

EINE IDYLLE DES NATIONALEN ITALIEN –
„LUISA SANFELICE IN CARCERE“ VON GIOACCHINO TOMA

„Wenn ein Mann inmitten seines Lärms steht, inmitten seiner Brandung von Wüfen und Entwürfen: da sieht er auch wohl stille zauberhafte Wesen an sich vorübergleiten, nach deren Glück und Zurückgezogenheit er sich sehnt – *es sind die Frauen*. Fast meint er, dort bei den Frauen wohne sein besseres Selbst: ... Jedoch! ... Der Zauber und die mächtige Wirkung der Frauen ist ... eine *actio in distans*: dazu gehört aber, zuerst und vor allem – Distanz!“
(Fr. Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft)

Die Geschichte der Darstellung des Weiblichen ist bislang kaum erforscht. Die Frau erscheint in Geschichte und Kulturgeschichte als Bild, das sich der Mann von der Frau macht, als „imaginierte Weiblichkeit“. Der von der Frauenforschung formulierte Ansatz, „Präsentationsformen des Weiblichen“¹ auf den Grund zu gehen, stellt daher einen Notbehelf dar, einen Umweg, der Aufschlüsse über reale und ideologische Bedingungen von Weiblichkeit und Frauenleben geben soll, wo direkte Zeugnisse für diese „andere“ Seite der Geschichte fehlen.

Das im späten 19. Jahrhundert vielleicht berühmteste Bild einer Frau Italiens, „Luisa Sanfelice in carcere“ von Gioacchino Toma (1877) (Abb. 2) gibt exemplarisch Gelegenheit, diese „imaginierte Weiblichkeit“ nachzuzeichnen, ihren normativen Charakter zu beschreiben und eine Ahnung des darin verborgenen „realen Weiblichen“ zu vermitteln.

Das Gemälde fällt durch seine sparsame Sprache heraus aus der Masse der ottocentesken Malerei, die nacheinander vom mythologisch geprägten Klassizismus, dem Melodrama und der rhetorischen Historienmalerei bestimmt war, wie sie sich unter den provinziellen Bedingungen eines in kleinehöfische Zentren zersplitterten Italien entwickelt hatte. Auch nach 1860, als sich die Ziele des national gesinnten gemäßigten Bürgertums und Adels in der konstitutionellen Monarchie des Vereinten Italien erfüllten, eine neue Käuferschicht das Mäzenatentum der Höfe ablöste und langsam ein bürgerlicher Kunstmarkt entstand², konnte sich die künstlerische Moderne des Realismus nur beschränkt als die Sprache des italienischen Bürgertums durchsetzen, dessen Geschmack vom exotischen Historienbild, dem Genre, dem historischen Genre und der Salonmalerei dominiert schien³. Auch innerhalb dieser Entwicklung von Kunst und Kunstmarkt im vereinten Italien nimmt die „Luisa...“ durch das Fehlen von Rhetorik und geschwätziger Detailsucht eine Sonderstellung ein. Das Bild erweist sich so als ein Spiegel geschichtlicher und ideologischer Zusammenhänge, formuliert in einem Moment des Umbruchs, der auch das Frauenbild, getragen von einer neu aufsteigenden Schicht auf der Suche nach politischer und kultureller Identität, in Bewegung brachte.

Der Titel des Gegenstandes unserer Betrachtung⁴ gibt das Wissen vorweg, daß es sich beim dargestellten Raum um eine Gefängniszelle handelt, worauf im Grunde nur die Kargheit der Einrichtungsgegenstände und das vergitterte Fenster verweisen. Der Raum macht jedoch einen relativ freundlichen Eindruck, da er hell und geräumig ist. Luisa Sanfelice ist bürgerlich einfach gekleidet, näht und ist offenbar schwanger. Ihre zurückhaltend behandelte Kleidung gibt keine Aufschlüsse über ihre Herkunft.

Darstellungen von Frauen in Gefängniszellen sind ungewöhnlich, ebenso wie der Umstand, daß Luisa offenbar mit vollkommener Ruhe, ohne ein Zeichen innerer Auflehnung oder Verzweiflung, in ihre Tätigkeit versunken ist, ganz so, als ob sie ihr gewohnter Wohnraum umgäbe.

Dies sind auf den ersten Blick Widersprüche. Hat nicht ein Gefängnisbild immer Darstellungsziele von Rebellion, Widerstand, verschuldetem oder unverschuldetem Elend? Wer war Luisa Sanfelice und welche Fäden laufen von ihr und ihrer Geschichte zum Maler und zu seiner Zeit?

Von der „Luisa Sanfelice in carcere“ gibt es zwei Versionen, die erste von 1874-75 (Abb. 1), und die zweite, berühmt gewordene, von 1877 (Abb. 2). Es existieren außerdem zwei Skizzen für die Zelle⁵ (Abb. 3 und 4).

Die Raumkonzeption dieser Skizzen war offenbar unbefriedigend; die Lichtführung wird gegenüber den Skizzen in den beiden ausgeführten Versionen zunehmend beruhigt und der Raum erweitert, was das dramatische Gewicht der Gefängniszelle wesentlich dämpft. Die erste Fassung zeigt einen kargen, aber nicht unfreundlichen Raum, der frontal zum Beschauer geöffnet ist. Das Licht fällt von einem außerhalb des Ausschnittes liegenden Fenster auf die gekalkte Wand, vor der auf einer Steinbank Luisa sitzt, angelehnt vermutlich an die gefalteten Decken ihres Bettes, eine Decke säuberlich darüber gebreitet, darauf ein Kissen. Zu ihrer Rechten ein niedriger Tisch, darauf ein Korb mit ihrer Handarbeit. Sie ist gekleidet in ein weites braunes Kleid, einen schwarzen Schal um die Schulter, ein weißes Häubchen auf dem Haar. Ihre Handarbeit – die Windeln für das Kind – hat sie auf den Bauch bei offenbar weit fortgeschrittener Schwangerschaft gelegt, darüber ihre arbeitenden Hände und ihr vorgebeugtes Gesicht, das im Schatten bleibt. Zur Rechten der Rückwand öffnet sich die Nische der Zellentür, daneben ein Wandlicht und ein Tonkrug.

Eine sparsame, undramatische Auswahl von Farben und Objekten, eine extrem einfache Raumkonzeption, eine ruhige Lichtführung. Die Haltung der Frau strahlt Ruhe aus, ihr Ausdruck abwesende Konzentration auf ihre arbeitenden Hände. Der Bauch wird durch das auf ihn fallende Licht betont. Anhaltspunkte zur Identität ihrer Person werden, außer dem der Schwangerschaft, nicht gegeben.

Ein Vergleich mit der eingangs beschriebenen zweiten Version von 1877 läßt auf eine sich langsam formulierende Intention Tomas schließen. Die erste Fassung setzt kompositorisch zwei dominierende Akzente: die Gestalt der Luisa und die Tür.



