

selbst wenn historisch-kritische Aspekte dabei zuweilen ein wenig unterbelichtet bleiben.

ELISABETH OY-MARRA
 Institut für Kunstgeschichte
 der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Goethes Malerin. Die Erinnerungen der Louise Seidler, Hrsg.: Sylke Kaufmann; Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2003; 491 S., 20 SW-Abb.; ISBN 3-7466-1426-0; € 9,95

Einem so renommierten Haus, wie dem Aufbau-Verlag, dessen leinengebundene Klassikerausgaben lange vor der Wende drüben wie hüben bei Liebhabern der Belletristik zu Recht begehrt waren, steht es gut zu Gesicht, nun, da jährlich Tausende von Besuchern Weimar und mit ihm die Wirkungsstätten seines Dichterkönigs ungehindert in Augenschein nehmen können, die Memoiren einer Malerin neu herauszubringen, die lebenslang zu ihm in freundschaftlicher Beziehung stand. Louise Seidler (1786–1866) hat ihre Erinnerungen ab 1863 gegen Ende ihres Lebens im Stadium fortschreitender Erblindung teils noch selbst niedergeschrieben, teils hilfreichen Geistern in die Feder diktieren lassen. Als sie 1866 stirbt, hinterläßt sie ein unvollendetes Manuskript, das 1870 in die Hände des Literaturwissenschaftlers Hermann Uhde gelangt und, von diesem sorgsam bearbeitet und durch Briefe und Motti angereichert, bereits 1873/74 unter dem Titel „Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler (geboren zu Jena 1786, gestorben zu Weimar 1866)“ bei Wilhelm Hertz in Berlin veröffentlicht wird. Schon 1875 liegt eine durch neues Brief- und Notizmaterial erweiterte zweite Auflage vor. Eben diese wurde der vorliegenden Taschenbuchausgabe zugrunde gelegt. Von Anfang an zählen neben Wilhelm v. Kügelgens 1870 erschienenen „Jugenderinnerungen eines alten Mannes“ (er ist der Sohn ihres verehrten Lehrers Gerhard v. Kügelgen in Dresden) Louise Seidlers Memoiren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den meistgelesenen Künstlerautobiographien. Bereits die erste Auflage wird von Theodor Fontane umfassend besprochen und gewürdigt. Er lobt sowohl die Genauigkeit ihrer Beobachtungen wie ihr Talent, mit dem sie „Auf wenigen Seiten [...] ein ganzes Menschenleben“ zu schildern versteht¹. Auf Fontane wird noch zurückzukommen sein. Von vornherein teilen sich die Lebenserinnerungen der Malerin in zwei Bücher, deren erstes die Jugendzeit (1786–1818) mit den Stationen Jena, Gotha, Dresden, München umfaßt, und deren zweiter Band ihren fünfjährigen Italienaufenthalt – Rom, Neapel, Florenz – von 1818 bis 1823 behandelt, bis zu ihrer durch die Erkrankung ihres Vaters veranlaßten Rückkehr nach Weimar.

Dem hier zu besprechenden Textabdruck von 1875 ist ein breit angelegter Anhang beigelegt. Den akribisch abgefaßten, jeweils auf die Paginierung bezogenen An-

1 THEODOR FONTANE: Aufsätze zur bildenden Kunst, 1. Teil; München 1970; darin: Luise Seidler, S. 497–508, bes. S. 503.

merkungen folgt ein Nachwort der Herausgeberin Sylke Kaufmann, das in knapper Form Ergänzendes zum Werdegang der Künstlerin, zu ihrem Umfeld wie zur Publikation ihrer Memoiren referiert, darüber hinaus aber auch die Schwierigkeiten künstlerisch-weiblicher Emanzipation in ihrer Zeit anspricht. Einer anschließenden Zeittafel ist ein Register der im Text erwähnten Werke von Louise Seidler angehängt, und ein präzise gearbeitetes Verzeichnis der ‚auftretenden‘ Personen samt Werken rundet den informierenden Apparat ab. Verblüffend auch für den heutigen Leser der Erinnerungen ist die Frische und Farbigkeit, mit der Louise Seidler anfangs ein detailliertes und schlagendes Bild ihrer Zeit, etwa von der napoleonischen Besetzung und den Befreiungskriegen entwirft, vor allem aber im folgenden Italien-Teil in immer neuen Begegnungen und in unterschiedlichster ‚Beleuchtung‘ atmosphärisch genau ihr Leben unter den deutschrömischen Malern in der „kleinen Künstlerrepublik“ (S. 206) auf dem Pincio in Rom schildert. In immer anderen ‚Szenen‘ und ‚Gruppierungen‘ läßt sie die bedeutendsten Protagonisten jener spöttisch als „Nazarener“ betitelten romantischen Maler-Bewegung Revue passieren: Johann Friedrich Overbeck, Peter Cornelius, die Brüder Olivier, Philipp Veit ebenso wie Berthel Thorwaldsen und Rudolf und Wilhelm Schadow, Söhne des großen klassizistischen Hofbildhauers in Berlin. Ein neuer „vaterländischer“ Atem (S. 122) weht durch dies Künstlerquartier, dem das Altdeutsche in der Malerei und damit das eigene christliche Mittelalter unendlich nähersteht als die bisher vergötterte Antike der Vätergeneration. Man lebt durchweg bedürftig, aber man hat auch Gönner wie den preußischen Generalkonsul Jakob Ludwig Salomo Bartholdy, der für die jungen Maler zu einem der ersten Auftraggeber wird (S. 144). Man verkehrt im Hause von Frau v. Schlegel ebenso wie bei Frau v. Humboldt. Die Seele dieses Künstlerkreises ist jedoch der preußische Gesandte Barthold Georg Niebuhr, nicht müdewerdender Gönner, Ratgeber und Helfer, nicht zuletzt in kirchlich-protestantischer Angelegenheit (S. 203, 303). Wer immer sich mit diesen, von Goethes Kunstberater Heinrich Meyer mit dessen Einverständnis abgekanzelten „neudeutschen religios-patriotischen“ Künstlern², unter die auf deutschem Boden Caspar David Friedrich ebenso rubriziert wurde wie Gerhard v. Kügelgen und Georg Friedrich Kersting, befassen will, kommt tatsächlich an dieser Quelle nicht vorbei (S. 421). Was es mit der „kleinen Künstlerrepublik“ auf dem Pincio auf sich hatte, welch anderer Geist in dieser „kameradschaftlichen“ Gemeinschaft umging (S. 207), mit wieviel Freiheit und selbstverständlicher Kritik man einander begegnete, so nämlich, daß auch eine Frau, eben die Malerin Louise Seidler, nicht nur in ihr bestehen konnte, sondern vollkommen in sie integriert war, das tritt einem aus der Lektüre eindrucksvoll entgegen (vgl. z. B. die Ausstellung im April 1819 im Palazzo Caffarelli, wo sie unter 48 Malern als einzige Malerin vertreten ist; S. 261). Es sei darum an dieser Stelle gefragt: War Louise Seidler wirklich „Goethes Malerin“? Verständlich, daß der

2 „Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Mayn-Gegenden. Von Goethe. Zweytes Heft. Stuttgart, in der Cottaischen Buchhandlung 1817. I. Neu-deutsche religios-patriotische Kunst“; S. 35 ff., in: RICHARD BENZ: Goethe und die romantische Kunst, München 1940, S. 140–143. – JOHANN WOLFGANG GOETHE: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 11/2, S. 319 ff.

