

Damian Dombrowski (Hg.)



Kunst auf der Suche nach der Nation

Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus

Lukas Verlag

Kunst auf der Suche nach der Nation

Damian Dombrowski (Hg.)

Kunst auf der Suche nach der Nation

Das Problem der Identität in der italienischen Malerei, Skulptur
und Architektur vom Risorgimento bis zum Faschismus

Akten des Fachkolloquiums, Lovenio di Menaggio (Como), Villa Vigoni,
29. Juni bis 2. Juli 2011

Lukas Verlag

Abbildungen auf dem Umschlag:

links: Federico Faruffini, *Cola di Rienzo che dalle alture di Roma ne contempla le rovine*, 1855. Privatbesitz

rechts: Giorgio de Chirico, *Le vaticinateur*, 1915. New York, Museum of Modern Art

Die Publikation der Akten wurde durch die Fritz Thyssen Stiftung gefördert.



© by Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2013
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D-10405 Berlin
www.lukasverlag.com

Umschlag: Lukas Verlag
Reprographie und Satz: Susanne Werner
AZ Druck und Datentechnik, Berlin

Printed in Germany
ISBN 978-3-86732-153-2

Inhalt

Vorwort	7
Kunst auf der Suche nach der Nation DAMIAN DOMBROWSKI	11
Von der weinenden <i>Italia</i> Canovas zur triumphierenden <i>Libertà</i> von Pio Fedi Das Problem der nationalen Identität am Beispiel der Kirche Santa Croce in Florenz und des römischen Pantheons RÉGINE BONNEFOIT	36
Ein Volk von Helden Vorbilder für den Kampf um die italienische Einheit ISABEL SKOKAN	60
Friedrich Overbecks Deckengemälde <i>Christus entzieht sich seinen Verfolgern</i> Zur Genese einer kirchenpolitischen Allegorie im Palazzo del Quirinale MICHAEL THIMANN	83
<i>Fatta l'Italia, bisogna fare ... eine italienische Architektur</i> KLAUS TRAGBAR	102
Nationale Identitätsstiftung über Architektur und Städtebau in Rom Gaetano Koch (1849–1910) und die italienische ›Stunde Null‹ BRITTA HENTSCHEL	120
Im Kampf um die Geschichte Die Nationaldenkmäler für Viktor Emanuel II. und Garibaldi KATHRIN MAYER	138
<i>Nation Building</i> Das Monument für Viktor Emanuel II. GOLO MAURER	157
Carràs <i>Begräbnis des Anarchisten Galli</i>, 1904–1912 Der Futurismus zwischen Anarchismus und Faschismus MICHAEL ZIMMERMANN	184
Futurismus und andere Avantgarden Chiffren (national-)›revolutionärer‹ Identität in Italien und der frühen Sowjetunion SUSANNE VON FALKENHAUSEN	207

Identität und Ironie in De Chiricos <i>Chant d'amour</i>	229
DAMIAN DOMBROWSKI	
Die Nation und ihre Kunstgesetze	250
Ugo Ojettis <i>Raffaello e altre leggi</i> (1921)	
ECKHARD LEUSCHNER	
Vom Ersten Weltkrieg in den Faschismus	265
Architektur und Ausstattung am Beispiel von Marcello Piacentini	
RALPH-MIKLAS DOBLER	
Autoren	285

Vorwort

Anlässlich der italienischen Staatsgründung vor 150 Jahren veranstaltete das Institut für Kunstgeschichte der Julius-Maximilians-Universität Würzburg vom 29. Juni bis 2. Juli 2011 in der Villa Vigoni am Comer See ein Fachkolloquium, das dem Problem der nationalen Identität, deren Affirmation und Forcierung wie deren kritischer Begleitung und ironischen Brechung, in der italienischen Kunst zwischen Risorgimento und Faschismus gewidmet war. Für die Publikation wurden die Aufsätze, die auf den dort gehaltenen Referaten basieren, ergänzt um Beiträge von Autoren, die aus Zeitgründen an der Tagung nicht teilnehmen konnten.

