

Verwaltung, Bibliothek mit Lesesaal, Graphische Sammlung mit Vorlagemöglichkeit der Blätter, Kindermuseum mit »pädagogischem Raum«, Werkstätten und Depots. Die nicht klimatisierten Höfe und Terrassen sollen Skulpturen aufnehmen.

Während das zweite und erste Geschoß in den Kabinetten Kunstlicht erhalten, wird es im Tiefgeschoß bei den Sonderausstellungen stellenweise einfallendes Naturlicht geben. Hier sind im Gegensatz zu den oberen Etagen flexible Wandentscheidungen möglich, so daß auf den jeweiligen Raumbedarf der Ausstellungen eingegangen werden kann. Café und Buchladen, die in Verbindung mit dem großen Foyer des Erdgeschosses stehen, werden über die Museumsöffnungszeiten hinaus der Öffentlichkeit zugänglich sein. Ziel der Architek-

ten ist es, Bedingungen zu schaffen, die gleichsam selbstverständlich eine sinnvolle Nutzung rahmen und auf funktionale Weise stützen, mit Klarheit und dienender Ästhetik.«

Ab 2002 wird, so darf man hoffen, das neue Museum der bildenden Künste eine anziehende Wirkung als Schatzhaus der Stadt Leipzig haben und der mit Hamburg, Köln und Frankfurt vergleichbaren Bürgersammlung endlich ein angemessenes Zuhause geben. Ein guter Anfang dazu ist geschafft.

Peter Diemer

Literatur: Stadt Leipzig (Hrsg.), Museum der bildenden Künste in Leipzig, Realisierungswettbewerb (Beiträge zur Stadtentwicklung, 19, Stadt Leipzig, Dezernat Planung und Bau), Leipzig 1998

Hayez — dal mito al bacio

Padua, Palazzo Zabarella, 20. September 1998-10. Januar 1999. Katalog von Fernando Mazzocca, 211 S., 50.000 Lire, Verlag: Marsilio Editore, Venedig

1812 beklagte Leopoldo Cicognara, der Präsident der Kunstakademie in Venedig, in einem Brief an seinen Freund Canova das Fehlen eines venezianischen Genies, dem die Kraft innewohne, die von Canova bereits für die Bildhauerei vollzogene Wiederbelebung der Malerei zu bewirken. Seine Hoffnungen galten dem 1791 in Venedig geborenen Francesco Hayez, der 1809 ein Stipendium an der Accademia Italiana in Rom gewonnen hatte, wo er bis 1817 unter der strengen Ägide Canovas arbeitete. Doch nicht in seiner Heimatstadt, wo Aufträge für Staffeleibilder rar waren, sondern in Mailand sollte der Künstler Karriere machen. 1850 wurde er von der Accademia di Brera zum Professor der Malerklasse ernannt, die er drei Jahrzehnte lang leitete.

Noch zu Lebzeiten des Malers erklärte Giuseppe Mazzini, der Führer des radikalen, republikanisch-unitarischen Flügels des Risorgimento, Hayez aufgrund seiner politisch engagierten Bilder zum »Schuloberhaupt der

Historienmalerei, die der Nationalgedanke in Italien forderte«. Seine Werke seien Vorbilder für die Gestaltung des gesellschaftlichen und politischen Handelns. Anhänger der verschiedensten politischen Lager wie Cesare Cantù, Giuseppe und Defendente Sacchi, Pietro Estense Selvatico, Giovanni Prati und Andrea Maffei vereinnahmten den Maler für den Mythos des Risorgimento. Doch läßt sich sein Schaffen durchaus nicht so einseitig interpretieren. Zwischen 1837 und 1838 malte er im Auftrag der Habsburger im Pal. Reale in Mailand das seinen Ruf als Patriot kompromittierende Deckenfresko mit der *Allegorie der politischen Ordnung Ferdinands I. von Österreich* und fuhr sogar eigens nach Wien, um dem Kaiser seine Pläne zu unterbreiten. (Das ambivalente Verhältnis des Malers zu den Habsburgern ist ein Aspekt, den die Ausstellung kaum berührte.)

Ein Jahr nach dem Tode Hayez' (1882) erschien der bekannte Verriß seines Werkes

durch Luca Beltrami, der ihm mangelndes »sentimento del vero« vorwarf und ihn zum Epigonen von David und Ingres degradierte (Hayez, 1791-1882, in: *Penombre*, I, 38, 30.09.1883). Nach langem Desinteresse brachte die bahnbrechende Ausstellung von Sandra Pinto über den *Romanticismo Storico* (Florenz 1973/74) Hayez' Eigenständigkeit und Schlüsselposition in der italienischen Kunst des Ottocento wieder ins Bewußtsein. Der Katalog von Pinto bietet ein hervorragendes Repertoire der Themen und literarischen Vorlagen der italienischen Historienmalerei — ein unentbehrliches Nachschlagewerk. Bedeutende Forschungsbeiträge lieferte seit den 80er Jahren Fernando Mazzocca, der gemeinsam mit Maria Cristina Gozzoli die Mailänder Hayez-Retrospektive von 1983/84 leitete. Fünfzehn Jahre später gelang es nun Mazzocca und Paolo Biscottini, den Organisatoren der Ausstellung im Pal. Zabarella, auf der Grundlage jüngst entdeckter Gemälde und Archivreise und exzellent ausgewählter Werke ganz neue Einblicke in das Schaffen des Künstlers zu vermitteln. Ein Viertel der 57 Exponate waren zum ersten Mal ausgestellt; bei der Hälfte handelte es sich um Leihgaben aus Privatbesitz. Der Pal. Zabarella im Stadtzentrum von Padua bot durch seinen direkten Bezug zur Person des Malers einen idealen Ort für die Ausstellung: die Wände des Treppenhauses schmücken Fresken von Giuseppe Borsato, unter dessen Leitung Hayez und Bevilacqua zwischen 1818 und 1819 die übrigen Räume ausmalten. Die Fresken von Hayez fielen zum größten Teil späteren Umbauten zum Opfer. Einige Fragmente wurden jedoch abgenommen, auf Tafeln montiert und anlässlich der Ausstellung nun zum ersten Mal gezeigt. Der Ausstellungskatalog resümiert die neueren Forschungen, v. a. das 458 Gemälde umfassende Werkverzeichnis von Mazzocca (Mailand, Federico Motta Editore, 1994), das viel bisher Unbekanntes enthält. 1995 veröffentlichte derselbe Autor die im

Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Brera erhaltenen Memoiren, die Hayez zwischen 1869 und 1875 seiner Vertrauten Giuseppina Negroni Prati Morosini diktierte (Vicenza, Neri Pozza Editore).

Bisher war nur eine stark gekürzte Fassung bekannt, die die Mailänder Accademia 1890 zur Einweihung des Hayez-Denkmal auf der Piazzetta di Brera herausgab. Diese verschwiegte prüde alle Liebesabenteuer des Malers. Gleichsam als Illustration der unterschlagenen Passagen veröffentlichte Mazzocca 1997 eine Serie von 19 Zeichnungen aus Privatbesitz, die Hayez für Carolina Zucchi, Geliebte und Modell des Malers, schuf (Turin, London, Umberto Allemandi & Co.). Sie stellen Künstler und Modell im Atelier in verschiedensten Posen des Liebesaktes dar — ein wahres »kamasutra milanese« und gefundenes Fressen für eine Zeit, in der das Sexualleben des Künstlers mehr denn je Forscher und Publikum fesselt. Das Antlitz Carolinas begegnete dem Besucher in der Ausstellung mehrfach, so in einem kleinen Porträt, das Hayez als Pendant zu seinem Selbstbildnis schuf, in der Gestalt des Erzengels Gabriel und als Julia, die Romeo zum Abschied küßt.