Verlag nach einem zugkräftigen Titel suchte, aber auch der Herausgeberin müßte der Titel zumindest ein wenig suspekt erscheinen. Man könnte ihn doch dahingehend verstehen, daß ausgerechnet Louise Seidler, die sich mit frappierendem Selbstbewußtsein ihre Lehrer sucht (in Dresden genauso wie in München!) und das wichtige Mittel der Empfehlung an maßgebliche, vor allem fürstliche Persönlichkeiten mit der ihr eigenen weiblichen Liebenswürdigkeit zu nutzen weiß, ein ‚Geschöpf‘ Goethes gewesen wäre. Tatsache ist aber, daß es ihr gelingt, über die große Dame in Carl Augusts nächstem Umfeld, just über die Jagemann-Heygendorff, die Goethe in puncto Theater das Leben so schwermacht, daß er schließlich das Handtuch wirft, zuerst ein Stipendium für München, dann das entscheidende für Rom von herzoglicher Seite zu erhalten. Sicher kennt sie Goethe von Kindesbeinen an, darf schon frühzeitig ein Pastell von ihm anfertigen (S. 69, Abb. S. 73), sie verkehrt in seinem Hause, und er verfolgt mit Wohlgefälligkeit ihre malerische Entfaltung, aber wahr ist doch, daß sie sich im Laufe dieser Entwicklung Schritt für Schritt, je mehr sie mit der jungen Künstlergeneration in Berührung kommt, von seiner akademischen, ganz auf die Antike ausgerichteten Kunstanschauung entfernt, an der allerdings der „Kunst-Meyer“ maßgeblichen Anteil hatte. In Nürnberg, auf dem Wege nach Dresden, sieht sie zum ersten Mal „die schönen Vermächtnisse vaterländischer Meister“ (S. 122); man beachte das Epitheton, das einem neuen, anderen Geist zuzuordnen ist als dem des Klassikers Goethe. In Dresden lernt sie dann C. D. Friedrich kennen (S. 55), jenen Maler, dessen Größe Goethe durchaus erkennt und der ihn – vorwiegend durch seine Zeichnungen – anfangs so fasziniert. Je mehr jedoch bei ihm und erst recht bei den Deutschrömern, dessen unbestrittenes Haupt Johann Friedrich Overbeck ist, in einer Rückwärtswendung die mittelalterlich christliche Thematik eine hervorragende Rolle in ihren Bildern zu spielen beginnt, desto fremder, sogar unheimlicher muß für diesen leidenschaftlichen Anhänger der großen antiken Form diese Künstlerbewegung werden; das schließlich führt zu jenem berüchtigten Wutausbruch, währenddessen er, wie er Sulpiz Boisserée gesteht, Bilder des „Mahler Friedrich“ „an der Tischecke“ zerschlägt³! – Louise Seidler dagegen fühlt sich von Anbeginn, schon vor der Romreise, angezogen von dieser neuen Kunstrichtung. Nicht umsonst ist es der begeisterte Brief der Henriette Herz aus Rom, der den letzten Ausschlag für ihren Aufbruch nach Italien gibt. Gerade diese „Berliner Saloniere“, die in den Jahren 1817–19 zur großmütigen Gönnerin des meist sehr eingeschränkt lebenden Künstlervölkchens wird, beschreibt emphatisch die Weiterentwicklung der ‚vor Ort‘ tätigen Maler Overbeck und Cornelius: „Hätte Goethe die Arbeiten dieser jungen Männer gesehen, er würde Vieles nicht über sie haben sagen lassen [durch Heinrich Meyer!]; sähe er sie noch, er nähme manches zurück“ (S. 145).

