XIII__Westkorridor im ersten Stockwerk von Thorvaldsens Museum, 1998



Tafel XIV__Süd- und Ostfassaden von Thorvaldsens Museum mit Jørgen Sonnes Fries, 1998



Tafel XV__Nordfassade von Thorvaldsens Museum mit Jørgen Sonnes Fries



Tafel XVI__Jørgen Sonne, *Monumentalfries an Thorvaldsens Museum (Nordfassade)*, 1846–1850, restauriert in den 1950er Jahren durch Axel Salto, Detail, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum



Tafel XVII__Gottlieb Bingesbøll, *Entwurf für die Dekoration des Inneren von Thorvaldsens Grabstätte*, um 1844, Wasserfarbe auf Papier, 450 × 571/573 mm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum (Inv.-Nr. D917)



Tafel XVIII__Marie Søndergaard Lolk, *Slice*, Installation, Ausst. *Template* von, 24. August – 13. November 2016, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum