

Carola Muysers

„Auch ich in Arcadien“? Italiensehnsucht und Italienreisen bildender Künstlerinnen am Beispiel Angelika Kauffmann, Luise Seidler und Clara von Rappard

I. Arcadien

Arcadien liegt im Hinterland der griechischen Halbinsel Peloponnes. Von Vergil besungen und 1480 im Schäferroman *Arcadia* von Jacobo Sannazaro wiederentdeckt wurde es zum Inbegriff der „geistigen Landschaft“, wo inmitten der Olivenhaine, Weinhänge und Hügel mit Schafherden die Menschen und Götter harmonisch zusammenlebten (Auch ich in Arcadien, S. 77). Johann Wolfgang von Goethe brachte ein anderes Land mit diesem Traumbild in Verbindung. In seinem Gedicht *Andenken an Neapel* von 1789 gab er Italien erstmals den Beinamen Arcadien, und deklarierte es damit zu einem Ort, an dem das „natürliche“ Leben mit der höchsten Kultur eine Wahlverwandschaft eingehen würde. Seine eigene langersehnte Italienreise galt ihm als Erfüllung eines Wunschtraumes und zugleich als geistige Inspiration: „Alle Träume meiner Jugend seh´ ich nun lebendig; die ersten Kupferbilder, deren ich mich erinnere ... seh´ ich nun in Wahrheit, und alles, was ich in Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gips und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir; wohin ich gehe, finde ich eine Bekanntschaft mit der neuen Welt; es ist alles, wie ich´s mir dachte, und alles neu. Ebenso kann ich von meinen Beobachtungen, von meinen Ideen sagen“, hielt er in seiner *Italienischen Reise* fest (1.11.1786, S. 126). Mit dieser Sichtweise verbreitete Goethe vor allem unter den Deutschsprachigen den Ruf Italiens als dasjenige Land, auf das sich von Ferne Sehnsüchte richten ließen, und das Wunschträume vor Ort einlösen könne.

Seit der Neuzeit ist Italien ein Reiseland. Zunächst von adeligen Kavaliern zur höfischen, politischen und kulturellen Bildung aufgesucht, wurde es ab dem 18. Jahrhundert das Mekka bildender Künstler, um im 19. Jahrhundert verstärkt das Interesse von Archäologen, Kunstforschern und Historikern zu wecken. Waren Frauen an den Grand-Tour der Kavaliere noch so gut wie gar nicht beteiligt, traten sie ab Mitte des 18. Jahrhunderts vermehrt die Fahrt gen Süden an, unter ihnen die hohen Adligen Kurfürstin Marie Antonie Walpurgis von Sachsen, Marie Christine von Österreich, Herzogin Anna Amalie von Sachsen-Weimar, die Literatinnen Friederike Brun, Elisa von der Recke – und bildende Künstlerinnen.

Wie ihre männlichen Kollegen suchten Letztere Italien auch zu Studienzwecken auf. Es galt, sich am Vorbild der Alten Meister zu üben, deren Werke möglichst im Original gesehen und kopiert werden sollten. Es bestand sogar eine Künstlerroute, die als Rundreise über Rom, Florenz, Bologna, Parma, Venedig und Florenz – den Städten von Corregio, Raffael, Reni, Carracci, Tizian, Tintoretto und Veronese – führte. (Baumgärtel, 1990, S. 145) Dieser folgten zahlreiche Kunstambitionierte, und wie wir noch sehen werden, auch kunsttätige Frauen.

Das Studium der Alten Meister allein veranlaßte bildende Künstlerinnen jedoch nicht dazu, die aufwendige, beschwerliche und für Frauen manches Mal unannehmliche Fahrt zu wagen. Auffälligerweise nahm ihre Italienbegeisterung genau dann zu, als das „empfindsame Reisen“ (Wieder, S. 146) die Mode der Kavaliertouren ablöste. Noch bevor Goethe die arkadische Prägung Italiens deklarierte, wandten Reiseberichte und -romane das Augenmerk auf das Malerische, Atmosphärische der südlichen Landschaft, vereint mit melancholischen Empfindungen angesichts der Ruinen antiker Bauwerke und Stadtanlagen. War es also die „uralte Sehnsucht der Menschheit nach einer schöneren Welt, nach einer goldenen Zeit“ (Waetzoldt, S. 164), die auch kunstausübende Frauen für Italien einnahm?

Die Italienfahrten und -aufenthalte Angelika Kauffmanns (1741-1807), Louise Seidlers (1786-1866) und Clara von Rappards (1857-1912) sollen im folgenden eine Antwort darauf geben. Mit diesen vielgereisten und professionell tätigen Malerinnen sind selbstverständlich nicht alle „fahrenden“ Künstler weiblichen Geschlechts berücksichtigt.¹ Doch möchte ihr Beispiel Einblick in die Reisekultur und die entsprechende Kunstausübung von Frauen im Zeitraum der „klassischen“ Italienreise – in der neoklassizistischen, romantischen und modernen Epoche – geben.