Die Gastfreundschaft und Professionalität der Villa Vigoni waren dem Gelingen des Fachkolloquiums äußerst zuträglich, wofür an dieser Stelle dem damaligen Generalsekretär des deutsch-italienischen Studienzentrums, Herrn Prof. Dr. Gregor Vogt-Spira, noch einmal auf das Herzlichste gedankt sei. Obwohl die Zeit zwischen Anfrage und Veranstaltung relativ kurz war, hatte er wegen der Relevanz und Einschlägigkeit des Themas spontan seine Unterstützung zugesagt. Für die Tagung war kein geeigneterer Ort vorstellbar als die Villa, die das Andenken an die Freundschaft zwischen dem in Mailand tätigen Unternehmer Heinrich Mylius und führenden Persönlichkeiten des Risorgimento bis heute bewahrt. Die Thematik war dem *genius loci* in höchstem Maße affin. Die klausurähnliche Atmosphäre war ein Garant für freie, intensive Gespräche.

Dank gilt auch der Fritz Thyssen Stiftung, die den größten Teil der Tagungskosten übernommen hat, sowie der Sparkassenstiftung, dank deren Unterstützung kleinere Restbeträge gedeckt werden konnten. Dass die Ergebnisse in der vorliegenden Form publiziert werden konnten ist erneut das Verdienst der Fritz Thyssen Stiftung, die nach der Tagungsförderung auch noch eine Druckbeihilfe gewährte. Die Stiftung kann sich der Dankbarkeit der Autoren dieses Bandes gewiss sein. Für die Unterstützung bei der Bildbeschaffung und -bearbeitung sei auch Frau Birgit Wörz und Herrn Wolfgang Hegel M.A. vom Würzburger Institut für Kunstgeschichte vielmals gedankt. Schließlich ist es mir ein Bedürfnis, den Teilnehmern des Hauptseminars »Kunst auf der Suche nach der Nation« zu danken. Diese Lehrveranstaltung im Sommersemester 2011 ermöglichte eine denkbar intensive Vorbereitung auf die Tagung in der Villa Vigoni.

Der chronologische Geltungsbereich der vorliegenden Studien reicht von 1815 bis 1943, vom Wiener Kongress bis zur Niederlage Italiens im Zweiten Weltkrieg. In der Einführung wird der Forschungsstand referiert und auf die markanten Unterschiede im künstlerischen Umgang mit der Idee der Nation vor und nach der Einigung 1870 abgehoben (Identität »von unten« – »von oben«). Zur Präzisierung wird ein historischer Abriss der national konnotierten Kunst Italiens von der Ereignismalerei der Be-

freiungskriege bis zu den faschistischen Beschwörungen von *italianità* in Kunst und Architektur geboten und in eine identitäre Perspektive gerückt.

Dem Wandel der Florentiner Franziskanerkirche zu einer Ruhmeshalle berühmter Italiener geht RÉGINE BONNEFOIT nach. Als S. Croce wegen seiner prominenten Grabmäler, u.a. von Machiavelli, Michelangelo und Galilei, 1821 zum ersten Male als »Panteon italiano« apostrophiert wurde, hatte der Papst gerade dem Ruhmesgedenken im römischen Pantheon ein Ende gesetzt. Ein direkter Zusammenhang zwischen der Auflösung des Geniekultes in Rom und seine Übertragung nach Florenz ist zu vermuten.

Von der patriotischen Malerei des 19. Jahrhunderts wurden bestimmte populäre Gestalten der italienischen Geschichte vereinnahmt. In einer Typologie dieser Helden zeigt ISABEL SKOKAN auf, dass die Vorbilder vor der Einigung alle sozialen Schichten repräsentierten. Nach 1861 hatte ihr Kult auf nationaler Ebene ausgedient; sie wurden von zeitgenössischen Persönlichkeiten verdrängt, die keinen Querschnitt durch die Bevölkerung mehr boten, sondern das Bild der Monarchie stärken sollten.

Auf die italienische Einigungsbewegung nahm der Nazarener Friedrich Overbeck unter umgekehrten Vorzeichen Bezug. 1857 vollendete er sein Gemälde *Christus entzieht sich seinen Verfolgern* für den Quirinalspalast. MICHAEL THIMANN lotet die kirchenpolitische Dimension des monumentale Deckengemäldes aus. Nach den Bedrohungen durch Napoleon und die kurzlebige Römische Republik (1848/49) ist es schlüssig als theologisch fundierte Allegorie auf die Beständigkeit des Papsttums zu interpretieren.

Wie sollte eine nationale Formensprache in der Baukunst beschaffen sein? Darüber setzte unmittelbar nach der Einigung unter den italienischen Architekturtheoretikern eine engagiert geführte, später weithin vergessene Debatte ein, die KLAUS TRAGBAR nachzeichnet. So konträr sich die einzelnen Positionen eines Montecchini, Selvatico oder Boito auch gegenüberstanden, allen gemeinsam war die Unzufriedenheit mit dem *status quo* und die Furcht, sich nach außen schlecht zu präsentieren.