Abb. 1: Gioacchino Toma, Luisa Sanfelice in carcere, 1. Version, sign. u. dat. 1874, Öl auf Leinwand, 62,5 x 79 cm, Neapel, Museo Capodimonte

Abb. 3: Gioacchino Toma, Studio per la cella della Sanfelice, ca. 1874/75, Öl auf Leinwand, 15 x 24 cm, Neapel, Privatsammlung

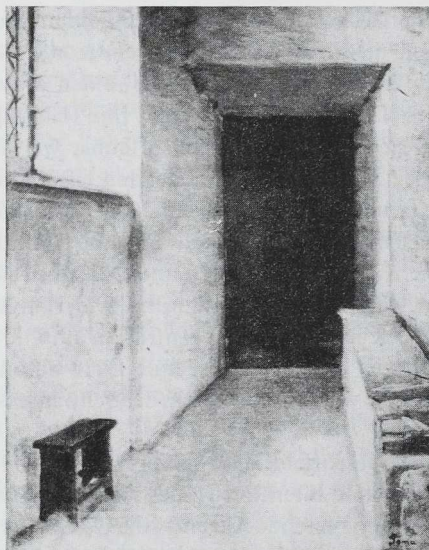
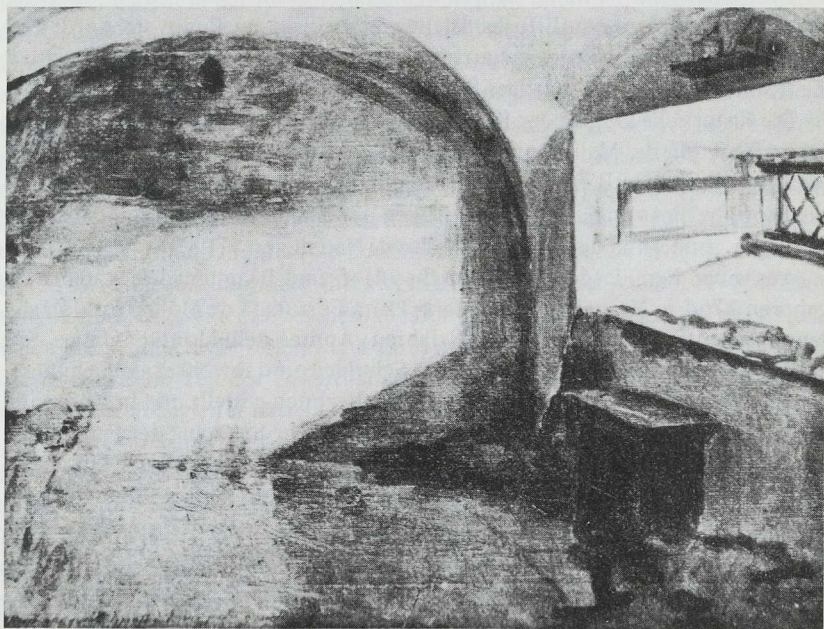




Abb. 2: Gioacchino Toma, Luisa Sanfelice in carcere, 2. Version, sign. u. dat. 1877, Öl auf Leinwand, 62 x 79 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Abb. 4: Gioacchino Toma, Studio per la cella della Sanfelice, ca. 1874/75, Neapel, Privatbesitz



Die zweite Version zeigt wenige, aber wesentliche Änderungen, die auf größere Geschlossenheit zielen. Luisa ist zum Zentrum der Komposition geworden, da der zweite Akzent der Tür fehlt. Ihre Plazierung in Relation zum Raum ist die gleiche geblieben.

Luisa hat jedoch die Seite gewechselt, was eine wichtige Folge hat: Von links nach rechts das Bild lesend oder überfliegend, wie das gemeinhin geschieht, öffnet sich ihre Gestalt in die Blickbewegung des Betrachters hinein, während der Blick in der ersten Version als erstes auf ihre schwarzverhüllte Schulter stößt und dann auf das beschattete Gesicht, welches hier im Licht ist. Die Durchzeichnung von Licht und Schatten ist weicher und vereinheitlichender geworden, die dunklen Schatten sind zu einem durchsichtigen grauen Schleier reduziert. Ein weiterer Unterschied besteht darin, daß die Raumgrenzen hier andeutungsweise, aber klar gegeben werden, was den Charakter des geschlossenen Innenraums präzisiert. Die Farbskala ist die gleiche geblieben, wirkt jedoch monochromer durch das sanftere Licht.

An der Figur der Luisa ändern sich wichtige Nuancen: kein hartes Licht mehr auf Häubchen, Bauch und Knie, das dann im herabfallenden Kleid abrupt zum Schatten wird, sondern ein kontrastloser, grauerer Ton liegt über der ganzen Figur, die nun stärker in sich zusammengesunken erscheint. Auch das Gesicht ist schattenlos ausgeleuchtet.

Diese Entwicklung fördert die Konzentration auf die Gestalt, Vereinheitlichung des Raumes, nun geschlossen, ohne drückend zu wirken und eine andere atmosphärische Wirkung, da nun kein greller Sonnenschein mehr die Zelle durchfährt, sondern ein diffuses, leicht graues Licht im Raum steht. All dies verstärkt den Eindruck des erstarrten Moments, der andauert: keine narrative Zeit, sondern ein stillebenartiger Stillstand.

Die historische Gestalt der Luisa Sanfelice stammt nicht aus der zeitgenössischen Situation des Malers, noch gehört sie in den Zusammenhang des Risorgimento (= nationale Befreiungsbewegung und ihre Epoche in Italien, ca. 1790 bis 1860), wie es von den Charakteristiken der Kleidung her nicht auszuschließen wäre, sondern in den der Repubblica di Napoli von 1798/99.⁶

Aus einer Familie des bourbonischen Hof- und Beamtenadels stammend, geboren 1764 in Neapel, heiratet Maria Luisa Fortunata de Molino mit 17 Jahren einen entfernten Vetter von 18 Jahren, Andrea delli Monti Sanfelice. Sie gebiert drei Kinder. Andrea gerät bald in Schulden, und sowohl er als auch Luisa werden unter die Vormundschaft eines Hofbeamten gestellt und in Konvente geschickt, um zu verhindern, daß die wirtschaftliche Substanz der Familie gefährdet würde. Die Kinder werden in alle Winde verstreut. 1798 lebt Luisa wieder in Neapel, anscheinend mit Kindern und Ehemann. Völlig unbeteiligt an den politischen Geschehnissen (Flucht Ferdinands II. vor den Franzosen, Ausrufung der Republik unter dem Schutz des französischen Militärs, Etablierung einer provisorischen Regierung bürgerlicher und adliger Republikaner – ge-

gen den Widerstand der royalistisch gesonnenen unteren Volksschichten), hat sie sowohl royalistische als auch republikanische Freunde, von den Historikern des 19. Jahrhunderts meist als Geliebte betrachtet⁷.