II. „...nicht an dem Klima liegt das Hervorbringen des Genius der Künste“ Angelika Kauffmann in Italien²

Als eine der ersten uns heute bekannten Malerinnen bereiste die in Graubünden/Schweiz geborene Angelika Kauffmann Italien und faßte in Rom erfolgreich Fuß. Sie erlebte die heutige italienische Metropole, vor allen Dingen bei ihrer Anreise 1763, aber auch zum Zeitpunkt ihrer entgültigen Niederlassung im Jahr 1782, noch im „Naturzustand“. Zwischen Bauten aus dem Mittelalter, der Renaissance und der Neuzeit erstreckte sich vom Kapitol bis weit über die Hälfte der Stadt das Ruinenfeld des Forum Romanum. Die Trümmer wurden einfach von Gärten und Weinhängen prachtvoller zeitgenössischer Villen überwuchert und waren noch nicht gereinigt und isoliert (Harnack, S. XII). Jene Ensembles mußten eine stark romantisierende Wirkung auf den Betrachter gehabt haben, der sich auch der Altertumsforscher Johann Joachim Winckelmann nicht entziehen konnte. Dieser war 1750 aus Interesse an der Antike nach Rom gekommen, um dort, von der Stadt und deren Geschichte eingenommen, als Bibliothekar und Kustos der Antikengalerie Kardinals Albani zu bleiben. 1763 lernte der Gelehrte die junge Malerin kennen und führte sie in seine Theorie der klassischen Antike ein. Zu diesem Zeitpunkt gelangte Angelika Kauffmann in den sie zeitlebens prägenden Kreis der Neoklassizisten.

In den darauffolgenden Jahren wurden erste städtebauliche und restauratorische Maßnahmen im Umgang mit den antiken Ruinen ergriffen: 1783-1786 entstand der Dioskurenbrunnen mit einem ägyptischen Obelisk vom Konstantin-Mausoleum und zwei antiken Rossebändigern aus den Konstantinsthermen auf

dem Quirinalplatz, 1788 setzten systematische Ausgrabungen des Forum Romanum ein. Diese unmittelbare Auseinandersetzung mit der Antike wirkte sich wohl auf die Kunst der in Rom weilenden Veduten- und Landschaftsmaler aus. Angelika Kauffmann pflegte jedoch eine andere, weitaus intellektuellere Antikenauffassung. Neben ihrer regen Porträttätigkeit widmete sich die gebildete, vielbelesene Malerin Themen aus der griechischen und römischen Mythologie. Diesen liegt ein aufwendiger Werkprozeß zugrunde, den Bettina Baumgärtel eingehend nachgezeichnet hat.³

Daß sie ihre Historiengemälde im Auftrag romreisender hoher Adeliger, wie *Servius Tullius als Kind* für Katharina II. oder *Aennas, der den Leichnam des Pal-las dem Evander übergibt* für Kaiser Joseph II., malte, war in der aufblühenden deutschrömischen Künstlerkolonie eine Besonderheit. Die meisten Kollegen Kauffmanns, die sich im neuen Stadtteil Pincio, zwischen der Piazza del Popolo und der Piazza Baberini, niederließen, lebten äußerst bescheiden von Vedutenmalerei, Kopien und Stadtführungen für wohlhabende Durchreisende (Harnack, S. 43). Dagegen galt, neben Canova, Kauffmanns 1782 bezogenes Atelier in der Via Sinista 72 nahe der Villa Malta, als eine der *Sehenswürdigkeiten* für die Grand-Tour-Touristen (S. 109). Auch hielt die Künstlerin, im Gegensatz zum sonst recht ausgelassenen Kolonieleben, ein gesellschaftlich hoch angesehenes Haus, das aus 15 Zimmern, Ställen, Speichern, einem großen Garten und fünf Angestellten bestand. Dort verkehrten nicht nur renommierte Romreisende, wie Johann Wolfgang von Goethe und Johann Gottfried Herder, sondern auch italienische und internationale Geistliche, Künstler und Gelehrte zu den regelmäßig abgehaltenen „Conversaciones“ – hochgeistigen Gesprächsabenden mit literarischen Einlagen. Auf diese Weise konnte sich die Künstlerin mit einem „adeligen Decorum“ umgeben und so der von ihr angestrebten Standeserhöhung nahekomen. (Baumgärtel 1990, S. 109f) Welche Rolle spielten dabei ihre Reiseerfahrungen und Sehnsüchte?

Von Kindheit an waren der Malerin die Situation des Reisens und vor allem Reisen nach Italien vertraut. Die schlechte Auftragslage für ihren Vater, den Maler Joseph Johann Kauffmann, zwang die Familie, Graubünden 1752 zu verlassen und nach Como zu ziehen. Als Jugendliche half die bereits große Begabung zeigende Künstlerin ihrem Vater und begleitete ihn von 1754 bis 1757 durch Norditalien. Die anschließende Reise von 1760 bis 1762 galt ihrer *Ausbildung* und ersten professionellen Etablierung. Als Künstlertour gedacht führte der Weg über Mailand, Parma, Bologna, Florenz, Rom und Neapel, wo Kauffmann in den Gemäldegalerien und Sammlungen die Alten Meister studierte und kopierte. Für 1762 haben sich ihre Ehrenmitgliedschaft der Accademia Clementina in Bologna und die Eintragung in das Buch der Accademia del Disegno in Florenz überliefert; auch soll sie bereits in diesem Jahr ihren Lebensunterhalt mit Kopien bestritten haben. (Pignatti, S. 2) Auf der Reise nach Mailand und Neapel zwei Jahre später räumte ihr der Vater erstmals Vorrang ein, sie führte mehrere Bildnisaufträge für den Mailänder Hof des Herzogs von Modena aus und erwarb die Ehrenmitgliedschaft der Accademia di San Lucca in Rom. Eine Venedigreise 1765 brachte schließlich diejenigen Kontakte, die ihr in den folgenden 16 Jahren eine hervorragende Karriere

als Portraitistin und Historienmalerin in London ermöglichten. 1781 sollte sie dann – frischvermählt – mit ihrem Ehemann Antonio Zucchi und ihrem Vater nach Italien zurückkehren.