Trotz einer erdrückenden Präsenz der Geschichte gelang es in Rom, einen architektonischen ›Stil der Einheit‹ zu kreieren. Wie BRITTA HENTSCHEL darlegt, war Gaetano Koch die entscheidende Figur dabei, die Bauformen der Hochrenaissance den modernen Bedürfnissen anzupassen. Auf diese Weise wurden gewachsene Stadtstrukturen evoziert, mit denen sich sowohl die nicht-römischen Eliten als auch die alteingesessenen Bewohner der neuen Hauptstadt identifizieren konnten.

Die Genese der römischen Nationaldenkmäler für Viktor Emanuel II. und Giuseppe Garibaldi veranschaulicht, wie sehr die Selbstsymbolisierung der jungen Nation von den jeweiligen politischen Konstellationen abhing. So hatte die bis 1876 regierende *destra storica* noch kein Interesse an der Denkmalsetzung; der Wandel setzte erst unter der *sinistra storica* ein. Die instrumentelle Deutungshoheit kam dabei, wie KATHRIN MAYER herausarbeitet, dem Innenminister und Ministerpräsidenten Francesco Crispi zu.

Aus einem ganz anderen Blickwinkel nähert sich GOLO MAURER dem *Vittoriano*. Die ›unrömischen‹ Eigenschaften des Monuments waren Programm, denn mit seiner

Errichtung wurde der Kapitolshügel machtpolitisch aktualisiert. Vormalig kommunal geprägt, wurde das Kapitol jetzt zum Wahrzeichen des Königreichs, als Gegengewicht sowohl zur Peterskuppel (und damit zum päpstlichen Rom) als auch zu den Bauten des Deutschen Reichs, die größere Teile des Hügels in Beschlag genommen hatten.

Ein enger Zusammenhang zwischen politischer und ästhetischer Theorie kennzeichnet auch die Malerei des Futurismus. MICHAEL F. ZIMMERMANN illustriert die Fusion von anarcho-syndikalistischer Gewaltverherrlichung und aggressivem Nationalismus an Carlo Carràs Gemälde *Il funerale dell'anarchico Galli* (1911). Wie es scheint, fiel dem französischen Philosophen und Agitator Georges Sorel eine Schlüsselrolle innerhalb der futuristischen Kunst-Ideologie zu.

Das futuristische Strukturprinzip der Analogie – Kunst als ›Nachvollzug‹ der Moderne – wurde von der russischen Avantgarde abgelehnt. SUSANNE VON FALKENHAUSEN schärft den Blick für den tiefen Graben, der bei allen oberflächlichen Ähnlichkeiten zwischen den italienischen und den frühen sowjetischen Künstlern bestand. Die national gesinnten Futuristen arbeiteten daran, die Kunst auf die Höhe ihrer Zeit zu bringen; die russischen Konstruktivisten und Suprematisten wollten die Zeit auf die Höhe ihrer Kunst bringen.

Wie bei den Futuristen spielen die Farben der italienischen Flaggen auch bei Giorgio de Chiricos eine übergeordnete Rolle, besonders in den 1911–14 in Paris entstandenen *Piazze Italiane*. Mit ihnen wollte er »Italien malen« – ein Land, das er fast überhaupt nicht kannte. DAMIAN DOMBROWSKI legt dar, dass der Wunsch des Malers nach einer nationalen Identität stets mit deren Ironisierung einherging. Erst als der Maler 1915 kriegsbedingt nach Italien kam, änderte sich die Art des identitären Zugriffs.

In der italienischen Kunstpublizistik um 1920 spielten Norm- und Maßkonzepte eine übergeordnete Rolle, die ECKHARD LEUSCHNER am Beispiel einer Abhandlung von Ugo Ojetti thematisiert. Die Sehnsucht nach »ordine« und »ragione« war im Rahmen des europaweiten *retour à l'ordre* schon länger vorhanden; nun wird dieser Ordnungsgeist national konnotiert. Die ›Kunstgesetze‹ werden als der italienischen Kunst gleichsam eingeboren und damit als Identitätsmerkmal ersten Ranges verstanden.