Ihr royalistischer Verehrer Baccher, beteiligt an der Vorbereitung einer Verschwörung, gibt ihr ein Schutzbillett, das sie nach gelungenem Umsturz vor Verfolgungen bewahren soll. Dies Billett gibt sie einem republikanischen Freund, was zur Aufdeckung der Verschwörung und zur Verhaftung der Beteiligten führt. Eleonora Pimentel Fonseca, Herausgeberin des „Monitore Napoletano“, preist sie als Retterin und Mutter der Republik. Zwei Mitglieder der Familie Baccher, Führer der Verschwörung, werden kurz vor der Kapitulation der Republik noch hingerichtet, was die folgende blutige Repression des siegenden Ferdinand II. noch verschärft. Nachdem die Bourbonen Neapel genommen haben, werden mehrere hundert Republikaner verhaftet und hingerichtet, Eleonora Pimentel Fonseca als eine der ersten. Luisa wird als die Verantwortliche für die Aufdeckung der Verschwörung verhaftet und zum Tode verurteilt. Am 14. September kommt sie in die Todeszelle, wird jedoch wieder herausgeholt, nachdem das Urteil aus verfahrenstechnischen Gründen suspendiert wird. Am 29. September erneut in die Todeszelle gebracht, erklärt sie, um sich zu retten, sie sei schwanger. „Questa pretesa gravidanza fece anche più vivo nella città l'interesse e la curiosità per la Sanfelice.“⁸ Die Schwangerschaft wird von barmherzigen Ärzten bestätigt; Ferdinand läßt sie jedoch nach Palermo, wo er noch Hof hält, transportieren und dort mehrere Monate lang überwachen, in der Absicht, sie auch im Falle einer Schwangerschaft nach der Geburt hinrichten zu lassen. Die Öffentlichkeit in Neapel nimmt an, daß ihre Todesstrafe in Gefängnis umgewandelt wurde und vergißt sie allmählich. Am 18. März 1800 findet die letzte Hinrichtung statt; die anderen Verurteilten werden zu Gefängnis und Verbannung begnadigt. Um so größer das Entsetzen der Neapolitaner, als Luisa am 1. September in demselben Postschiff, das die Nachricht von der Geburt eines Prinzen bringt, zur Hinrichtung nach Neapel gebracht wird, nachdem sich ihre Schwangerschaft endgültig als fingiert erwiesen hat. Am 10. September kommt sie zum dritten Mal in die Todeszelle; am 11. wird sie, ein Jahr nach ihrer Verhaftung, hingerichtet. Bei der Hinrichtung kommt es zu einem Zwischenfall: Der Henker läßt die Guillottine zu früh fallen, Luisa ist schwer verletzt und stirbt unter dem Messer des Henkers. Selbst der royalistische Teil der Öffentlichkeit, der Eleonoras Hinrichtung noch mit Hohngesängen begleitet hatte, ist nun erschüttert.

Dieses Geschehen, in der Geschichte der „Italia repubblicana“ nicht mehr als eine Episode, gewinnt nun im neunzehnten Jahrhundert disproportional an Bedeutung. In den Arbeiten der Patrioten, Historiker und Literaten wächst Luisa zum Symbol des Widerstandes gegen Fremdherrschaft und Tyrannis, wobei Fakten und Erfindung eng verwoben werden. Die Tragik ihrer Geschichte wird noch gesteigert durch die allgemeine Annahme, sie sei tatsächlich schwanger gewesen und in Palermo Mutter eines Kindes geworden.

Erst Benedetto Croce macht es sich 1888 zur Aufgabe, die Gestalt der Luisa von legendärer Einkleidung zu befreien.

Croces Beobachtung von 1888, ganz gewiß nicht unparteiisch, da polemisch, gibt dennoch einen treffenden Eindruck vom Verlauf dieser Rezeption: „...mezzo secolo dopo, ... nella storia del '99 era prevalsa la tradizione rettorica, la passione politica, ...“⁹.

Vollziehen wir die Schritte nach, die die Formung der Luisa'schen Geschichte durchmachte, bis sie zum Bestandteil risorgimentaler Identifikationsmodelle geworden war: Erste Poetisierung von Handlungsmotiven und Einzelheiten setzten schon 1817 in Stendhals Version¹⁰ ein und verstärkten sich bei den folgenden Chronisten. Diese Poetisierung tendierte vor allem dahin, ihren angeblich ehebrecherischen Lebenswandel weniger verdammenswert erscheinen zu lassen. Außerdem gaben diese Chronisten der Luisa ein „reines“, selbstloses Motiv für die Übergabe des Schutzbilletts an ihren republikanischen Freund oder Geliebten: nämlich daß sie lieber ihn (als sicheres Opfer der Verschwörung) als sich selbst retten wollte. Motive der aufopfernden Liebe also, aber unpolitisch. Coletta, dessen Version Croce noch als die korrekteste der dann folgenden ansah, hatte 1833 aus Luisa nur „una donna tragicamente sventurata“ gemacht¹¹. Aber schon um 1840 (die Revolution von 1848 ist nicht weit) bekommt das Bild der Luisa neue Charakteristika, nämlich heroische: „Possa l'eroico nome della Sanfelice fecondare in seno a ogni madre la sacra fiamma di libertà, che, trasfusa nei figli, mai non si estingua!“¹². Zu diesem Zeitpunkt glaubt man noch an die Schwangerschaft der Luisa. Aufgenommen wird hier, als sich ein Höhepunkt des Kampfes um die italienische Einheit vorbereitet, der gleiche Ton, mit dem Luisa in einer Atmosphäre schwerster Gefahr für die Republik von 1799 zu ihrer Retterin hochstilisiert wurde.

Nach der Niederlage von 1848 entstanden dramatische Versionen der Geschichte: „... *cartelloni patriottici*, ..., dove le passioni, la libertà, la tirannia ... sono rappresentate colla stessa goffagine e ingenuità che i delitti terribili ... nei cartelloni, che portano sulle spalle i cantastorie.“¹³

Croces Bemerkung ist aufschlußreich für das Klima und die Art der Bedürfnisse, die dieser Produktion zugrundelag und der Croce zeitlich noch sehr nahestand. Einen Rückschluß bietet der Vergleich mit den „Cantastorie“, also den Balladensängern in der Piazza, die mehr als nur Träger von Information und oraler Tradition waren, sondern für die fast siebzig Prozent italienischer Analphabeten¹⁴ die Bedürfnisse befriedigen mußten, die für die lesefähigen Schichten von der literarischen Produktion wie dem Drama, der Oper, dem Roman und dem Fortsetzungsroman erfüllt wurden. Mehr noch als die Malerei des „Romanticismo storico“, welche in Abwesenheit eines freien Kunstmarktes stärker an Aufträge und daher an die Höfe gebunden war, bot diese literarische Produktion Raum für die Formulierung kultureller und ideologischer Modelle, die der politischen Emanzipation des italienischen Bürgertums vorangehen muß-

ten. Figuren wie die Pimentel Fonseca und die Sanfelice gaben reichlich Gelegenheit, in historischem Gewand und daher von der Zensur nicht angreifbar, patriotischen Befreiungsideen Ausdruck zu geben. In der Malerei gibt es jedoch bis zur Vereinigung Italiens keine Zeugnisse von ihnen. In Turin wird 1850, also kurz nach der Niederschlagung der Revolutionsbewegungen von 1848/49, ein Drama in Fortsetzungen „Napoli nel 1798 e 99. La corte e la repubblica. Dramma storico“¹⁵ veröffentlicht. Davide Levi publiziert 1852 sein historisches Drama „Emma Liona o i martiri di Napoli.“ Im Zentrum dieser Dramen stehen die Frauen: die heldenhaften Republikanerinnen Pimentel und Sanfelice und die bösen Gegenspielerinnen Emma Hamilton und Maria Carolina von Bourbon, die zu Symbolfiguren der gegnerischen politischen Lager werden. Hier beginnt nun das, was Croce Anlaß zu seiner Polemik gibt: Die Geschichtsfälschung – oder besser, die Vermischung von Geschichte und Erfindung, die die Modellfunktion und die politisch aufrüttelnde Wirkung verstärken sollte. Die Frage nach historischer Richtigkeit – „Wahrheit“ wäre hier wohl die falsche Kategorie –, die Croce dreißig Jahre später beunruhigt, stellt sich in diesem Augenblick nicht.

Zwischen Geschichte und Erfindung wohl zu unterscheiden weiß Alexandre Dumas. Explizit für die Fiktion aber entscheidet er sich mit „La Sanfelice“¹⁶, die eine neue Phase in der Rezeption der Luisa in der Gründungszeit des Vereinten Italiens einleitet. Aus der Dame zweifelhaften Rufs, der sich die Töchter schämen¹⁷, „... je devais faire ..., non seulement une martyre, mais encore une sainte.“¹⁸. Er illustriert seine Absicht in einem interessanten Konzept: Er habe gewollt, „... qu'on reconnût Luisa Molina, mais comme on reconnaissait dans l'antiquité les déesses, qui apparaissent aux mortels, c'est à dire, à travers un nuage.“¹⁹

Aus der Heroine wird die Heilige und Märtyrerin; weltliche Tugenden wie Widerstand und Vaterlandsliebe werden ausgetauscht gegen sakralisierte, die gemeinhin mit Ergebenheit und Demut assoziiert werden. In der Tat zeigt sich ein gewisser Umschwung in der Wahl der Attribute, der genau dann eintritt, als die politische Situation und die Bedürfnisse der Schicht, die in der Hauptsache ihr Bild konsumiert, sich mit dem Vollzug ihrer politischen Emanzipation ändern. Das Bürgertum muß sich nun an ein neues Selbstbild als herrschende Schicht gewöhnen. Manifestationen politischen Widerstandes werden überflüssig und die Reflexion auf die eigenen, herrschaftsstabilisierenden Werte muß beginnen. Das Bürgertum wird zum neuen Verfechter des Status Quo. Für die Frauen bedeutet dies, daß sich ihre relative Beteiligung an der revolutionären Bewegung in eine neuerliche Relegierung in den Bereich der Familie verwandelt, welche nun Mittelpunkt jenes „postemanzipatorischen“ bürgerlichen Wertesystems wird²⁰.

Was hat diese sich wandelnde Rezeption der Luisa Sanfelice nach dem historischen Stichdatum von 1860 für Folgen? „Grâce au merveilleux roman d'

Alexandre Dumas cette jeune femme, simple comparse dans le vrai drame, est devenue l'héroïne de la révolution napoléonienne. Martyrs et persécuteurs disparaissent; toute notre pitié se reporte sur elle; toute notre haine sur son bourreau.“²¹ Dieses Urteil wurde 1886, zwei Jahre vor Croces Demontage geschrieben. Wichtig wird also die „pitié“, die sentimentale Reaktion aufs Geschehen. Dahinter verschwinden die historischen und politischen Faktoren: „Martyrs et persécuteurs disparaissent.“ Es bleibt der „Bourreau“, der Henker, der nun ein ähnliches Grausen hervorruft, wie der Massenmörder der „cantastorie“.

Zurück zu den bestimmenden Elementen dieser Entwicklung: In der Phase bis ca. 1840 werden Luisas vertraulicher Umgang mit Männern als lockerer Lebenswandel, werden die Freunde als Geliebte gewertet. Colletta versucht jedoch, ihre moralische Bürde zu erleichtern: sie sei „... vergognosa dell'offesa pudicizia (che pure il corotto secolo perdona).“²² Aber schuldig bleibt sie dennoch, was besonders deutlich wird, wenn Colletta seine Wertung der Luisa der Eleonore Pimentel Fonseca gegenüberstellt: „... donna rispettabile la Pimentel, e donna misera la Sanfelice ...“²³ Die Sanfelice ist für Colletta „... rea di amore o per amore.“²⁴

Ihre Schwangerschaft, für Colletta ein unumstrittenes Faktum, macht sie zwar noch bemitleidenswerter, läßt aber die belastenden Tatbestände ihrer Unmoral nicht vergessen. Ihre „Tat“-Motive allerdings werden, wie schon erwähnt, veredelt zu selbstloser Liebe.

Zur Heldin wird Luisa in den Vierziger- und Fünfzigerjahren, auf dem Höhepunkt der risorgimentalen Bewegung, durch erfundene Zutaten. Eklatantes Beispiel ist das Drama von Levi: Luisas „Vorleben“ bleibt unerwähnt, sie erscheint als engagierte Republikanerin und Busenfreundin der Pimentel, leistet mit ihr zusammen letzten Widerstand auf der Festung Sant'Elmo, ist verheiratet mit dem Mitglied der provisorischen Regierung Ettore Caraffa und beweist ihr Heldentum, indem sie, wie einst Fidelio, in Männerkleidern versucht, ihren Mann vor dem Tyrannen zu retten. Den Haß auf die Bourbonen soll der Vorgang noch besonders verstärken, daß der bourbonische Freissler, der die Todesurteile nach Willen des Königs ausspricht, der Luisa ankündigt, daß er nach ihrer Hinrichtung das Kind, mit dem sie schwanger geht, adoptieren wird. Mit ihrem Entsetzensschrei über diese Infamie, nicht mit der Hinrichtung, die später für ihr Bild als Opfer so wichtig wird, endet das Drama. Wir sehen, daß sie hier zu einer Gestalt mit relativ großem Aktionsraum wird, die am politischen Geschehen teilhat und nicht nur dessen Opfer bleibt.

Die Rezeption der Luisa als Märtyrerin belegt nach der „Sanfelice“ von Dumas auch der Fortsetzungsroman von Mastroiani von 1870. Ihre Gesinnung bleibt zwar republikanisch, und es bleibt auch ihre enge Freundschaft mit der Pimentel. Rührende Idyllen dieser Freundschaft zweier kontrastierender Schönheiten werden beschrieben, als politisch Aktive erleben wir sie allerdings nicht.