Für die Rückfahrt von London, über Ostende, Flandern und Tirol bis nach Venedig bedurfte es, mit Zwischenstops u.a. in den flämischen Kunstgalerien und der väterlichen Heimatstadt Schwarzenberg, fast drei Monate – vom 19. Juli bis zum 4. Oktober (Rossi, S. 12f). Davon ausgehend, daß die Familie Kauffmann zumindest in der Anfangszeit der Karriere Angelikas nur auf die üblichen Transportmittel (Krohm, S. 38ff), nämlich die schlechtgefederte, enge Postkutsche und in Italien die äußerst langsame, von Eseln oder Pferden gezogene Zweiradkutsche *Vetturini* zurückgreifen konnte, so bedeutete das Reisen sicherlich kein Vergnügen. Auch hatten die Fahrten keineswegs Erholung oder müßiggängerische Besichtigungen der jeweiligen Kunststädte und -stätten zum Ziel. Stattdessen führten, bis auf eine Erholungsreise nach Como 1802, alle Italienfahrten der Künstlerin zu Auftraggebern oder Museen und Galerien, wo sie unermüdlich studierte und Kopien zum Verkauf anfertigte.

Obgleich sich die mittlerweile wohlhabende Malerin für ein *freies* Künstlerdasein in Rom entschied und 1781 den Posten als Hofmalerin von König Ferdinand IV. und Königin Marie Karoline in Neapel ablehnte, legte sie sich weiterhin ein strenges Tagespensum auf. Demnach arbeitete sie, in den meisten Fällen für angesehene Kunden, von morgens bis zum Sonnenuntergang, die Abende waren gesellschaftlichen Anlässen reserviert. (Rossi, S. 14/15) Infolge dieser selbstreglementierenden Situation litt Kauffmann unter Melancholie und Depressionen, die sich seit dem Aufenthalt in England eingestellt hatten. (Baumgärtel 1990, S. 231)

Jene psychische Befindlichkeit wirkte sich nicht unbedingt negativ auf ihre Schaffenskraft aus. Im Gegenteil schien das persönliche Leid im Einvernehmen mit dem „Pathos des Leidens“, das in der Historienmalerei der 1770er und 1780er Jahre Eingang fand (S. 231), die Erfindungsgabe Kauffmanns sogar anzuregen. Hier ließ sie dem Sehnen nach Freunden und Vertrauten, Menschen, die sie aufgrund der unbestimmten Reisesituation stets wieder verließen – aber auch nach einem ungebundenen Künstlerdasein in Italien freien Lauf. Und wie Baumgärtel überzeugend aufzeigt, war es gerade das Prinzip der unerfüllten Sehnsucht, aus dem die Malerin schöpfte und das sie zu einem zentralen, immer wiederkehrenden Motiv veranlaßte. (S. 231ff) So entwarf sie nach der Figur einer „nachdenkenden jungen Frau“ im Londoner Skizzenbuch mehrere Frauengestalten aus der Mythologie wie der zeitgenössischen Literatur. Es entstanden 1777 das Ölbild *Die irre Marie* nach Sterne, 1778 das Ölgemälde *Penelope trauert über dem Bogen des Odysseus* und 1779 die Radierung *La Penserosa* nach Milton (Abb. 1), die alle eine einzelne sitzende weibliche Gestalt mit Varianten der Melancholiegesten zum Motiv haben. Diese schienen als „Gefühlsikonen“ (S. 232) sowohl die eigene Erfahrung Kauffmanns widerzuspiegeln als auch einer vereinfachten Rezeptionsform der bürgerlich angehauchten Betrachter entgegenzukommen; gerade jene Einzeldarstellungen waren unter den Käufern der Arbeiten Kauffmanns beliebt.



1 Angelika Kauffmann, *La Penserosa*, 1770, Radierung mit graubrauner Aquatinta

Die Passivität, ja Resignation jener in sich versunkenen Frauengestalten bezeugen das, was uns dazu ergänzend auch die Biographie Angelika Kauffmanns verrät: Ihr Wunsch nach einem freien künstlerischen Leben im Kreis guter Freunde unter südlichem Himmel erfüllte sich nicht. Nur so ist zu verstehen, wie sie zu dem abgeklärten Urteil gelangte, daß gar nicht das Klima, wohl aber ein eingehendes Studium der Alten Meister und der Natur, Glück und Fleiß künstlerische Schaffenskraft hervorrufen könne, wie sie Baron Carl Ulysses von Salis-Marschlin am 16.6.1790 mitteilte. (Baumgärtel 1990, S. 95)

III. „... so ungebunden kann man ja leben wie man will“ – Louise Seidler in der deutschrömischen Künstlerkolonie

Ein Brief von Henriette Hertz vom 12.2.1818 löste Louise Seidlers Italiensehnsucht aus: „Als ich diesen Brief gelesen hatte, beherrschte mich nur noch ein Gedanke, ein Gefühl: Italien zu sehen!“ (Erinnerungen..., S. 144) Im für die Zeit üblichen schwärmerischen Ton hatte ihr Hertz die Sehenswürdigkeiten, Landschaft und Kunst der soeben erfolgten Romreise so nahegebracht (S. 143ff), daß sich die Bildnis-, Historienmalerin und Kopistin sofort darum bemühte, ihre Tätigkeiten in Jena, Weimar, Dresden und München zu beenden, und ihr noch im selben Jahr mittels eines Stipendiums durch Herzog Karl August von Sachsen-Gotha zu folgen.

Begleitet wurde sie von der Mutter einer Kollegin, Frau von Loewenich, und dem Schweizer Maler Johann Kaspar Schinz, den sie als „männlichen Schutz“ en-

gagierten. (S. 145) Wahrscheinlich handelte es sich um eine gemietete Kutsche⁴, mit der sie am 20. September 1818 um fünf Uhr morgens von München aus losfuhr. Die Tour ging über Venedig, Verona, Mantua, Parma, Bologna, Florenz und die Toskana nach Rom, und es war kein Zufall, daß die Reisenden die Stationen der oben genannten Künstlerroute wählten. Den Besuch der Städte und das dazugehörige Studium von Werken Alter Meister machte ihr Johann Peter Langer, Direktor der Münchner Akademie, an der Seidler 1817-18 als immatrikulierte E Levin Portrait- und Historienmalerei studierte, zur Pflicht. Unerläßlicher Reiseführer war übrigens die 1816 erstmals publizierte *Italienische Reise* Goethes.

Am 28. Oktober fuhr die Reisegesellschaft durch die Porta del Popolo, dort, wo fast alle deutschen Künstler Einzug in Rom hielten. Seit 1812 herrschte die Sitte, die Neuankömmlinge in der Nähe am Ponte Molle abzuholen und ihr „neues Leben“ in Rom zu feiern. (Sehnsucht... 1972, S. 30) Auch Seidler wurde von ihrem Vetter Eduard Ettinger und dem Prinzen Friedrich von Gotha in Empfang genommen, was danach fragen läßt, ob und wie sie – gemessen an den männlichen Kollegen – in die Künstlerkolonie integriert werden sollte.

Seidler und ihre Gefährten fanden eine weitaus bessere Infrastruktur vor, als noch Angelika Kauffmann. Nach den Notzeiten der Revolutionsjahre hatte sich die deutschrömische Künstlerkolonie mit nahezu 1200 Kunsttätigen (Sehnsucht..., S. 25) fest etabliert. Unterbringung fand sich vor allem im Pincio-Viertel bei Privatvermietern, die sich auf die Bedürfnisse dieser Rombesucher spezialisierten; Versorgung gab es, neben dem bereits Ende des 18. Jahrhunderts beliebten Caffé Greco, im Caffé Inglese sowie in den Osterien am Spanischen Platz. Die reichen Auftraggeber aus der vergangenen Grand-Tourzeit fehlten, doch der Mangel an hochdotierten Bestellungen glich sich angesichts des dichten sozialen Netzes unter den Künstlern wieder aus.⁵ Diese kümmerten sich um die Unterkunft der Neuzugänger und hielten regen geselligen Austausch. Zudem halfen sie sich gegenseitig mit Kontakten zu den in Rom weilenden Mäzenen oder verschafften einander Auftragsarbeiten, wie bei der Freskierung eines Raumes der Casa Bartoldy 1816/17 durch Overbeck, Cornelius, Schadow und Veit.

Sofort schien Louise Seidler in die Künstlergemeinschaft auf dem Monte Pincio aufgenommen zu sein, denn mit der Unterbringung bei der Familie Pulini im Palazzo Guarnieri befand sie sich in bester Nachbarschaft zu den Malern Julius Schnorr von Carolsfeld, Friedrich Olivier und den Brüdern Veit aus dem Umfeld der Nazarener. Auch gelang ihr ohne Probleme der Zutritt zu den Ateliers von Peter Cornelius und Joseph Anton Koch. Obwohl Kopieraufträge für den Hof Sachsen-Gotha, Goethe und den Kunstförderer Johann Gottlieb Quandt die meiste Zeit beanspruchten, reifte ihre Handschrift unter dem Einfluß der Nazarener erkennbar heran. (Kovalevski, S. 1257-1259) So hielt sie in Skizzen und Studien Ansichten der römischen Campagna, der Gegend um St. Isidor und der Landschaft am Golf von Neapel fest, die sie im Sommer 1819 in einer Dreitägesfahrt mit Maultier bespanntem Vetturini aufsuchte. Wie ihre Kollegen betrachtete sie die Malerei der Florentinischen Renaissance als Grundlage einer sich neu entwick-



2 Louise Seidler, St. Elisabeth Almosen austeilend, 1828, Lithographie, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz; das Gemälde dazu entstand 1822 während des Italienaufenthaltes und ist heute verschollen.

kelnden deutschrömischen Kunst. Entsprechend weisen ihre größeren religiös angehauchten Kompositionen, wie *Die heilige Elisabeth Landgräfin von Thüringen* (Abb. 2), eine klare Linienführung und Farbgebung auf. Die Anlage von Figuren und Umraum trägt deutlich arkadische Züge, eine Wirkung, auf die auch die genreartigen Landschaften Schnorr von Carolsfelds ausgerichtet waren.

Eine gänzlich gleichberechtigte Künstlerkameradschaft kam zwischen der Malerin und den Nazarener aber nur in vereinzelten Fällen vor. Mit Stolz berichtete sie davon, daß sie im Winter 1818/19 als einzige Frau an freien Übungen zu Gewandstudien teilnehmen durfte.⁶ (Erinnerungen, S. 192) Ebenso bedeutend war ihr die Mitarbeit am Gemälde *Die sieben mageren Jahre* von Overbeck, wo sie sich dem „Grund“ widmen durfte. (S. 187) Schließlich verabschiedeten die Künstler die Kollegin bei ihrer Heimreise im Sommer 1823 mit einem großen Fest in der Osteria Zum Papa Giulio, ganz nach der „Sitte der männlichen Kunstgenossen“. (S. 276)