In der Architektur der faschistischen Epoche wurde ein Begriff von *italianità* entwickelt, der nicht mehr motivisch, sondern nurmehr strukturell begründet ist. RALPH MIKLAS DOBLER lenkt den Blick auf Marcello Piacentini, der von einer international geschulten Formensprache zunächst zu einem reduzierten Historismus fand. Seit den 1920er Jahren werden die Antikenrekurse einer modernistischen Syntax integriert, bis die Abstraktion zur Pathosformel wird, um auf lapidare Weise die nationale Einheit zu symbolisieren.

Würzburg, im Frühjahr 2013

Kunst auf der Suche nach der Nation

Damian Dombrowski

Am 17. März 1861 wurde Viktor Emanuel II. von Sardinien-Piemont zum König von Italien proklamiert, seine Residenz Turin zur Hauptstadt des Regno d'Italia erklärt. Das Bewusstsein, einer gemeinsamen Kulturnation anzugehören, war zweifellos eine der Triebkräfte der italienischen Einigungsbewegung. Es lag daher nur nahe, in den Jahren und Jahrzehnten nach der Einigung die italienische Kultur von staatlicher Seite zu instrumentalisieren, um die brüchige Bewusstseinsseinheit der Italiener zu festigen (*«fare gli italiani»*). Die Bildkünste hatten freilich schon vor 1861 am *nation-building* einen gewichtigen Anteil. Dennoch stand in der Forschung zumeist der Beitrag der Dichter und Literaten im Vordergrund; erst in jüngerer Zeit ist klar erkannt worden, dass auch Gemälde, plastische Monumente sowie – nach der Einigung – auch architektonische und urbanistische Maßnahmen die kulturelle Identität stärken bzw. überhaupt erst konstruieren sollten. Man denke nur an die Dominanz patriotischer Themen in der Malerei des Risorgimento, an die Welle von Denkmalsetzungen im ausgehenden 19. Jahrhundert, an die nationalistischen Motivationen der futuristischen Bewegung, an die nationalen Akzentuierungen in der Malerei zwischen *Metafisica* und *Novecento* oder an die Versuche der faschistischen Baukunst, eine »andere«, eine italienische Moderne zu kreieren. Alle diese visuellen Manifestationen liefen auf das eine Ziel hinaus, »Geschichte in Zeichen zu verwandeln.«¹

Ein ›neues‹ Thema

Aus kunsthistorischer Sicht wirft die Erforschung der Kunst des besagten Zeitraums noch immer mehr Fragen auf, als sie Antworten bereithält. Freilich zeichnet sich gegenwärtig ein Wandel ab: Nachdem wir vom 19. Jahrhundert nunmehr durch mehr als ein ganzes Jahrhundert getrennt sind, scheint endlich auch die Scheu zu schwinden, sich mit der italienischen Kunst jener Epoche auseinanderzusetzen; die Publikationen dazu häuften sich während des vergangenen Jahrzehnts in auffallender Weise. Davor durften allein die ersten beiden großen Richtungen der italienischen Kunst der Moderne, Futurismus und *Pittura Metafisica*, als relativ gut erforscht gelten. Das Problem der nationalen Identität wurde aber auch hier lange ausgespart, das Augenmerk fast gänzlich auf den Aspekt der *modernité* gerichtet. Studien zum *Novecento* wie von Rossana Bossaglia (1979) oder zur faschistischen Architektur wurden

1 Stefan Germer: Retrovision. Die rückblickende Erfindung der Nationen durch die Kunst, in: Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama, hg. von Monika Flacke, Berlin 1998, S. 33–52, hier: S. 50; vgl. S. 42.

nur vereinzelt unternommen (eine erste Schneise hatte hier allerdings schon 1982 die monumentale Mailänder Ausstellung »Anni Trenta« geschlagen).

Seit dem Ende der Nachkriegsordnung, seit den frühen 1990er Jahren also, wird von italienischer Seite sichtlich unbefangener mit der Kunst seit dem 19. Jahrhundert umgegangen. Ausstellungen wie »Novecento: arte e storia in Italia« (Rom 2000/01), »Bandiera dipinta: il Tricolore nella pittura italiana« (Reggio Emilia, 2003) und besonders »Romantici e Macchiaioli: Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea« (Genua 2005/06) richteten den Fokus jetzt vermehrt auf den Zusammenhang zwischen Kunst und Nationalgefühl. Verschiedentlich wurden erste Annäherungen an die Debatte um eine italienische Identität in der Architektur des vereinigten Italien gewagt: ein Thema, das sich mittlerweile zu einem veritablen Forschungsfeld ausgeweitet hat.