Das Schicksal findet sie ergeben. Luisa ist schön, kultiviert, hat „gentilezza“, „grazia“ und „modestia“, ein blasses Gesicht, das leicht errötet, und ihr Ausdruck zeigt lange vor ihrem tragischen Ende als Vorbote kommenden Unheils: „... malinconica e nobile rassegnazione al fato che l’aspettava.“²⁵ Die Gelehrte und Dichterin Pimentel ist vor allem klassisch schön, tugendhaft und keusch – letzteres konnte Mastriani der Luisa beim besten Willen nicht nachsagen, ohne seine Geschichte zu verderben. Wiederholtes Motiv ist die Geilheit bourbonischer Verfolger, die Luisa und Eleonora zur Liebe zwingen wollen oder sie sich nackt anschauen. Die Damen wehren sich jedoch buchstäblich bis aufs Messer – welches sie gegen sich selbst richten. Dies ist ihre einzige „kämpferische“ Handlung. Eine Art Voyeurismus viktorianischer Prägung wird hier gekitzelt, der die gute Moral dadurch rettet, daß die Opfer dieser Untaten natürlich in der Seele keusch bleiben.

Beim Lesen der Hinrichtungsszene, blutrünstig ausgemalt, tritt genau das ein, was für die Rezeption nach 1860 beobachtet wurde: alle anderen am Geschehen Beteiligten – und damit die historisch-politische Dimension – verschwinden hinter der Konfrontation von Opfer und Henker, Mitleid und Haß.

In dieser postrisorgimentalen Phase tritt also eine Enthistorisierung ein, die mit der vorhergehenden risorgimentalen Rezeption kontrastiert, welche die Historie transformiert hatte, um den Konsensus der national-republikanischen Bewegung zu vergrößern und die politischen Leidenschaften besonders der Mittelschichten zu schüren. Luisa war hier zur kämpfenden Symbolfigur geworden, in ihrem allegorischen Charakter der Delacroix’schen Liberté ähnlich, in ihrem kämpferischen Charakter in die Nähe der Anita Garibaldi gerückt, auf deren Monument auf dem Gianicolo in Rom im Übrigen Delacroix’ Liberté fast wörtlich zitiert wird.

Welches Motiv hat nun Benedetto Croce für seine späte Demontage der Luisa? 28 Jahre sind seit der Gründung des Regno d’Italia vergangen, und immer noch ist Luisa ein Mythos: In allen Amtsräumen hängt neben dem Porträt des Königs der „Calendario dei martiri della libertà italiana“, auf dem auch Luisa Sanfelice zu finden ist²⁶. Für Croce sind die Zeiten politischer Rhetorik jedoch vorbei. Die „cognizioni storiche“ der Bürger müssen durch exakte Geschichtsforschung korrigiert werden²⁷. Ein Jahr vor dem Aufsatz über Luisa Sanfelice hatte er schon ein äußerst positives, respektvolle Porträt der Eleonora Pimentel geschrieben²⁸, deren Bild offenbar nicht in gleicher Weise wie das der Luisa einer Korrektur bedurfte. Sie hatte zwar zu Zeiten der Heldinnen großen Ruhm genossen, mußte jedoch, als nach 1860 aus den Hedinnen Opfer wurden, in den Schatten der Luisa treten, da sie weder eine derart schreckliche Gefangenschaft durchgenacht hatte, noch als werdende Mutter Mitleid erregen konnte. Ihr präemanzipatorischer settecentesker Typus der gelehrten Frau „... eignet sich wenig zur Ästetisierung ...“, er hat „... die (männlichen, d. Verf.) Phantasien nicht sonderlich beschäftigt ... Die Gelehrte wurde zum

Kulturtypus, jedoch nicht zu einer Repräsentationsfigur des Weiblichen ...²⁹

Croces Luisa Sanfelice-Aufsatz beginnt gleich mit der Korrektur des Bildes: „Luisa Sanfelice non era celebre in Napoli, nel 1799, nè per ingegno, nè per coltura, nè per amore die libertà. Tutte queste doti sono invenzioni degli scrittori posteriori.“³⁰ Dann versucht er, dies durch eine zugegebenermaßen freie Interpretation von Quellen und historischen Arbeiten zu belegen – mit „weniger patriotischer Ritterlichkeit“ als seine nicht immer zuverlässigen Vorgänger³¹. Ihre eheliche Untreue folgert er aus dem Faktum, daß sie wegen „dissesto del marito“³² in ein Konvent geschickt wurde. Demnach muß ihr Ruf ein schlechter gewesen sein: „... se una celebrità avolgeva Luisa Sanfelice, non era la celebrità delle sue virtù: era una ... notorietà *un po' diversa*.“³³ Ihr „Tat“-Motiv, nämlich die Rettung ihres Freundes, wird ebenfalls demontiert: „La Sanfelice il bigliettino lo tenne per sè. Non che darlo all'amante, fu questi che glielo *trovò in petto* (sic)“ (Sic von Croce). In die gleiche Kerbe der Luisa als „Sünderin“ zielt eine Formulierung Croces, die zeigt, wo seine wissenschaftliche Unvoreingenommenheit ihre Grenzen hat: „L'amore è stato sempre un famoso svelatore di congiure; e Luisa Sanfelice, donna ed amante, ... compìè in essa (der Verschwörung, d. Verf.) la missione storica perturbatrice assegnata alle donne.“³⁴

Die Kluft zwischen Geschichtsschreibung und weiblicher Biografie wird unüberbrückbar, es sei denn, mit Hilfe des Stereotyps von der Frau, deren Liebe Männer und Geschichte durcheinanderbringt – Geliebte und Verräterin, die Männer zu Verrätern macht, eine der wenigen aktiven Rollen der Frau in der „offiziellen“ Geschichte.

Das wichtigste Element des Luisa-Mythos, ihre Schwangerschaft, wird von Croce wesentlich plausibler widerlegt³⁵. Croces Urteil über Luisa – präsentiert als historische Richtigstellung – ist in erster Linie ein moralisches, und zwar ein negatives, abgeleitet aus ihrem ehebrecherischen Lebenswandel. Er ist der Meinung, sie habe nicht nur einen, sondern mehrere (nicht nachweisbare) Liebhaber gehabt, was gegen die (verzeihliche) große Liebe und für Frivolität spricht. Jedoch: „... la colpa della Sanfelice sarebbe stata tutta morale e da non potersi punire dalla legge.“³⁶ In bürgerlichen Zeiten ist der Ehebruch kein öffentliches, sondern ein privates Verbrechen geworden, nicht mehr per Gesetz, sondern nur noch sozial bestrafbar.