Unter einem Mangel an Aufträgen litt Seidler dennoch auch in Italien nicht. Als Spezialistin für Raffaellokopien war sie bei Sammlern gefragt, und freundschaftli-

che Verbindungen zum Kreis um Henriette Hertz, Karoline von Humboldt, Dorothea Schlegel, den preußischen Gesandten Barthold Georg Niebuhr und Quandt boten ihr ausreichend künstlerisch-intellektuelle Anregung. Die Geselligkeit spielte dabei eine wichtige Rolle, ergab sie doch einen standesübergreifenden und zwanglosen Umgang der Kolonisten untereinander, wie er im Heimatland niemals möglich gewesen wäre. (Noack, S. 411)⁷ Ganz offensichtlich genoß die Malerin jene Freiheit, die sie Amalie Tiersch folgendermaßen beschrieb: „Ich lebe hier nur mit herrlichen vortrefflichen Menschen, wie sie mir zusagen, denn so ungebunden kann man ja leben wie man will u. so findet sich auch nur zusammen, was zusammen paßt. Bestellungen u. gut bezahlte habe ich auch ...“. (1.9.1821 in: Auch ich in Arcadien, S. 181)

Den rein künstlerischen Bereich ausgenommen, machte der verbindliche Austausch unter den Künstlern kaum Unterschiede zwischen den Geschlechtern. Dies hatte einen einfachen Grund: Kaum einer der Kolonisten verfügte über große Ersparnisse, und die meisten lebten wie Seidler in bescheiden möblierten Unterkünften. Unter dem Motto: „Bequemlichkeit galt nichts; man lebte nur um zu streben“ (Erinnerungen..., S. 163) trafen sich die Kollegen zu picknickähnlichen samstäglichem Zusammenkünften bei der Malerin. (S. 196) Gemeinschaftlich begaben sie sich auch ins ärmliche aber preiswerte Café Noctuen zum Frühstück, an dem Seidler ohne moralische oder gesellschaftliche Bedenken teilzuhaben schien (S. 193/194).

Wie die meisten des Nazarener Kreises stand die Malerin in einem Spannungsverhältnis zwischen Vergangenheit und gegenwärtiger Wahrnehmung. So würdigte sie beispielsweise in Gedanken die machtvolle römische Geschichte, während sie die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum besichtigte (S. 218), war aber ebenso vom bunten Leben auf den Straßen Neapels fasziniert: „Welcher herrliche, nie versiegende Stoff für den Maler! Man brauchte nur hineinzugreifen ins volle Menschenleben ...“. (S. 253) Entsprechend widmete sie sich, den Kollegen gleich, einem eingehenden zeichnerischen Studium des italienischen Volkslebens, um die Ergebnisse dann *geläutert* in den Dienst verklärender religiöser Darstellungen zu stellen.

Familiäre Gründe führten die Künstlerin nach Deutschland zurück, wo sie 1824 Kustodin der Weimarer Gemäldegalerie, Zeichenlehrerin am Hof von Sachsen-Weimar und 1835 dort zur offiziellen Hofmalerin ernannt wurde. Der fünfjährige Italienaufenthalt nimmt in ihren Lebenserinnerungen eine zentrale Stelle ein, dem sie rückblickend offenbar eine poetische Würdigung zu geben wünschte: „... mein ganzer Aufenthalt in Italien während der Jahre 1818 bis 1823 deucht mir ein einziger heller Frühlingstag“. (S. 159) Ungeachtet jener Verklärung ist bemerkenswert, daß Louise Seidler der eigenen Italiensehnsucht in einer Zeit rollenspezifischer und gesellschaftlicher Einschränkungen beharrlich nachging. Zwischen künstlerischer Zielstrebigkeit, persönlicher Bescheidenheit und geschäftlichem Organisationstalent balancierend konnte sie sich den Wunsch nach einer unabhängigen und zwangsfreien Lebensführung erfüllen – nach einem *Arcadien*, das mehr und mehr vom Gegenwartsdrang der aufkommenden Moderne erfaßt werden sollte.

IV. „... ein Bild, wo alles ineinanderpaßt“ – Clara von Rappard auf Touristen- und Kunstpfaden

In seinem Italienführer empfahl der Reiseschriftsteller und Kulturforscher Victor Hehn dem auf „Überraschung des Gegensatzes“ erpichten Touristen eine Eisenbahnfahrt von der Schweiz nach Genua oder Nizza. Vom „Bild form- und schrankenloser Gewalten“ des nebelverhangenen Hochgebirges „sieht man sich Tags drauf, dort wo sich der Abhang der Seealpen zum mittelländischen Meere niederstuft, in ein braunes Sonnen- und Lichtland [...] versetzt“. (Hehn, S. 1ff)

Kaum treffender ist in Worte zu fassen, was die Familie der Malerin Clara von Rappard auf ihren Italienreisen erfahren haben dürfte. Anfang der 1870er Jahre machte sie sich jährlich in den Wintermonaten von ihrem Schweizer Heimatort Interlaken nach Venedig, Rom, Florenz, Genua oder Neapel auf. Sie nutzte die Eisenbahn, die sich seit den 1840er Jahren die meisten europäischen Länder erschlossen hatte, stieg dort, wo noch keine Gleise angelegt waren, auf mehrspännige Reisewagen um und kannte sich mit der Fahrt auf Dampfschiffen, im gewöhnlichen Postwagen, ja selbst im römischen Pferdeomnibus aus.⁸ Reiseanlaß waren die Geschäfte des Unternehmers Konrad von Rappard und die kulturelle Bildung der Familie, im Einvernehmen mit der beginnenden künstlerischen Schulung der Tochter Clara.