Einen wichtigen Beitrag lieferten kürzlich Giacomo Agosti und Pier Luigi Ciapparelli in einem Artikel, der in den Akten des Kongresses *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano* (hg. v. P. L. Petrobelli, F. Della Seta, Parma 1996) erschien und im Ausstellungskatalog erneut abgedruckt wurde. Er basiert auf bedeutenden Archivreisen, die das Verhältnis des Künstlers zur Mailänder Theaterwelt dokumentieren. Man erfährt, daß Hayez von der Direktion der kaiserlich-königlichen Theater zum Mitglied eines Komitees ernannt wurde, das die Entwürfe für Bühnenbilder und Kostüme begutachtete. Auf diese Weise erlebte er ca. 150 Generalproben an der Scala und Canobbiana, die ihm in vielen Fällen den Stoff seiner Gemälde lieferten. Die Bühne wird zum Historienbild und umgekehrt: die Protagonisten der Gemälde Hayez' wirken wie Schauspieler auf der Bühne. Bereits 1839 betonte der Kunstkritiker Opprandino Arrivabene, daß die Szenen seiner Bilder »eher im Theater als auf der großen Weltbühne« zu spielen scheinen. Der Katalog enthält ferner einen Aufsatz von Enrico Girardi über die Beziehung von Hayez zur italienischen Oper.

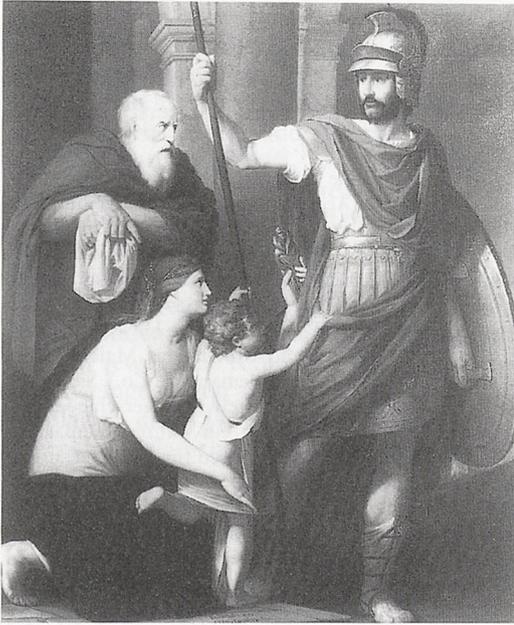


Abb. 1 Francesco Hayez, *Aeneas und Kreusa*, 1808/9. Bergamo, Privatbesitz (Katalog)

Im Salon des Buchhalters Zucchi, des Vaters von Carolina, lernte Hayez Bellini und Donizetti kennen. Rossini, den er bereits seit 1812 kannte, schickte dem Maler 1867 sein Foto, nach dem Hayez im Alter von 79 Jahren das berühmte Porträt des Komponisten in der Brera malte. Das Verhältnis zur Opernwelt dokumentierte die Ausstellung durch ein Porträt des bekannten Tenors Giovanni David, den Hayez auf der Bühne in der Aufführung *Gli Arabi nelle Gallie* von Pacini darstellte. Den Grundstock zu einer systematischen Erforschung des Verhältnisses zwischen Historienmalerei und Oper legte 1973 Fiamma Nicolodi mit einem Katalog von Themen, die beiden Bereichen gemein sind (*Romanticismo Storico*). Die Auswertung dieser Stoffsammlung führte Girardi zu dem Ergebnis, daß Hayez in der Themenwahl seiner Bilder den Librettisten und Komponisten meist um Jahre voraus war. Den Abschiedskuß von Romeo und Julia (1823) malte er sieben Jahre bevor Rossini das Thema des Veroneser Liebespaars in Angriff nahm. Auch die Sizilianische Vesper beschäftigte den Maler lange bevor Verdi die gleichnamige Oper schuf.

Der Untertitel der Ausstellung *Dal mito al bacio* polarisiert in stark vereinfachender Form die komplexe Entwicklung des Künstlers vom Klassizismus zur Romantik. Dabei