Das Ergebnis von Croces Operation ist schlicht die Umkehrung des Luisa-Bildes bei Colletta. Ein Bild jedoch bleibt es, und noch dazu eines, das sich bis heute nicht durchsetzen konnte – wozu die „Luisa Sanfelice ...“ von Toma wesentlich beitrug. Auch Croce personalisiert Geschichte, indem er dem Mythos einer Figur eine Anti-Figur entgegensetzt. Die Heroine, die Märtyrerin und die Ehebrecherin sind alle gleich weit entfernt von der Realität Luisas, die uns nur aus wenigen äußeren Fakten bekannt ist und welche die einer Dame des settecentesken Hofadels ist, der die Familie nicht sentimental begreift, sondern als

dynastisch definierte Bindung zum Schutze der erblichen Substanz³⁷ – worauf auch der Umstand verweist, daß Luisas familiärer Nukleus in alle Winde verstreut wird, um die wirtschaftliche Situation der „Familie“ zu schützen. In diesen drei Bildern kristallisiert sich jedoch das Bild eigener Geschichte, gefiltert durch die ideologischen Bedürfnisse des italienischen Bürgertums in zwei historischen Momenten: einem prärevolutionären und einem postrevolutionären, der auf den vorhergehenden nostalgisch rekurriert.

Wie stark Croce trotz seines Versuchs, dem mythenversessenen Klima seiner Tage etwas entgegenzusetzen, in eben demselben verhaftet war, zeigt der Unterschied in Stil und Argumentation zwischen seiner Schrift von 1888 und der von 1912 über die Revolution in Neapel³⁸, als das Risorgimento in den Hintergrund des politischen Bewußtseins gerückt war. 1912 fehlt die Polemik; es fehlen Spekulationen über Luisas Ruf, Lebenswandel und Charakter. Einzige Erinnerung an den Versuch ihrer Demystifizierung ist ein nüchtern vorgebrachter Einwand gegen die Legende ihrer republikanischen Gesinnung. Er stellt sie glaubwürdig als politisch indifferent dar³⁹. Das Bild einer kläglichen Kreatur erscheint, der die Dinge zustoßen, die aber keinesfalls auf sie Einfluß zu nehmen vermag. Ein Opfer bleibt sie, aber die Grausamkeit ihres Schicksals verbietet ein moralisches Urteil⁴⁰. Die „demontage“ Croces von 1888 resultiert nicht aus einer feindlichen Haltung gegenüber dem Bürgertum und seinen Werten. Croce war vielmehr Meinungsträger dieser Werte („Multiplikator“ ist das schöne neue Wort dafür). Er unterschied sich von den Konsumenten des Luisa-Mythos in dieser seiner Rolle als Intellektueller, der den Werten Ausdruck gibt, die im gegebenen Moment innerhalb des Bürgertums den Fortschritt markieren. Seine Einschätzung der Luisa reflektiert nicht spiegelbildlich, sondern wie durch ein Prisma geleitet, die Rolle der Frau innerhalb dieses Wertesystems.

Warum ist Luisa für Croce, und nicht nur für Croce, „... una vittima delle più compassionevoli ...“⁴¹ Bemitleidenswerter noch als die Pimentel, die „... cristianamente e coraggiosamente ...“⁴² zum Galgen schritt – ein Unterschied, der uns vielleicht zum Grund führt. Die Pimentel ist beteiligt, Mitäterin, Subjekt und weiß, wofür sie stirbt – die Luisa nicht. Widerstrebend, sagt Croce⁴³, gerät sie in die Geschichte hinein, als reines Opfer. Und genau in dieser ihrer Rolle als Opfer mag die Beliebtheit gerade der Luisa in der ideologischen Aufarbeitung des Risorgimento beim postrisorgimentalen Bürgertum gelegen haben.

Vor diesem Hintergrund ist die „Luisa Sanfelice in carcere“ von Toma zu betrachten.

Gioacchino Toma⁴⁴, geboren 1836 bei Lecce und früh verwaist, lebt und arbeitet in Neapel. Ohne akademische Schulung, erlernt er die Malerei als Transparentmaler. 1856 / 57 kämpft er in den Truppen Garibaldi's, macht die Erfahrung bourbonischer Gefangenschaft und entgeht nur knapp der Hinrich-

tung. In den Jahren um 1860 behandelt er vor allem historische und garibaldinische Themen.

Um 1862 stellt er sich ein historisches Thema, das aus dem gleichen Kontext wie die Luisa stammt: „Le signore del '99 che, per sfuggire la plebaglia si ritirano armate su Sant'Elmo“. Die „signore“ sind die republikanischen Damen um die Pimentel, die auf der Festung Sant'Elmo letzten Widerstand gegen die royalistischen Unterschichten kurz vor dem Zusammenbruch der Republik leisten. Toma wollte mit diesem Thema Gelegenheit zu einem groß angelegten, vielfigurigen Historienbild haben, in dem Charaktere und Emotionen einer großen Gruppe von Personen überzeugend dargestellt werden sollten. Das Unternehmen scheiterte daran, daß es ihm nicht gelang, aus den Frauen aus dem Volk, die ihm als Modelle zur Verfügung standen, den edlen Geist des Ausdrucks zu extrapolieren, der dem Thema angemessen schien⁴⁵. Die Aufgabe überstieg also den Grad an historischer Abstraktion vom veristisch Erfahrbaren, dessen er fähig war. Erst zwölf Jahre danach, 1874, nahm er wieder historische Themen in Angriff, darunter „Luisa Sanfelice in carcere“.

Nach dieser künstlerischen Krise beginnt er, ein zurückgezogenes, häusliches Leben zu führen. Er hält sich von der Kunstszene Neapels fern, die ihre Pole im Plein-airismus der Gebrüder Palizzi, im historischen Realismus des Kunstpapstes Domenico Morelli und in der Kunstakademie hatte. Einflüsse der Palizzi (im Studium des veristischen Kolorits etc.) und des Morelli (in den historisierend narrativen Tendenzen) sind spürbar; seine künstlerische Stellung in Neapel ist jedoch relativ eigenständig⁴⁶.

Tomas Themen konzentrieren sich nach seiner Krise mit dem Historienbild „Signore del '99 ...“ auf die Familie, anscheinend in einer bewußten Beschränkung auf diesen direkt erfahrbaren Bereich. Was er in seinen Bildern porträtiert, ist das Leben des neapolitanischen Bürgertums. Die Darsteller seiner Szenen sind zumeist Frauen. Nur in wenigen ist der zurückhaltende, aber doch vorhandene anekdotische Zug vermieden. „La ruota dei trovatelli“ von 1877, wichtiger Entwicklungsschritt zwischen den beiden Versionen der „Luisa“⁴⁷, zeigt Ähnlichkeiten mit dieser darin, daß die Erzählung zum Stillstand gebracht wird. Gemeinsam ist beiden die Reglosigkeit, die Sprachlosigkeit der dargestellten Welt, aber auch ihre Ergebenheit. Diese Welt ist im Werk des Toma die der Frauen.

Warum wählt Toma nach zwölf Jahren wieder ein historisches Thema, eben die „Luisa ...“? Als Patriot und Republikaner könnte dieser Rückgriff für ihn politische Motive haben. 1874 brauchte man allerdings nicht mehr den Vorwand historischer Themen, um diese Überzeugung auszudrücken, zumal Toma sie selbst schon um 1860 in Szenen des garibaldinischen Freiheitskampfes⁴⁸ unverschlüsselt zum Ausdruck gebracht hatte. Ist es möglich, daß die Auswahl des Moments von Luisas Geschichte und seine Gestaltung, die sich von der jener garibaldinischen Szenen unterscheidet, auf Tomas Erfahrungen häuslichen

Lebens zurückzuführen sind und derart das historische Thema nicht nur durch seine gewandelten Erfahrungsbereiche, sondern auch durch die veränderten Bedingungen der Rezeption von Geschichte im Bürgertum jener Jahre (die auch die des Toma sind) gefiltert wird?