Im Vergleich zu den ausgedehnten, mehrtägigen bis mehrwöchigen Anfahrten der bereits vorgestellten Malerinnen bedurfte es nur noch etwa eines ganzen Tages – von Berlin aus 44 Stunden (S. 212) – um in Rom anzugelangen: „Jetzt bringt ihn [gemeint ist der Reisende, C.M.] in Anwendung physikalisch-mechanischer Gesetze eine ferne, fremde, amerikanische Erfindung im Fluge nach Rom – er hat kaum Zeit und Gelegenheit zum Wagenfenster hinauszublicken; die Lokomotive stößt hustend ihren überflüssigen Dampf aus, Eisen reibt Eisen, Alles drängt eilend durcheinander, er selbst kommt sich wie ein mit der Marke beklebtes, weiter geschobenes Gepäckstück vor ...“. (S. 109) Was Hehn als Zeitgenosse der Rappards beschrieb, legte Schivelbusch in seiner kulturgeschichtlichen Betrachtung der Eisenbahnfahrt noch deutlicher dar. Die Wahrnehmung des Reisenden hatte sich durch die Schnelligkeit so verschoben, daß er Landschaften nur noch von Telegrafmasten und -drähten durchzogen als sich verflüchtigendes Bild sah, Nah und Fern ließen sich nicht mehr richtig sondieren und der Raum zwischen Anfahrtsort und Ziel schien aufgelöst zu sein. (Schivelbusch, S. 34, 38, 54f.) Entsprechend wird das Reisebewußtsein der von Rappards gewesen sein, so daß danach zu fragen wäre, was die so konditionierte Künstlerinnenfamilie in Italien suchte und vor allem vorfand?

Jeweils vier Monate verbrachten die Rappards im Süden, wo sie eine oder mehrere Kunststädte aufsuchten – 1868/69 Venedig, 1870 Genua und Mailand, 1870/71 Florenz, Rom und Neapel, 1872/73 Verona, Bologna, Rom, Neapel, Sizilien, Florenz und 1878 erneut Genua und Rom. (Muysers, S. 311-326)⁹ Bei längeren Aufenthalten mieteten sie sich in Stadtwohnungen mit einem Hausdiener ein. Der Tagesablauf (Tagebucheintragung vom 16.11.1872, S. 23) der jungen Künstlerin

umfaßte jeweils mehrstündige Besichtigungen vor- und nachmittags – nach einem von der Mutter Albertine von Rappard zusammengestellten Programm – mittels *Baedeker*, Burckhardts *Cicerone*, Mommsens Rom- und Lübkes Architekturge-schichte. Da in der Zwischenzeit Italiens Kunst- und Geschichtsepochen von der Antike bis zur Neuzeit erschlossen waren, nahmen jene Bildungstouren den An-spruch eines Durchschnittsreisenden erheblich überschreitende Dimensionen an. Dennoch verhielten sich Mutter und Tochter wie vorbildliche Touristinnen, die entlang der positivistisch-wissenschaftlichen Informationen aus den Handbü-chern einer eigenen Route folgten. (Buzard, S. 71ff)

Die Fülle wenn nicht sogar Überfülle an kultur- und kunstgeschichtlichen Ein-drücken ließ die junge Frau ein außergewöhnliches visuelles Gedächtnis ausbil-den. Grundrisse der gesehenen Bauwerke, wie beispielsweise des Palastes Doria Pamphile, skizzierte sie aus dem Kopf. Parallel zu dieser Fähigkeit erlernte sie seit dem 12. Lebensjahr systematisch das Zeichnen, wobei sie ihre sicherlich ein-drücklichste Schulung in Italien erhielt. Im Winter 1868/69 wurde sie jeden zwei-ten Tag durch den ungarischen Maler Döme Skutzesky in Ölmalerei sowie im Portraitzeichnen und dem Zeichnen nach der Natur unterwiesen. Obwohl dies dem Unterricht großbürgerlicher und adeliger *Dilettantinnen* im herkömmlichen Sinne gleichkam, folgte der Lehrer einer ungewöhnlichen Methode. Neben ge-meinschaftlichen Besuchen der Venezianischen Kunstsammlungen trainierte er sie im Zeichnen von Stadtansichten und Bauten vor der Natur. Darauf gründete Rappards Gewohnheit, stets Motive ihrer unmittelbaren Umgebung zu skizzieren, so wie es ihr Adolph Menzel im Winter 1871 noch einmal nahelegte. Wäh-rend der folgenden Rombesuche leiteten sie der Landschaftsmaler Heinrich Dre-ber und der Bildhauer Heinrich Gerhardt im Kopieren, Illustrieren und Zeichnen an, und in Florenz nahm sie 1873 bei der Schweizerin Flora Fries Unterricht im Aktzeichnen und der Temperamalerei. Deutlich zeigen sich darin erste Ansätze einer professionellen Kunstausbildung, die sich aber – im Gegensatz zum separat zu organisierenden Unterricht im deutschsprachigen Raum – mit den bildungs-bürgerlichen Aktivitäten der Familie vollends vereinbaren ließen. Ob gezielt oder zufällig wurde im Laufe der ersten vier Italienreisen die *klassische* Künstlerroute erschlossen, so daß sich Clara von Rappard bereits als 16jährige die wichtigsten Stationen, Kunststätten und Künstler per Anschauung und Skizzen erarbeitet hatte.