steht der Mythos für die Welt der antiken Götter und Heroen und der Kuß, Motiv dreier Gemälde der Ausstellung, für die Romantik. Die Entwicklung des Künstlers zwischen diesen Polen spielt sich vor dem Hintergrund der 1816 durch Madame de Staël in Mailand eröffneten Polemik gegen die archaisch-gestelzte Dichtersprache der italienischen Klassizisten ab. Die Schriftsteller Ludovico Di Breme, Pietro Borsieri und Giovanni Berchet ergriffen die Partei der Französin. Zwei Jahre später weitete der Venezianer Andrea Majer in seiner Schrift *Della imitazione pittorica della eccellenza delle opere di Tiziano* die Debatte auf den Bereich der Malerei aus. Majer wehrte sich gegen die Ansicht, daß es außerhalb Roms kein Heil für den Künstler gäbe. Anstelle des seit Winckelmann gepredigten »schönen Ideals« forderte er das auf dem Studium der Natur basierende »relative Ideal«, das er in der venezianischen Malerei des Quattro- und Cinquecento, am vortrefflichsten jedoch bei Tizian verwirklicht sieht.

Die Sektion des Mythos unter dem Titel »La stagione neoclassica« eröffnete die Hauptattraktion der Ausstellung: das erst kürzlich in Privatbesitz entdeckte monumentale Gemälde *Aeneas und Kreusa* (Abb. 1). Es handelt sich um das früheste bekannte Werk, auf dem der jugendliche Künstler voller Stolz vermerkte, er habe es im Alter von 17 Jahren gemalt. Das Thema entnahm er der *Aeneis*: Gattin und Sohn versuchen, Aeneas vor der Schlacht um Troja zurückzuhalten.

Den Höhepunkt seines ab 1809 in Rom betriebenen Antikenstudiums bildet der triumphierende Athlet, mit dem Hayez 1816 in einem von der Accademia di S. Luca ausgeschriebenen internationalen Wettbewerb vierzehn Konkurrenten, darunter Ingres und Victor Schnetz, schlug. Den Preis stiftete Canova als Principe der Accademia di S. Luca, dessen persönlichem Schutz Cicognara seinen »Zögling« unterstellt hatte. Natürlich läßt sich die Frage nicht vermeiden, inwiefern das enge Verhältnis zwischen Hayez und Canova den Ausgang des Wettbewerbs beeinflusst haben könnte. Die statuenhafte Pose und anatomische Durchbildung der Muskulatur bezeugen die starke Orientierung von Hayez an den Statuen seines Lehrers (z. B. triumphierender Perseus).



Abb. 2
 Francesco Hayez, *Pietro Rossi*, 1818/20. Turin,
 Slg. Bottega di S. Luca
 (Katalog)

Zwölf Gemälde dokumentierten die »romantische Phase«. Das Kernstück bildete ein kleines, zwischen 1818 und 1820 gemaltes Bild mit der Geschichte des Florentiner Heerführers *Pietro Rossi* (Abb. 2). An die Stelle des antiken Mythos trat die Nationalgeschichte, die nach der Restauration als erster Erziehungsfaktor Eingang in die Kunst fand. Das Gemälde illustriert ein Ereignis aus dem Jahre 1336, als sich die Stadtrepubliken Florenz und Venedig gegen die Scaliger verbündeten. Im Zentrum des Bildes steht Rossi, dem ein Bote des Dogen soeben die Nachricht seiner Ernennung zum Generalkapitän des verbündeten Heers überbrachte. Doch wie bereits in *Aeneas und Kreusa* gilt das Interesse des Künstlers nicht der kriegerischen Auseinandersetzung, sondern dem Familiendrama. Im vom Feind umzingelten Kastell Pontremoli flehen Frau und Töchter den bereits zum Kampf gerüsteten Rossi vergeblich an, nicht in die Schlacht zu ziehen. In seinen Memoiren schreibt Hayez, er habe das Thema der *Histoire des républiques italiennes* von

Simonde de Sismondi entnommen, wo die Szene jedoch gar nicht vorkommt. Der Hinweis auf Sismondi, von dem die italienische Historiographie des Risorgimento entscheidende Impulse empfangt, ist wichtig für die politische Aussage des Bildes. Der hier propagierte Mythos von der Freiheit und kulturellen Blüte der mittelalterlichen Stadtrepubliken stand in auffälliger Dissonanz zur aktuellen Lage des Landes, das die europäischen Großmächte auf dem Wiener Kongreß unter sich aufgeteilt hatten. Die konkrete erzieherische Aufgabe der romantischen Historienmalerei in Italien sah man darin, durch die dramatische Erzählung heldenhafter Episoden aus dem Kampf gegen Tyrannei und Fremdherrschaft dem Volk die Notwendigkeit der nationalen Befreiung vor Augen zu halten. Der piemontesische Dichter Vittorio Alfieri gehörte zu den ersten, die in Italien gegen die Unterdrückung durch ausländische Mächte protestierten und die Freiheit und Einheit des Landes forderten. Der politische Charakter des *Pietro Rossi* kondensiert sich in der