Der Versuch, mögliche ikonografische Traditionen für die „Luisa ...“ ausfindig zu machen, erwies sich bald als relativ fruchtlos, da sich im 19. Jahrhundert und besonders in seiner zweiten Hälfte abruhbare ikonografische Traditionen auflösen. Visuelle und literarische Motive werden nun frei verfügbar, fragmentarisch aufgenommen und miteinander verknüpft.

Der Raster der Bezüge muß gelockert, erweitert und hinterfragt werden. Welche motivischen Bezüge könnten assoziativ mit der „Luisa“ in Verbindung gebracht werden? Die Zelle, die Schwangerschaft, die revolutionäre Gestalt, das Warten auf den Tod wären mögliche Anknüpfungspunkte.

Die Darstellung von Frauen in der Zelle ist selten und meist an ein Motiv wie „Guido Reni ritrae Beatrice Cenci in carcere“⁴⁹ gebunden. In dieser Richtung fand sich nichts, was auf eine auch nur vage assoziierbare Bildtradition verweisen könnte. Daß Luisas Gefängnis keinerlei „orrore romantico“ an sich hat, entfernt uns ebenfalls von diesem Motiv. Das Warten auf den Tod ist von Toma gegenüber anderen Elementen der Geschichte nicht besonders hervorgehoben und führt ebensowenig zu motivischen Vorbildern.

Auch die Figur der revolutionären Frau, wie sie während der französischen und der 48-er Revolution oder der Pariser Commune auf den Barrikaden, bei der Verhaftung, im Gefängnis und auf dem Weg zum Schafott dargestellt wurde⁵⁰, scheint Toma nicht inspiriert zu haben. Erinnern wir uns an den Planungsverlauf der zweiten Versionen: Luisa wird in der zweiten auf die rechte Seite plaziert, das Licht fließt von links oben in den Raum – es fehlt eigentlich nur eine Gestalt, der Engel, um den kompositorischen Ablauf einer *Verkündigung* herzustellen. Hier läge meiner Ansicht nach eine mögliche, assoziativ herstellbare visuelle Tradition. Eine Verbindung führt von hier zu einem thematischen Aspekt, der Toma 1874, im Jahr der ersten „Luisa Sanfelice in carcere“ beschäftigt: die „maternità dolorosa“, die Toma außer in der Luisa auch in einem weiteren Bild dieses Jahres behandelt⁵¹ und die sie mit der Marien-tradition gemeinsam hat. Ein weiterer Bezug zur Bildtradition der Maria besteht darin, daß die Darstellung der schwangeren Frau in der Malerei weitgehend auf diese beschränkt war⁵².

Die Madonna und „mater dolorosa“ ist im übrigen ein geradzü selbstverständlicher Bezugspunkt der italienischen Katholiken für Modellvorstellungen von Weiblichkeit; sie umschrieb selbst das Bild der risorgimentalen Frau des postunitären Publikums.⁵³ Die Marien-tradition ist also im weitesten Sinne eine Bildtradition, die auf die Luisa eingewirkt haben könnte, nun profanisiert und eingekleidet in eine historische Sinnschicht einerseits und in die der Erfahrungswelt des neapolitanischen Mittelstandes der siebziger Jahre andererseits, welche in der Bilderwelt des Toma die zentrale Rolle spielt.⁵⁴

Bei Tomas Wahl und Formulierung des Themas scheinen zwei Aspekte eine Rolle zu spielen: das historisch-politische Interesse und der Einfluß gegenwärtiger häuslicher Erfahrung. Diese Zweigleisigkeit kann helfen, die Formen visueller Präsentation bei der Luisa in ihren zeitgenössischen Bezügen näher zu bestimmen, indem sie mit zeitgenössischen Bildern verglichen werden, die mit Tomas Luisa thematische Elemente gemeinsam haben: Es sind ein Gefängnisbild, eine zum Tode verurteilte Revolutionärin und eine Frau in einem Innenraum. Sie sind zwischen 1863 und 1878 entstanden, also postunitär; ihre Maler sind gleichaltrig (geboren 1836) und arbeiten zum Zeitpunkt der Entstehung der Bilder in Neapel.

„Roma o morte“ von 1863 gehört zu den Werken Tomas, die nach 1860 seine eigene politische Erfahrung und Haltung zum Ausdruck bringen (Abb. 5): Eine Szene aus der Gefangenschaft einer Gruppe garibaldinischer Freiwilliger. Der Soldat im Zentrum des Bildes, den Rücken zum Beschauer gewandt, ist dabei, „Roma o morte – Viva Garibaldi“ an die Zellenwand zu schreiben. Diese Szene zeigt, im Gegensatz zur Luisa desselben Toma, in ihrer Erzählhaltung einen ausgeprägten narrativen Genrecharakter⁵⁵. Die Zeit dieser Soldaten steht nicht still; sie drücken ihre Kondition als Gefangene nicht in der Erstarung innerer Isolation aus. Sie sind Teilhabende an einem politischen Geschehen

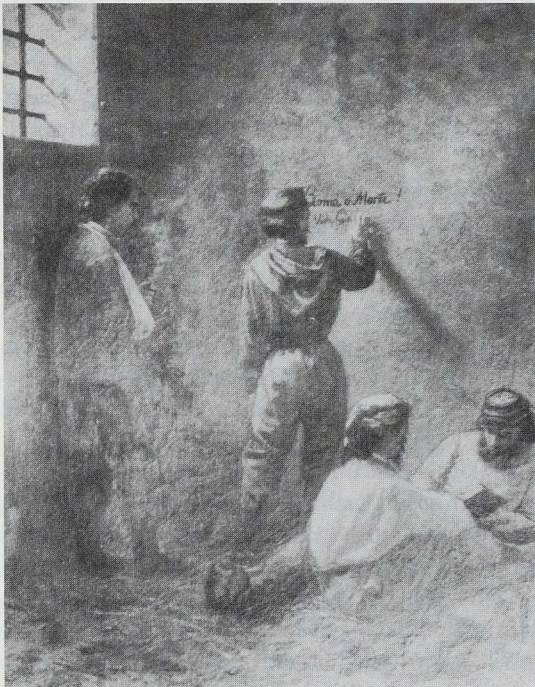


Abb. 5: Gioacchino Toma, Roma a morte!, sign. u. dat. 1863, Öl auf Leinwand, Lecce, Palazzo Municipale

und Träger einer Gesinnung, die sie auch im Gefängnis noch aktiv ausdrückt – etwas, was in Luisas Haltung, wie sie Toma darstellt, unmöglich wäre. Die Gefangenschaft der Freiwilligen und die der Luisa haben bei Toma nichts gemeinsam und sind für den Maler wie für den Betrachter Träger verschiedener Bedeutungen.