Auch international fand die italienische Kunst zwischen Romantik und Moderne jetzt mehr Beachtung. Zu den wegweisenden Studien zählt sicherlich Susanne von Falkenhausens »Italienische Monumentalmalerei im Risorgimento, 1830–1890: Strategien nationaler Bildsprache« von 1993. Aus demselben Jahr stammt »The Art of the Macchia and the Risorgimento: Representing Culture and Nationalism in Nineteenth-Century Italy« von Albert Boime, der die Malerei der *Macchiaioli* als Versuch zur Schaffung eines nationalen Stilidioms deutete. Ein Tagungsband, dessen Inhalt der Thematik des vorliegenden Buches schon nahekommt – allerdings von einer rein kulturgeschichtlichen Warte aus – erschien 2001: »Making and Remaking Italy: The Cultivation of a National Identity around the Risorgimento«, herausgegeben von Albert Russel Ascoli und Krystyna von Henneberg. Als kunsthistorisches Werk ist der von Martina Hansmann und Max Seidel herausgegebene Tagungsband »Pittura italiana dell'Ottocento« von 2005 an Materialfülle kaum zu überbieten. Daneben entstand eine Reihe von Einzelstudien, nicht zuletzt von den Kolleginnen und Kollegen, die auch an der Tagung in der Villa Vigoni beteiligt waren oder zur vorliegenden Publikation der Akten beigetragen haben. Wegen der auffallenden Ungleichbehandlung der Gattungen in der Forschung – viel Malerei, wenig Skulptur – seien hier nur der 85seitige Aufsatz von Régine Bonnefoit über den Statuenzyklus im Hof der Uffizien (2000) und die Dissertation von Kathrin Mayer über die Sprache der Denkmäler im Gründungsmythos des italienischen Nationalstaates (2004) hervorgehoben. Einen auf das einzelne Kunstwerk in seinem ideen- und sozialgeschichtlichen Kontext gerichteten Ansatz verfolgt der von Eckhard Leuschner herausgegebene Sammelband »Figura Umana« (2012). Die darin enthaltenen Aufsätze widmen sich Maß- und Normkonzepten und damit einem zentralen Gegenstand für alle Gattungen der italienischen Kunst der Zwischenkriegszeit.

Im krisengeschüttelten Italien fiel der Jubel über die Staatsgründung vor 150 Jahren zwar eher verhalten aus, doch wie nicht anders zu erwarten, würdigte ein langer Reigen von offiziellen Veranstaltungen unter der Ägide des »Comitato Italia 150« das Werk der nationalen Einigung. Dazu gehörte auch eine Reihe von Ausstellungen. Den Auftakt bildete »1861: i pittori del Risorgimento« (Rom, 2010/11): eine Ausstellung, die sich auf die Schilderung der Zeitgeschichte in der Malerei während des Risorgimento und unmittelbar nach der Einigung konzentrierte. Der hohen Qualität der dort gezeigten

Werke stand mit »Il Risorgimento a colori: pittori, patrioti e patrioti pittori nella Roma del XIX secolo« (Rom, 2010/11) ein eher volkstümliches Pendant gegenüber, das auch die Druckgraphik einschloss. Im Jubiläumsjahr 2011 bot die Riesenschau »La Bella Italia: Arte e identità delle città capitali« in den Turiner Scuderie zwar einen erhebenden Rundgang durch 2000 Jahre italienischer Kunstgeschichte, mit dem ein Land sich seiner kulturellen Ausnahmestellung versicherte. Der Zusammenhang zwischen den gezeigten Spitzenwerken und der im Titel genannten Identität – oder auch nur mit der italienischen Einigung, dem Anlass der Ausstellung – blieb jedoch so lose, dass diese Materialschlacht vor allem als historische Leistungsschau in Erinnerung bleiben wird.