Abb. 3 Francesco Hayez, *Principessa Cristina Borbiano di Belgiojoso Trivulzio*, 1830/31. Florenz, Privatbesitz (Katalog)

Gestalt der weinenden Tochter rechts im Bilde, in deren Pose der Maler Canovas Statue der trauernden Italia vom Grabmal Alfieris in S. Croce in Florenz zitiert. Die Loslösung vom antiken Mythos bedeutet für Hayez zugleich die Absage an das »schöne Ideal« und den Rückgriff auf die venezianische Malerei des Quattrocento (Bellini, Cima da Conegliano und Carpaccio). Es mag kein Zufall sein, daß er unmittelbar nach dem Erscheinen von Majers Plädoyer die Arbeit am *Pietro Rossi* begann. Als Ausstellungsort wählte er nicht seine Heimatstadt, wo er kaum auf Resonanz hoffen konnte, sondern die Hauptstadt des romantischen Lagers Mailand. Dort konnten sich die Romantiker für knapp ein Jahr in einer eigenen Zeitschrift, dem *Conciliatore*, artikulieren, der jedoch im Oktober 1819 wegen seiner anti-österreichischen Tendenzen



Abb. 4 Francesco Hayez, *Carlotta Chabert als Venus*, 1830. Trient, Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto (Katalog)

verboten wurde. Viele Intellektuelle zogen sich daraufhin in oppositionelle Zirkel zurück. Radikalere Opponenten wichen in logenähnliche Gesellschaften aus, die zunächst die Aufstände von 1821 vorbereiteten. Durch *Pietro Rossi* avancierte Hayez von einem Tag auf den anderen zum gefragtesten Maler Mailands: »Es ist einzigartig, wie inmitten dieser leidvollen Ereignisse [...] die Kunst immer noch Förderer in Mailand fand, wo die Herrschaften eine große Leidenschaft für alle Kunst bewiesen, die ihnen auf welche Weise auch immer Mut machte« (Memoiren). Angesichts der strengen staatlichen Zensur war diese Art von politischer Historienmalerei eines der wenigen verbliebenen Medien, mit denen sich Ideen nationaler Auferstehung artikulieren ließen.

In zahlreichen Werken gedenkt der Künstler in verschlüsselter Form der Opfer der Aufstände von 1821



Abb. 5 Francesco Hayez, *Melancholie*, 1842. Mailand, Privatbesitz (Katalog)



Abb. 6 Francesco Hayez, *Der Kuß* (2. Fassung), 1867. Privatbesitz (Katalog)

und 1831, so in den *Aposteln Jacobus und Philippus* — ein scheinbar harmloses Gemälde im Stil der Nazarener, zu denen Hayez in Rom Kontakte pflegte. Gemäß den Memoiren jedoch verbergen sich unter den Apostelgewändern, nicht zufällig in den Farben Grün, Weiß und Rot, die aufständischen Mailänder Brüder Giacomo und Filippo Ciani, die in die Schweiz flohen und laut Hayez von dort gleich Aposteln durch die Welt zogen, »um predigend die Völker zu bekehren, damit diese ihrem Vaterland gestatten, sich vom Ausländer zu befreien«. Ein weiteres Gemälde stellt eines der Häupter der italienischen Freiheitsbewegung, die *Principessa Cristina Borbiano di Belgiojoso Trivulzio*, im Exil dar (Abb. 3). Fern von der Mailänder Familie sitzt sie tröstlich vor der mächtigen Büste ihrer Mutter, die das Gemälde bestellte. 1831 erschien das Porträt in der Brera unter dem die Zensur irreleitenden Titel: »Porträt einer schönen Unglücklichen: wer weiß, welche Gedanken ihr durch den Kopf gehen?«. Die Eingeweihten der Mailänder Gesellschaft wußten des Rätsels Lösung.