Daß Louise Seidler mit dem auch für sie – nicht nur für Minchen Herzlieb (s. ihr Porträt, S. 27) – doch schon „alten Herrn“ (S. 28) dennoch in Beziehung bleibt, ihm über C. D. Friedrichs Ablehnung der „Wolkenaufträge“ von Seiten Goethes einen ungemein geschickt formulierten Brief schreibt, der zugleich unumwunden genau die

3 Siehe BENZ (wie Anm. 2), S. 142–143.

Worte des Malers wiedergibt⁴, ist Teil ihrer angeborenen Freundlichkeit, einer vermittelnden Art eigentlich allen Menschen gegenüber, die ihr da, wo sie sich bewegt, Sympathiekreise verschafft. Sie vermag Menschen und Schicksale mit scharfem Auge zu schildern, hat einen untrüglichen Blick für die Stärken und Schwächen eines Künstlerkollegen, etwa gegenüber ihrem Freund und Reisegefährten Johann Caspar Schinz (S. 134f.); verdammen tut sie dennoch selten. Zugleich liebt sie so wenig wie der ihr vertraute Freund aus Kindheitstagen, dessen ‚Residenz‘ am Frauenplan sie so akkurat zu beschreiben versteht (S. 70f.), wirklich tiefgreifende Zerwürfnisse. Das ist es, was sie beide nie ganz auseinandergeraten läßt, wozu es ja auch zwischen Sulpiz Boisserée und Goethe, trotz aller Meinungsverschiedenheiten, niemals kommt. Von hier aus erscheint des Geheimrats Empfehlung, die Malerin – trotz ihrer zahlreichen Altarbilder in offensichtlichem Nazarener-Stil (man denke an ihre Darstellung der „Hl. Elisabeth“, Abb. S. 306) – nach ihrer Rückkehr aus Rom als Kustodin der Weimarer Kunstsammlungen anzustellen, durchaus plausibel. Seine Malerin war sie aber keineswegs. Das hat man von Angelika Kauffmann mit mehr Berechtigung sagen können. Wie viele andere Maler der Romantik war sie eine sehr gute Porträtistin, das hat Goethe an ihr geschätzt, und in einem ganz bestimmten Moment seines Lebens hat er, als Erinnerung an seine Rheinreise 1814, für die Bingener Kapelle seine Vorstellung von einem hl. Rochus nach einem Karton von Heinrich Meyer von ihr in Öl malen lassen⁵ (S. 113–118, Abb. S. 119). Welch merkwürdige Zusammenarbeit war das! Aber eben an dieser ‚Stelle‘, wo Goethe sich den Heiligenbildern der Nazarener so anzunähern scheint, läßt er seinen Rochus ganz unorthodox und fröhlich daherkommen, als tatkräftigen, christlich handelnden Menschen, ganz im Sinne seiner Lebensdevise, nicht als von der Pest gezeichneten Heiligen der katholischen Kirche. Etwas von einem „harmlos-liebenswürdigen Denkmal“ – wie Richard Benz es formuliert⁶ – hat dieser junge Mann schon an sich, und das rückt ihn weit ab von den Vorstellungen und Ansprüchen der Nazarener.

Von der bleibenden Freundschaftlichkeit beider, der Malerin und des alternden, am Ende gar nicht mehr im Mittelpunkt allgemeiner Verehrung stehenden Dichtersfürsten, zeugt in anrührender Weise seine späte Bitte (11. Febr. 1831), sie möge ihm doch ihre Porträtzeichnung des kurz zuvor (2. Jan. 1831) verstorbenen „wahrhaft väterlichen Freundes“ Niebuhr in das Format seiner Porträtsammlung übertragen: „Ihre Zeichnung giebt einen gar zu schönen Begriff von der, leider allzusehn, vorübergegangenen Gegenwart des vorzüglichen Mannes“ (S. 304, Abb. S. 305). Dennoch: Vielleicht hätte man die Neuausgabe ihrer Memoiren besser betitelt mit „Louise Seidler (1786–1866). Erinnerungen einer Malerin aus Goethes Tagen“.

Ein so umfangreicher Textabdruck wie der vorliegende muß wohl zwangsläufig Kürzungen mit sich bringen, will er das einbändige Taschenbuchformat nicht buchstäblich aus dem Leim gehen lassen. Die Frage ist nur, wo mit den Kürzungen anzu-

4 Siehe BENZ (wie Anm. 2), S. 138–139.

5 Vgl. hierzu den Ausstellungskatalog „Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850“; Ostfildern-Ruit 1999, S. 183, F 31, Taf. 42.