Auf diesen frühen Italienfahrten entstand kein vollendetes größeres Gemälde. 1878 malte sie in Rom das – 1944 in Potsdam zerstörte – Bildnis ihres Vaters, 1886 entstand in Venedig *Der Traum* – in Berlin verschollen – und um 1890 die einzige – in England verloren gegangene – italienische Landschaft *Nervi Levante, Oli-venbäume*. Es fällt auf, daß die junge Künstlerin bei Spaziergängen und Wande-rungen oftmals die Stadt- und Landschaftsansichten wie Bildmotive wahrnahm. Ihre genrebildartigen Beobachtungen hielt sie im Tagebuch fest, so beispielsweise die Beschreibung einer alten, zum Fenster hinausblickenden Frau, einer Wäsch-erin am Tiberufer oder zweier spielender Betteljungen am Hafen von Neapel. (Tagebucheintragen vom 9.11., 22.11.1872 und 6.1.1873) Ansatzweise verarbeitete

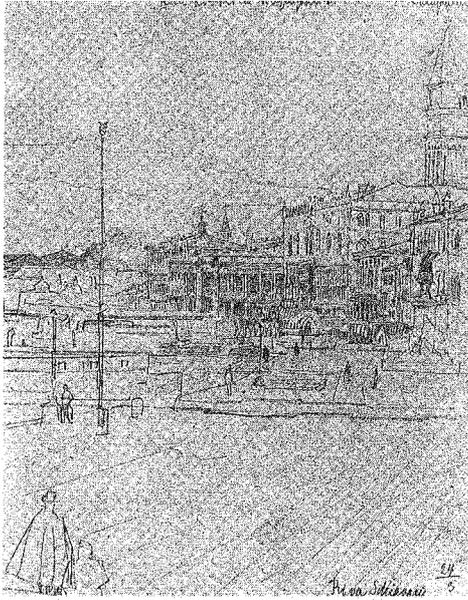
te sie das so Gesehene in ihren Illustrationen zu den Novellen Paul Heyses *L'Arri-biata* 1871 und *Lady Godiva* 1872, doch blieb sie in Zeichnungen und Skizzen der realistischen Anschauung verpflichtet. Es scheint, als habe sie sich mit den idylli-schen Blickpunkten einen Ruhepol in der Vielfalt des Erlebten – dazu gehörte der Venezianische Karneval ebenso wie die Überschwemmung Roms oder der soziale Mißstand der Bevölkerung – schaffen wollen.

Wie sehr sich das Italienerlebnis in viele, völlig unterschiedliche Eindrücke auf-splitterte, hat der Romreisende Hehn festgehalten: So stieß die neue, gasbeleuch-tete via nazionale mit Kaffeehäusern, Juwelengeschäften und Friseuren kontrast-reich auf die Seitenstraßen, in denen „das alte Rom“ mit verwitterten Kirchen, Pa-lazzi und Plätzen wiederzufinden war. (Hehn, S. 121) Entsprechend formte sich eine Blickweise des Stadtbesuchers, die vom malerischen zum modernen, fast *ce-zannesken* Schauen übergang: „Thürme, Flächen, Mauern und Ruinen, Cypressen und Pinien, Klöster, Kirchen, verwilderte Abhänge, befahrene und zertrümmerte Brücken, der wirbelnde gelbe Strom, im Hintergrund die braune, von Aquäduk-ten durchzogene, mit einzelnen Alterthümern und neuen Casales wie mit Punk-ten durchstuckte Campagna, und die blauen Berge – alle diese Elemente kehren in jeder römischen Aussicht wieder, aber immer anders neben und über einander ge-ordnet ...“. (S. 119)

Eben jener bewegliche und wandelbare Blick sollte die Zeichenkunst Clara von Rappards prägen, wie am Beispiel einer undatierten Ansicht der Riva Schiavona in Venedig zu ersehen ist. (Abb. 3) In feinen, lebhaft bis nervös gesetzten Strichen hat sie die Bauten des Dogenpalastes, der Libreria Vecchia und des Campagniles wiedergegeben, die sich ganz auf der oberen Bildhälfte konzentrieren. Durch die-se Anlage wirken die Gebäude dicht gedrängt und ineinandergeschachtelt, wäh-rend im Vordergrund wenige grobe Linien die Fortsetzung des Platzes mit zwei Gestalten nur noch andeuten.

Von den ausgehenden 1870er Jahren an reifte Clara von Rappard zu einer ange-sehene Porträtistin und Freilichtmalerin heran. Ihre in Licht- und Schattenfel-der aufgelösten Gebirgsansichten entsprechen genau dem, was Hehns Eisenbahn-reisender auf seiner Fahrt nach Italien zu sehen bekam, bevor er über die Alpen gelangte. Südliche Motive selbst fanden so gut wie gar keinen Eingang in ihr Bild-vokabular.

Das Ineinander- und Zusammenrücken des alten und *modern* Italiens nahm vieles von der arkadischen Reisesehnsucht, so daß Victor Hehn sogar empfahl: „Geht nicht über die Alpen, nicht ans mittelländische Meer, nicht ins Citronen-land! Es ist nicht so schön, wie ihr denkt, Ihr werdet nicht finden, was ihr sucht!“ (S. 212) Doch zeigt das Beispiel Clara von Rappards, wie die Harmonisierung der ästhetischen aber auch gesellschaftlichen Gegensätze ein Empfinden wachrief, das sich in kälteren Gefilden Europas nicht so einfach einstellte. In Italien entwik-kelte die Malerin die sie zeitlebens prägenden visuellen Fähigkeiten, Gegensätzli-ches miteinander zu verbinden – zu einem „Bild, wo alles ineinanderpaßt“. (Tage-bucheintrag vom 9.11.1871)



3 Clara von Rappard, Riva Schiavona in Venedig, Bleistiftzeichnung, 22x18 cm, aus: Skizzenbuch Venedig, 1888, Privatbesitz