Demgegenüber hatte »Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi« in der Mailänder Brera einen ungleich intimeren Charakter. Die Ausstellung ließ die Atmosphäre im Mailand des Risorgimento wiedererstehen, indem die Bilder des führenden Malers mit den Schriften des führenden Schriftstellers und den Partituren des führenden Komponisten zu einem Gesamtbild vereint wurden. In Padua befasste sich die Ausstellung »Scolpire gli eroi. La scultura al servizio della memoria« erstmals mit den überbordenden Denkmalprojekten für mehr oder weniger bekannte Protagonisten des Risorgimento, die in den Jahrzehnten nach der Einigung ins Auge gefasst wurden; den Veranstaltern ging es um die Frage, wie die kollektive Erinnerung des Landes konstruiert und visualisiert wurde, indem die öffentlichen Plätze italienischer Städte in *lieux de mémoire* verwandelt wurden. Über eine rein aufzählende Kompilation gelangte die Ausstellung jedoch kaum hinaus; das Begleitbuch bildet die Werke – und die gezeigten Bozzetti – lediglich ab, auf Katalogeinträge wurde verzichtet. – In Rom wurde anhand von Modellen und Zeichnungen von rund zwanzig exemplarischen Bauten die Neumodellierung des öffentlichen Raumes im gesamten nationalen Territorium nachgezeichnet (»Architettare l'unità: architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia 1861–1911«). Die Florentiner Uffizien widmeten sich mit der Ausstellung »Battaglie dipinte: dall'epopea risorgimentale alla memoria del '900« der Darstellung des militärischen Geschehens in den Befreiungskriegen – eines der wenigen Themen, die eine größere Zahl an Forschungsarbeiten motiviert haben, und zugleich eine naheliegende Wahl, da in Florenz 1859/60 im Auftrag der provisorischen Regierung die ersten großformatigen Gemälde von Schlachten des Risorgimento entstanden waren.

Im Vergleich zu dieser Vielzahl an Ausstellungen im Jubiläumsjahr fällt die Bilanz hinsichtlich der wissenschaftlichen Veranstaltungen äußerst mager aus. Eine einzige Tagung zur Einheitsproblematik (die freilich auch das Identitätsproblem berücksichtigte) fand bereits 2010 in Jesi statt und trug den etwas umständlichen Titel »Il dibattito sull'architettura per l'Italia unita, sui quadri storici, i monumenti celebrativi e il restauro degli edifici«. Die deutschsprachige Forschung hat sich, trotz ihres angestammten Italienschwerpunkts, bei dieser Thematik in fast unerklärlicher Weise zurückgehalten. So blieb es 2011 dem Fachkolloquium in der Villa Vigoni mehr oder weniger allein vorbehalten, Einzelforschungen zu verschiedenen Gattungen und Aspekten der italienischen Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts innerhalb eines konzeptionellen Gesamtrahmens zusammenzuführen.



1 Domenico Induno, *Il bollettino del giorno 14 luglio 1859 che annunziava la pace di Villafranca*, 1863. Mailand, Museo del Risorgimento

Methodische Brücken zwischen ›Kunst‹ und ›Nation‹

Noch immer fällt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, das primär *historische* Interesse an der italienischen Kunst in den Jahrzehnten nach der Einigung ins Auge; eine Würdigung der künstlerischen Gestaltung unterbleibt zumeist, die Ikonographie zieht alle Aufmerksamkeit auf sich. Die Verengung betrifft insbesondere die Museen, die das Erbe der Befreiungsbewegung verwalten. So wird im Mailänder Museo del Risorgimento das Gemälde *Il bollettino del 14 luglio 1859* von Domenico Induno (Abb. 1) tatsächlich so behandelt, als enthalte es eine getreue Berichterstattung über die Reaktion der Mailänder Bevölkerung auf den Frieden von Villafranca. Die Rezeption von Courbets *L'Atelier*, die ihrerseits schon wieder eine politische Dimension bergen könnte, bleibt völlig unbemerkt; in Wirklichkeit schuf aber auch Induno mit diesem Werk eine »allégorie réelle«. Im Nachbarsaal wird eine Statue von Viktor Emanuel II. als *Zuaven-Gefreiter* (Abb. 2) – der König wurde nach der Schlacht von Palestro 1859 zum Ehrengefreiten dieses französischen Regiments ernannt – als gleichsam monadisches Monument präsentiert. Dass in die Komposition sowohl der *Borghesische Fechter* – und damit eine berühmtesten Statuen der Antike (noch dazu eine von Napoleon I. nach Paris verschleppte!) – als auch Alessandro Puttinatis hochpolitische Statue *Masaniello che chiama il popolo* (Abb. 3) eingeschmolzen wurden, wäre mindestens der Erwähnung wert.

Jedenfalls scheint die Zeit reif dafür zu sein, die Werke dieser Epoche auch jenseits ihres vermeintlichen oder tatsächlichen Dokumentationswertes ins Auge zu fassen und dafür auch mit dem facheigenen methodischen Rüstzeug zu operieren. Diesen