Das Gemälde *Petrus der Eremit ruft das Volk zum Kreuzzug auf* (1827-1829) stellt den nächsten Schritt in der Entwicklung der romantischen Historienmalerei

dar, für den der Romagnosi-Schüler Defendente Sacchi nach seinem Besuch im Atelier von Hayez im Jahre 1830 den in die Kunstgeschichte eingegangenen Begriff »pittura civile« prägte. Diese thematisiert das eine Gesellschaft verbindende kollektive Ideal — im Falle der Kreuzzüge den Glauben an den göttlichen Auftrag zur Befreiung des Heiligen Landes. Der politische Symbolcharakter der Kreuzzüge im Risorgimento bedingt die Popularität des Themas, das in Literatur (Tommaso Grossi) und Oper (Rossini, Verdi) seinen Niederschlag findet.

Mit dem dritten Saal glaubte man ein Boudoir zu betreten. Die dort gruppierten Werke der Zeit 1827-1850, lautete ihr Titel nun *Bathseba im Bade, reuige Maria Magdalena* oder *Allegorie der Melancholie*, erscheinen als Vorwand zur Darstellung aufreizender und pathetischer Frauenakte. Diese Werkgruppe mit dem Titel »Verso nuovi confini della bellezza« sollte das Ringen des Malers um einen neuen, modernen Begriff von Schönheit demonstrieren.

ren. Die Quintessenz dieses Bestrebens verdeutlichte die *lagernde Odaliske* (1839), in der Hayez, losgelöst vom Vorbild Ingres', dessen 1814 in Rom entstandene *Grande Odalisque* (Louvre) er sogar gekannt haben könnte, mit den Venusbildern Tizians wetteifert. Um seine Opposition zu den Klassizisten beispielhaft anschaulich zu machen, hatte man ursprünglich geplant, Hayez' *Tänzerin Carlotta Chabert in Gestalt der Göttin Venus* (Abb. 4) einem Gemälde seines Bologneser Rivalen Pelagio Palagi gegenüberzuhängen, das dieselbe Dame als Diana zeigt. Bedauerlicherweise wurde die Leihgabe des Gemäldes von Hayez im letzten Moment zurückgezogen, so daß der Besucher diesen zentralen Vergleich nur im Katalog nachvollziehen konnte. Der marmornen Glätte von Palagis Göttin stellte Hayez eine unakademische, aller Regeln der Proportion und Anatomie spottende Gestalt entgegen, die die Traditionalisten als »la più schifosa donna del volgo« und infamen Anschlag auf die Göttin der Schönheit empfanden. Die Provokation des Bildes gipfelt in dem, was Mazzocca im Katalogeintrag als den »trionfante culo« rühmt. Auftraggeber beider Gemälde war Conte Gerolamo Malfatti, ein Verehrer Carlottas, der die unerotische, antikisierende Version Palagis enttäuscht zurückwies. Nie wurde die eigenständige Leistung Hayez' auf dem Gebiet der Aktmalerei deutlicher als in diesem Vergleich.

Eine wichtige Quelle der späteren Frauenakte war für den Maler der 1840 erschienene Roman *Fede e Bellezza* von Niccolò Tommaseo, den Benedetto Croce als »eine Pinakothek weiblicher Porträts« bezeichnete, die an »den Harem eines Lüstlings« gemahne. Der Roman, laut Manzoni eine Mischung aus Karfreitag und Karneval, Sakristei und Bordell, stellt den ersten Versuch autobiographischer Bekenntnisliteratur in der Nachfolge von Sainte-Beuves *Voluptés* (1834) dar. Das zwei Jahre nach dem Erscheinen von *Fede e Bellezza* entstandene Gemälde der *Melancholie* (Abb. 5) könnte, wie Biscottini im Katalog ausführt, ein Porträt der Protagonistin aus Tommaseos Roman sein: ein blasses, in Weltschmerz versunkenes Mädchen mit aufgelöstem Gewand und kraftlos herabhängenden Armen. Vor dem Bauch hängt ein Kreuz, das dem Gemälde die religiöse Dimension verleiht. Die biblischen Heroinnen Ruth, Rebekka und Tamar, die wohl aus Platzmangel

in den letzten Saal verbannt wurden und dort aus dem thematischen Zusammenhang herausgerissen wirkten, sind nichts anderes als die alttestamentarischen Pendants der Melancholie.