Anmerkungen

- 1 Spätestens im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts löste Paris Italien als begehrtetes Reiseziel bildender Künstlerinnen ab, siehe hierzu die Beiträge von Ada Raev und Ulrike Wolff-Thomsen in diesem Heft.
- 2 Falls nicht näher bezeichnet, entstammen alle biographischen Angaben aus der umfassenden Dissertation Bettina Baumgärtels über Angelika Kauffmann, publiziert 1990. An dieser Stelle sei der Expertin herzlich gedankt für die Durchsicht und Korrektur vorliegender Darstellung sowie die Beratung bei der Abbildungsvorlage.
- 3 Demnach entwickelte Kauffmann bei der Beschäftigung mit entsprechender Literatur ein geistiges "Bild, das sie zunächst als Kohle- oder Federzeichnung festhielt, um es dann in ausgearbeiteten Gesamtkompositionen zu vervollkommen. Schließlich setzte sie Hell-Dunkelkontraste mittels Lavierungen ein, die die Farbgebung des späteren Ölbildes vorgeben sollten, s. Baumgärtel 1991, S. 3543.
- 4 Fortbewegungsmöglichkeiten bestanden in der sehr langsamen Postkutsche, der teureren Eilpost oder dem Mieten eines Reisewagens, siehe hierzu Krohm, S. 37ff.
- 5 Genauer führt Bärbel Kovalevski die Verhältnisse in der deutschrömischen Künstlerkolonie, insbesondere die Position der Künstlerinnen aus, in: Randerscheinungen? Deutsche Malerinnen in der Zeit des Dürerjahres von 1828. In: Protokollband des Nürnberger Nationalmuseums zum 8. Greifswalder Romanistik-Konferenz Nürnberg 1998.
- 6 Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich hier um das gemeinschaftliche Studium in Gewand- und Aktzeichnen, das Schnorr von Carolsfeld, Olivier und Rehbnitz im Winter 1818/19 betrieben. Es ist anzunehmen, daß Seidler auch an den Aktstunden teilhatte, dies aber aus Gründen der Schicklichkeit verschwiegen – Frauen war die Ausbildung in diesem Fach gesellschaftlich-moralisch untersagt.
- 7 Ganz anders ging das gesellige Leben der

Italiener vorstatten, bei dem die Zusammenkünfte zumindest räumlich streng nach Geschlechtern getrennt waren, siehe Elsiabeth von der Recke, S. 409.

- 8 1874 unternahm die Familie auch eine Orientfahrt von Wien über Budapest nach Istanbul bis nach Athen, die die Malerin ausführlich dokumentierte.
- 9 Wenn nicht näher bezeichnet, stammen alle Angaben zur Biographie und Ausbildung Clara von Rappards aus Muysers, S. 311-326, insbesondere aus dem Abschnitt: Die Schule des Sehens“, S. 312-313.

Literatur

- AUCH ICH in Arcadien. Kunstreisen nach Italien 1600-1900 (Ausst.-Kat.), Schiller-Nationalmuseum Marbach. Hrsg. v. Dorothea Kuhn. Stuttgart 1966.
- Bettina BAUMGÄRTEL: Angelika Kauffmann 1741-1807. Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts. Weinheim/Basel 1990 (Ergebnisse der Frauenforschung, 20).
- Dies.: „Ich zeichne beständig ...“. Unbekannte Zeichnungen und Ölskizzen von Angelika Kauffmann (1741-1807). In: Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten, 61. Jg., 15. 11. 1991, H.22, S. 3542-3544.
- James BUZARD: The Beaten Track. European Tourism, Literature, and the Ways to 'Culture' 1800-1918. Oxford 1993.
- Erinnerungen der Malerin Louise Seidler. Hrsg. v. Hermann Uhde-Bernays, (1883). Weimar 1965.
- Johann Wolfgang von GOETHE: Italienische Reise (Stuttgart / Tübingen 1816). Hrsg. v. Herbert von Einem nach der Hamburger Ausgabe. München 1997.
- OTTO HARNACK: Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte. Weimar 1896.
- Victor Hehn: Italien. Ansichten und Streiflichter. Berlin 1887.
- Bärbel KOVALEVSKI: Louise Seidler. In: Dictionary of Women Artists. Hrsg. v. Delia

Gaze. London 1997, Bd. 2, S. 1257-1259.

Heinrich KROHM: Welche Lust gewährt das Reisen! Mit Kutsche, Schiff und Eisenbahn. München 1987.

Carola MUYSERS: Eine bedeutende Malerin am Beginn der Schweizer Moderne. Zum Leben und Werk Clara von Rappards (1857-1912). In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 54, 1997, H.3, S. 311-326.

Friedrich NOACK: Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, (1927). 2 Bde. Reprint Stuttgart 1974.

Terisio PIGNATTI: Angelika Kauffmann und Venedig. In: Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen (Ausst.-Kat.), Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz. 1968, S. 1-3.

Clara von RAPPARD: Tagebuch vom 9.11.-27. 11. 1872 und 5.1.-18. 1. 1873, Privatbesitz.

Elsabeth von der RECKE, geb. Reichsgräfin von Medem: Tagebuch einer Reise durch einen Theil von Deutschland und durch Italien in den Jahren 1804 bis 1806. Hrsg. v. Hofrat Böttiger. 2 Bde. Berlin 1815.

Giovanni Gherardo ROSSI: Vita di Angelica Kauffmann, pittrice, (1810). Dt. Übersetzung v. Alois Weinhardt in: Eugen Thurnherr: Angelika Kauffmann und die deutsche Dichtung. Bregenz 1966, S. 10-20.

Wolfgang SCHIVELBUSCH: Geschichte der Eisenbahnfahrt. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. München/Wien 1977.

SEHNSUCHT nach Italien. Deutsche Zeichner im Süden 1770-1830. Eine Ausstellung Horst Keller zum 60. Geburtstag. (Ausst.-Kat.), Bearb. v. Hella Robels. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1972.

Wilhelm WAETZOLDT: Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht. Leipzig 1927.

Joachim WIEDER: Vom deutschen Italienerleben. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Italienreisen. In: Nisus in librorum nitore. Festschrift Werner Goebel zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Max Leonhard. München 1980, S. 132-172.