

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 Herausgeberteam

besteht aus Peter Fuhring, Ger Luijten, Chris Schuckman, Jan Van der Stock und Robert Zijlma. Die folgenden Bände sind der Antwerpener Graphikproduktion des 15. und 16. Jh.s, den Ornamentstichen des 17. Jh.s und den Verkaufslisten europäischer Graphikverleger vom 16. bis 19. Jh. gewidmet; die letzten beiden Bände werden durch CD-Roms ergänzt.

Druckgraphik wird – wie seit der richtungsweisenden Arbeit von Timothy A. Riggs: *Hieronymus Cock. Printmaker and Publisher*. New York/London 1977 zunehmend in den Blick gerät – in aller Regel arbeitsteilig geschaffen. Idealtypisch zu unterscheiden sind für die Zeit um 1600 der Entwerfer, der Stecher (oder Radierer), der Auftraggeber, gelegentlich der Dichter einer Inschrift und der Kalligraph, der Drucker, gelegentlich der Illuminator und schließlich der Verleger sowie dann der Verkäufer.

Im konkreten Fall können verschiedene Positionen von einer Person übernommen werden. So hat der Verleger Hondius die Platten in seinem Verlag drucken lassen und im eigenen Laden verkauft, viele sogar eigenhändig gestochen oder radiert, andere – als Auftraggeber – im eigenen Verlag stechen oder radieren lassen. Quellen zur Rekonstruktion dieser pluralen Autorschaft finden sich zum kleineren Teil in archivalischen Einträgen, zum größeren Teil in den Aufschriften auf einer Vielzahl von Drucken. Sie sind durch Stilkritik zu ergänzen. Auf einer Fülle von Stichen sind der Entwerfer (*»invenit«*), der Stecher (*»sculpsit«*) und der Verleger (*»excudit«*, *»divulgavit«*, *»curavit«*, *»formis«*, *»tenhuis van«*) und manchmal auch die Verlagsadresse genannt. Als Berufsbezeichnung findet sich der Verleger im 16. und 17. Jh. jedoch noch nicht.

Hendrick Hondius (1573-1650) gehört der nordniederländischen Verlegergeneration nach Hendrick Goltzius an. Sein Verlag befand sich spätestens seit 1597 (die frühesten datierten Stiche stammen aus den Jahr 1595) in Den Haag, wo Hondius von einer kurzen Unterbrechung abgesehen (1603/04 in Amsterdam und 1604-1606 in Leiden) bis zu seinem Tod 1650 lebte und arbeitete; nach seinem Tod wurde der Verlag nicht weitergeführt, das Plattensortiment an andere Verleger verkauft. Hondius baute nach dem Vorbild der Antwerpener

Verlage des 16. Jh.s ein Sortiment von Reproduktionsgraphik auf, das auch durch angekaufte Druckplatten ergänzt wurde. Zugleich verlegte er aktuelle politische Graphik. Weiterhin verlegte er – wenn auch in kleinerem Umfang – Bücher, darunter die *Perspectiva* von Hans Vredeman de Vries. Das Verlagsortiment an Druckgraphik umfaßte etwa 1000 Platten, bestehend aus etwa je einem Drittel eigener Stiche, Stiche anderer Künstler, die für Hondius arbeiteten, und Neuauflagen älterer Platten. Die im Verlagshaus von Hondius entstandenen Stiche sind – wiederum in deutlichem Unterschied zu Goltzius – nicht durch einen einheitlichen Stil geprägt. Vielmehr bleiben die individuellen Handschriften seiner Mitarbeiter – der Stecher Andries Jacobsz Stock und der Radierer Simon Wynhoutsz Frisius sowie der älteste Sohn und Stecher Willem Hondius, der sich 1636 in Danzig niederließ – ablesbar; Hondius teilte sogar Serien zwischen sich und seinen Mitarbeitern auf, wobei einige Platten gestochen, andere radiert sein konnten.