Der vierte Raum zeigte die Reste der Fresken von Hayez im Pal. Zabarella. Die Technik des Freskos erlernte Hayez von Palagi, als dessen Gehilfe er zwischen 1813 und 1814 den Pal. Torlonia in Rom ausmalte. Der Gründer der römischen Accademia Italiana Giuseppe Tambroni rühmte in seiner 1816 erschienenen Beschreibung der Arbeiten Palagis mit patriotischem Impetus das Fresko als die überragende italienische »Gloria«. Die Beschreibung widmete er Canova, der noch im gleichen Jahr auf eigene Kosten die Galleria Chiaramonti im Vatikan ausmalen ließ, um jungen Künstlern wie Hayez Gelegenheit zu geben, sich in der Freskomalerei zu üben. Nach seiner Rückkehr aus Rom im Jahre 1817 wirkte Hayez aus Mangel an Aufträgen für Staffeleibilder zwei Jahre fast ausschließlich als Dekorationsmaler. Die tanzenden Musen, olympischen Götter und antikisierenden Pflanzenornamente der ausgestellten Fragmente verdeutlichen die Eintönigkeit dieser Tätigkeit. Parallel zu den Arbeiten im Pal. Zabarella plante der überdrüssige Maler mit seinem *Pietro Rossi* bereits den Ausbruch aus dieser Situation, den er 1823 durch seine Niederlassung in Mailand besiegelte.

Im ehem. Tanzsaal der Società del Casino Pedrocchi, die bis vor zehn Jahren ihren Sitz im Pal. Zabarella hatte, bildeten Porträts wohlhabender Bürger und Aristokraten, die Hayez als eifriger Besucher der Mailänder *salotti* frequentierte, die größte Werkgruppe. Diese Elite, in der die Tradition der lombardischen Aufklärung und die Schriften ihrer Exponenten von Cesare Beccaria bis Pietro Verri noch lebendig waren, forderte eine neue Form des Porträts, die, frei von klassizistischer Idealisierung und den überkommenen Symbolen von Macht und Reichtum, das Wesen des Menschen erfaßt. Die außergewöhnliche Qualität und psychologische Tiefe der Stücke bot Gelegenheit, die gängigen Vorurteile gegen die Porträtkunst des 19. Jh.s über Bord zu werfen. Noch 1985 schrieb Gottfried Boehm in der Einleitung von *Bildnis und Individuum*: »Seit der Zeit Goyas sind Bildnisse nicht mehr was sie waren. Der Dargestellten bemächtigen sich anonyme Kräfte, entpersonalisieren sie zu Puppen von Macht und Affekten«. Hayez beweist, daß es Ausnahmen gibt.

Den Abschluß der Ausstellung bildete, wie versprochen, der *Kuß*. Neben der bekannten ersten Version des Gemäldes von 1859 hing die erst kürzlich im Kunsthandel entdeckte, fast identische zweite Fassung (Abb. 6), gemalt für die Pariser Weltausstellung von 1867. Noch zu Lebzeiten des Malers wurde der *Kuß* zum Kultbild der italienischen Romantik. Die Kommerzialisierung des Motivs, das selbst Pralinschachteln schmückte, bedingte seine Popularität. Die Ausstellung ließ diese Tradition wieder aufleben, indem sie T-Shirts, Küchenschürzen und Kaffeetassen mit Reproduktionen vom *Kuß* anbot.