6 BENZ (wie Anm. 2), S. 207.

setzen wäre. Man mag es verschmerzen, wenn anlässlich einer Neujahrsfeier im Hause Schelling das nachträglich auf dessen Gattin Pauline verfaßte Dankgedicht des Dichters Per Atterbom nirgends zu Wort kommt (S. 129), auch, daß Gottlieb Samuel Rösels an Louise Seidler auf deren Geburtstagsfeier (15. Mai 1819) verfaßte Gedicht im Text fehlt und die verschiedenen überreichten „Sächelchen“ in die Anmerkungen verbannt sind (S. 211), folgt man aber der bereits erwähnten Buchkritik Theodor Fontanes, so geht es nicht an, die doch wohl zahlreichen Briefe des Arztes und Jenaer Professors Dietrich Georg v. Kieser an Louise Seidler während der Befreiungskriege völlig auszulassen (S. 106 mit zwei Anm.). Es können – nach Fontane – beileibe nicht nur „mehrere Briefe“ gewesen sein, vielmehr „füllen sie [in der Ausgabe von 1874] dreißig Seiten, von Seite 117 bis 146, und geben in Gutem und Schlechtem ein ganz vorzügliches Bild jener Zeit“⁷, als Kieser „nach der Leipziger Schlacht“ von Jena nach Weimar ging, um dort in ein Freiwilligenkorps einzutreten. Während seiner Wartezeit schrieb er von Weimar aus an die ihm von früher her vertraute Malerin (in Jena). Vielleicht hätte die Entscheidung für eine Taschenbuchausgabe in zwei Bänden – in einer Kassette angeboten – die Auslassung dieser historisch wichtigen Blätter vermeidbar gemacht. Die gleiche Frage ist angesichts des so vorzüglich aufgezogenen Registerapparates zu stellen: Wie nämlich lassen sich Louise Seidlers Erinnerungen als Quelle noch ganz anderer wichtiger Themenbereiche erschließen, wenn kein Stichwortregister vorhanden ist? Für die Erfassung all jener antiken Bauwerke beispielsweise, die die Malerin mit wachen Augen in ihrem damaligen Zustand wahrnimmt und detailliert beschreibt, darunter das Colosseum (S. 241) und – besonders eindringlich – das Pantheon (S. 243), wäre ein Stichwortverzeichnis dringend erforderlich; ebenso für die christlichen Gotteshäuser, St. Peter (S. 233 f.), S. Pietro in Vincoli mit dem „Moses“ von „Michel Angelo“ (S. 238), vor allem aber, was S. Paolo fuori le mura betrifft: Sie sieht ja diese Basilika tatsächlich noch unversehrt, vor dem Brand im Jahr 1823! (S. 238 f.). Darüber hinaus müßte es gerade im Hinblick auf die leidenschaftliche Hinwendung der Nazarener zu Mittelalter und mittelalterlich-christlicher Gläubigkeit und damit zur alten katholischen Kirche Stichworte geben, über die man etwa zum Thema „Konversion“ oder, wie die Malerin es nennt, zur „Proselythenmacherei“ von seiten der römischen Kirche gelangen könnte. Louise Seidler beobachtet solche Tendenzen mit großer Aufmerksamkeit. Und gerade angesichts der zahlreichen Übertritte von Künstlerkollegen wäre das Stichwort „Protestantismus in Rom“ von Wichtigkeit, zu dem sich die Malerin zeit ihres Lebens ebenso bekennt wie der berühmte Niebuhr. Das Schlagwort „Protestantischer Gottesdienst“ dürfte in einem solchen Register auch nicht fehlen, denn wer weiß schon, daß dieser tatsächlich erst am Palmsonntag 1819 zum ersten Mal „in den Zimmern der Frau Herzogin [das ist Henriette v. Württemberg, die den Winter 1818/1819 in Rom verbringt]“ (S. 200) mit „Austheilung des heiligen Abendmahls“ stattfand? Bis dahin war die Praktizierung eines protestantischen Gottesdienstes in Rom ebenso verboten wie der Besitz von Bibeln und Gesangbüchern (S. 201). Ganz sicher wäre aber auch Louise Seidlers Be-