In der schieren Menge der Verlagsproduktion, besonders aber auch mit jenen Darstellungen, in denen Hondius direkt die junge Republik adressierte – vor allem in Porträts und nach dem Ende des Waffenstillstandes 1621 in kartographischen Darstellungen der Kriegsschauplätze – beteiligte sich der Verleger an der Etablierung einer eigenen, von der Produktion der Antwerpener Verlage unabhängigen Bilderwelt der nördlichen Niederlande des Goldenen Zeitalters. Während sich etwa Goltzius an ein internationales Publikum gewendet und folgerichtig das kaiserliche Privileg (Copyright-Bestimmung mit juristischen Folgen bei Übertretung) für seine Stiche eingeholt hatte, zielte Hondius auf einen nationalen Markt und ersuchte ein Privileg der Generalstaaten. Zunächst erhielt er individuelle Privilegien für einzelne Stiche – schon 1597 für ein Porträt des Statthalters Frederik Hendrik und 1598 für seine Ansicht des Vijverberg in Den Haag –, um 1599 als zunächst einziger Stecher

überhaupt ein Generalprivileg der Generalstaaten für seine gesamte Produktion zu bekommen. Immer wieder wurden Teile einer Auflage, insbesondere bei offiziellen Themen, auf kostbaren Materialien, etwa Seide gedruckt, farbig ausgestaltet und zum Aufhängen an der Wand präpariert. Solche Abzüge sind nur noch in Schriftquellen überliefert, für ein Verständnis der zeitgenössischen Nutzung von Druckgraphik aber, wie Orenstein zu Recht betont, unbedingt heranzuziehen.

Während im Hollsteinband gemäß dem Reihenprofil alle Stiche und Radierungen erfaßt sind, die Hondius selbst gestochen bzw. radiert hat (606 Einträge), bietet der anzuzeigende Band im zweiten Teil einen Katalog aller von Hondius edierten Blätter exklusive der eigenhändigen Arbeiten (640 Einträge). In der Verbindung von penibler Katalogisierung und systematischem Text stellt das Buch von Nadine Orenstein (zusammen mit dem Hollsteinband) in doppeltem Sinn ein Modell dar: einmal als Referenzuntersuchung für weitere vergleichbare und dringend wünschenswerte Studien zu anderen Verlegern des 17. Jh.s, zum anderen als Muster für nachfolgende Forschungen. Einen ersten Überblick haben bereits 1993 Nadine Orenstein, Huigen Leef-

lang, Ger Luijten und Christiaan Schuckman in ihrem Aufsatz »Print Publishers in the Netherlands« (in: *Dawn of the Golden Age. Northern Renaissance Art 1580-1620*. Ausst. kat. Amsterdam 1993) gegeben. Gleichzeitig war der Hendrick Goltzius gewidmete Band des *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (Bd. 42-43) erschienen, der wichtige Einzelstudien sowie einen Katalog der Stiche aus dem Goltzius-Verlag enthält, jedoch auf eine monographische Zusammenschau zum Verlagshaus verzichtet. Jetzt stehen weitere Einzeluntersuchungen an, etwa zu Jan Claesz Visscher, zu dem die Hollstein-Publikation von Christiaan Schuckman vorliegt, und zu einer ganzen Reihe weiterer Verleger in den nördlichen Niederlanden, aber auch zu den gleichzeitigen Verlagshäusern der südlichen Niederlande. Über die engere kunsthistorische Perspektive hinaus liegen derartige Untersuchungen nicht nur im Grenzbereich zur Sozialgeschichte der Künstler, sondern bilden auch die Grundlage für weiterführende Untersuchungen zum kulturellen Bildgedächtnis. Zu wünschen ist, daß die neue Reihe auch medien- und bildgeschichtliche Studien zu ihrem Profil rechnen wird.

Barbara Welzel

MICHAEL ROHDE

Von Muskau bis Konstantinopel:

Eduard Petzold, ein europäischer Gartenkünstler 1815-1891

Dresden, Verlag der Kunst 1998. 324 S., 212 Abb. DM 64,-. ISBN 90-5705-119-2

Monographien über Gartenkünstler betreffen meist das 20. Jh. Von den deutschen Gartenkünstlern des 19. Jh.s war jahrzehntelang nur Peter Joseph Lenné genauer erforscht. In jüngster Zeit wurden neben Petzold Christian Schaumburg, Hermann Jäger, Heinrich Siesmayer und Wilhelm Hentze untersucht, die Veröffentlichung dieser Arbeiten steht aber noch aus. Sebastian Rinz, Rudolf Siebeck, Carl von Effner und andere fehlen noch. Noch

magerer sieht die biographische Forschung aus, wenn man weiter zurückgeht. Offenbar sind die Schwierigkeiten der Arbeit mit Materialien früherer Jahrhunderte für die meisten Absolventen der in Frage kommenden Fachrichtungen zu groß, weil sie schon an der deutschen Schrift scheitern.

Durch derlei nicht abzuschrecken war Michael Rohde aus Hannover, ein Schüler Dieter Hennebos, der sich seit vielen Jahren intensiv