Die Frage einer tieferen Aussage des Bildes ist offen. Wie Mazzocca beobachtet, fügte Hayez in der zweiten Fassung des Themas den Farbton Grün hinzu, der zusammen mit dem bläulich schimmernden Kleid des Mädchens, den roten Hosen des Jünglings und dem weißen Schleier auf der Treppe die italienische und französische Trikolore erbege. Wie erwähnt, bediente sich Hayez in seinen *Aposteln Jacobus und Philippus* dieser Methode zur Politisierung scheinbar belangloser Szenen. Sind in letzterem die Figuren als Porträts der aufständischen Brüder Ciani zu identifizieren, stellt der *Kuß* ein anonymes Liebespaar dar. Mazzocca wagt aufgrund der Farbkombination der zweiten Version die These, der *Kuß* symbolisiere das politische Bündnis zwischen Italien und Frankreich, eine Deutung, die er auch auf die frühere Version überträgt, obwohl diese keine Spur von Grün enthält. Die Einigung Italiens wäre bekanntlich ohne die militärische Unterstützung von Frankreich gegen Österreich kaum so schnell vonstatten gegangen. Auf dem Pariser Friedenskongreß (1856) schloß sich Cavour eng an Napoleon III. an und erreichte mit dessen Hilfe die formelle Gleichberechti-

gung Italiens mit den Großmächten. Am 24. Juni 1859 gelang den Verbündeten ein erster großer Sieg über Österreich bei Magenta, der die Eroberung der Hauptstadt der Lombardei ermöglichte. Im gleichen Jahr stellte Hayez im befreiten Mailand die erste Version des *Kusses* aus. Doch berechtigt das Zusammentreffen dieser beiden Ereignisse bereits zur Deutung des Bildes als Symbol der französisch-italienischen Annäherung? Die ab 1858 zwischen Frankreich und Italien geschlossenen Bündnisse, denen nicht selten der Vertragsbruch folgte, zeugen mehr von Pragmatik als von der heißen Liebe des küssenden Paares. Napoleon III. erhoffte sich von den Hilfeleistungen an Italien die Aushöhlung des Gleichgewichts von 1815 und die Wiederherstellung der damals verlorenen französischen Hegemonie. Trotz der »Septemberkonvention« von 1864, in der sich Frankreich verpflichtete, seine römische Garnison abzuziehen, standen 1867 – dem Jahr der zweiten Version des *Kusses* – wieder französische Truppen zum Schutze des Papstes in Rom.

Der Katalog ist das Gemeinschaftswerk von sechs Autoren. In einem ausführlichen Artikel faßt Mazzocca Rezeptionsgeschichte, Forschungsstand und Laufbahn des Künstlers zusammen. Biscottini erläutert das didaktische Ziel einer Visualisierung der künstlerischen und ikonographischen Entwicklung. Stefano Zuffi beschreibt das kulturelle Klima in Padua zu Anfang des 19. Jh.s. Es folgen die bereits erwähnten Beiträge von Agosti, Ciapparelli und Girardi. Mazzoccas Katalogeinträge erweisen sich stellenweise als wenig hilfreich. Über ein so bahnbrechendes Werk wie den *Pietro Rossi* werden dem Leser ausführliche Erklärungen zum stilistischen Wandel geboten; wer dieser Rossi war und was sich in dem Bild eigentlich abspielt, erfährt er nicht. Auch vermißt man eine tiefere Auseinandersetzung mit der ikonographischen Tradition des *Kusses* (vgl. *Aimer en France, 1760-1860*, hg. v. P. Viallaneix, J. Ehard, Clermont-Ferrand 1980). Alle Gemälde der Ausstellung sind in hervorragenden ganzseitigen Farbbildungen reproduziert.

Régine Bonnefoit

NADINE M. ORENSTEIN

Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-Century Holland

(*Studies in Prints and Printmaking 1*) Rotterdam 1996 (*Sound & Vision Interactive*); ca. 250 Seiten und 100 sw-Abb. Dfl. 195. ISBN 90-75607-04-0

Nadine Orenstein, die 1992 in New York mit einer Arbeit über den niederländischen Verleger Hendrick Hondius promoviert wurde, hat 1994 den Band *Hendrick Hondius* des »New Hollstein« und 1996 dann die vorliegende profunde Monographie publiziert, welche die

neue Publikationsreihe »Studies in Prints and Printmaking« eröffnet. Die sorgfältig aufgemachten Bände werden in Zusammenarbeit mit dem Amsterdamer Rijksprentenkabinet vom Verlag Sound & Vision Interactive in Rotterdam publiziert; das Herausgeber-