7 FONTANE (wie Anm. 1), S. 503.

zeichnung des deutsch-römischen Künstlerkreises als „Künstlerrepublik“ ein notwendiges Stichwort, um an die zahlreichen Stellen heranzuführen, die die Lebensweise dieser Künstler schildern (vgl. dazu besonders S. 301!).

Sollte also dem Neudruck des Aufbau Verlages eine zweite Auflage beschert sein, was sehr zu wünschen wäre, dann sollte man die Zweibändigkeit erwägen: zum einen ließe sich an den schmaleren ersten Band mühelos ein Stichwortregister anschließen, zum andern könnte in den Anmerkungen einzelnes verknüpft, korrigiert oder auch ergänzt werden. Zu „Ora et labora“ (S. 394) braucht es die Hinzufügung „(lat.)“ so wenig wie bei „Ecco la Befana!“ „(ital.)“ (S. 394), was für alle entsprechenden Zitate gilt. Allerdings wäre bei dem Karfreitagsritus der „tenebrae“ als Anmerkung zu S. 251 die Übersetzung „Dunkelheit, Finsternis“ angebracht. Für die von Louise Seidler ausführlich geschilderte Fußwaschung und Speisung der zwölf Apostel durch den Papst am Gründonnerstag (S. 249) würde als Anmerkung die Textstelle im Neuen Testament „Joh. 13“ genügen; so wäre Platz gespart, der an anderer Stelle gebraucht würde: Wenn nämlich im Zusammenhang mit Raffaels „Madonna mit dem Stieglitz“ darauf hingewiesen wird, daß dieser Vogel auf die Passion Christi verweise (S. 290, Anm.), so reicht das nicht. Da müßte schon ausgeführt werden, daß in der christlichen Tiersymbolik der blutrote Kopffederschmuck des Stieglitz an die blutgetränkte Dornenkrone Christi gemahnt⁸. Einer Ergänzung bedarf es auch zu Beginn der Jugenderinnerungen, als von Auguste Böhmer, der mit vierzehn Jahren verstorbenen Tochter der Caroline Schelling die Rede ist, die hier jedoch noch gar nicht namentlich genannt wird und nur als „erkrankte Mutter“ Erwähnung findet (S. 17). Und das in der herrlich farbigen Neapel-Skizze enthaltene Zitat aus Faust I, Vorspiel auf dem Theater, sollte doch in einer entsprechenden Anmerkung festgehalten werden (S. 273). Zu Pratolino aber (S. 158) – das sei einer ‚alten Florentinerin‘ verziehen! – gehörte doch wohl der Hinweis, daß dieser nördlich von Florenz gelegene Park, so sehr er auch verändert wurde, einst, im Jahre 1569, von Bernardo Buontalenti für Francesco I. de’Medici angelegt wurde. Dies alles sind, aufs Ganze gesehen, kleine ‚Schönheitsfehler‘, die sich in einer hoffentlich möglichen zweiten Auflage leicht beheben ließen. Daß sie der Rezensentin nicht entgingen, möge ein Beweis dafür sein, mit welchem Feuereifer sie diese großartige und vielfältige Quelle aus Goethes Tagen durchforscht hat.

MONIKA CÄMMERER
Karlsruhe

8 SIGRID und LOTHAR DITTRICH: Lexikon der Tiersymbolik in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderte; Petersberg 2004, Stichwort: „Stieglitz“.