In die nach 1860 beliebt gewordene Gattung des historischen Genrebildes⁵⁶, der „Roma o morte“ zumindest nahesteht, gehört auch „Eleonora Pimentel Fonseca condotta al patibolo“, von Giuseppe Boschetto (1868)⁵⁷ (Abb. 6).

Bei Boschettos Eleonora fallen als erstes zwei Gestaltungsprinzipien auf: Narration und Inszenierung. Boschetto fängt einen Moment ihres Ganges zum Schafott in einer Weise auf, die folgende Absichten verrät: die der naturalistischen „immediatezza“ der populären „Szene aus dem Volksleben“ wird gepaart mit einer Wirkung, die man mit der des aktuellen Sensationsfotos vergleichen könnte. Dieser Unmittelbarkeit steht die theatralische Inszenierung des dramatischen Mittelpunkts offenbar nicht entgegen. Eleonora Pimentel, umgeben von Militär und Lazzaroni, die „plebaglia“ starrend am Rand, bewegt sich durch dunkle Gassen. Aber just im Moment des „Schnappschusses“ fällt die Sonne auf den Fleck, auf dem Eleonora gerade steht, taucht sie in Licht und läßt die Kapuzen der „Confraternità dei Bianchi“ hinter ihr wie ei-



Abb. 6: Giuseppe Boschetto, Eleonora Pimentel Fonseca condotta al patibolo, 1868, Neapel, Amministrazione Provinciale

nen Heiligenschein um sie herum aufleuchten. Trotz des narrativen Grundtons gibt es eine Gemeinsamkeit zwischen Boschettos Eleonora und Tomas Luisa: Der Eindruck ihrer Abgetrenntheit und des Stillstands der Zeit. Der Zug um Eleonora bewegt sich, sie jedoch ist umgeben von einem Kreis leeren Raumes, der sie von der Szene, die erzählt wird, loszulösen scheint und in dem sie – als einzige – stillzustehen scheint. Eleonora scheint also, wie die Luisa des Toma, inmitten des Tumults einen autarken inneren wie äußeren Raum zu leben, in dem die Erzählung erstarrt. Ihre Figur wird durch die Inszenierung herausgehoben und sakralisiert, ihre Pose ist der einer Märtyrerin vergleichbar (der „Heiligenschein“, das Kreuz in ihren Händen) – sie scheint für ihren Glauben und nicht für ihre politische Überzeugung aufs Schafott zu gehen. Gleichzeitig scheint Boschetto das tiefe Mißtrauen des republikanischen Bürgertums gegenüber den Unterschichten durch diese Trennung ihrer Figur von dem sie begleitenden und regelrecht beglitzenden Lumpenproletariat zum Ausdruck bringen zu wollen. Das Risorgimento war eine bürgerliche Revolution, und seine Protagonisten standen einer Koalition mit der ländlichen und städtischen Unterschicht meist ablehnend gegenüber, „per natura imprudente e per bisogno corrotta“⁵⁸, auch wo diese nicht traditionell royalistisch gesinnt waren, wie in Neapel.

Boschetts Eleonora und Tomas Luisa haben also den raum-zeitlichen Stillstand gemeinsam, die Wirkung ist jedoch eine andere.

Der Kontrast, den Boschetto zwischen Narration und Stillstand konstruiert, läßt diesen Stillstand anders wirken als die Gefrierung des Moments bei Luisa. Er wird zur rhetorischen Figur, die Emphase und Pathos erzeugt, der Gestalt der Eleonora symbolischen Charakter vermittelt und Boschettos Interpretation des Geschehens unterstützt (den Klassenunterschied zwischen Republikanern und Royalisten, Eleonora als christliche Märtyrerin).

Boschetts Eleonora ist Ausdruck eines Historismus in der Krise zwischen dem vorrisorgimentalen Historienbild mit politischer Anspielung und dem naturalistischen Genre, das nach 1860 den Publikumsgeschmack dominiert – eine Krise, die die kulturelle und politische Unsicherheit der neuen herrschenden Schicht inmitten des Umbruchs ausdrückt, den die Industrialisierung und die Zentralisierung hervorruft, welche Neapel, ehemals Hauptstadt, zum Provinzzentrum des marginal werdenden Süden macht. Auch Tomas Luisa, in ihrem Gleiten zwischen Geschichte und Erfahrbarem, Historismus und Realismus, bringt diese Krise zum Ausdruck.

In welcher Beziehung steht nun Tomas Luisa zu den Polen Historismus / Realismus? Wie schon erwähnt, reduziert Toma die Elemente historischer Rekonstruktion von Ambiente und Kleidung auf ein Minimum, das es nicht erzwingt, die Luisa als historische Gestalt zu sehen. Sie könnte zeitgenössisch sein. Ebenso reduziert ist das Element der narrativen Zeit, die die historische Begebenheit *erzählt*. Diese beiden zentralen Charakteristika des Historismus weist das Bild nicht auf.

In der Luisa treffen sich zwei Zeitelemente. Die Leere und Statik von Raum und Komposition, das einheitliche Licht, die Reglosigkeit der Luisa, die Augen, die zwar schauen, aber für den Betrachter auch geschlossen sein könnten, all dies schafft jene Kristallisierung des Moments, wie er ein einem rigoros aufgefaßten Realismus zu finden ist und der die „... traditional implications of heroism or of conventional emotional response ...“⁵⁹ hemmt. Dieser Moment bekommt jedoch emotionales Gewicht, Bedeutung und Inhalt im einzigen, winzigen Element der Bewegung: Luisas arbeitenden Händen, die die Windeln des Kindes, das sie nicht kennen wird, nähen. An diesem Zipfel Zeit hängt die Narration und die Bedeutung für den Betrachter. Die zentrale Bedeutung liegt also für den Maler wie für den Betrachter in dem Kind, d.h. in der Schwangerschaft und der zukünftigen verweigerten Mutterschaft. Und hier wird wieder das historische Bild daraus, das ein Modell zur Identifikation, zum emotionalen Mitschwingen des Beschauers bietet – freilich sehr verschieden von den Modellen prärisorgimentaler patriotischer Dramen. Es ist apolitisch und häuslich geworden.

Toma trennt sich in einem weiteren Punkt von der Tradition des Historismus: anscheinend eingedenk seines Scheiterns an den „Signore del '99 che, per sfuggire la plebaglia si ritirano armate su Sant'Elmo“, und nachdem er sich über ein Jahrzehnt auf häusliche Themen beschränkt hatte, zieht er nun alle bildnerische Anregung für dies historische Thema aus eigenen, ihm greifbaren Erfahrungen, die eine historische Rekonstruktion unnötig machen. Aus den möglichen Augenblicken aus Luisas Schicksal wählt er denjenigen, der im Rahmen seiner häuslichen Erfahrung rekonstruierbar ist: Luisa ist seine Frau⁶⁰, die in einem Raum sitzt, der die Dimensionen eines bescheidenen Wohnzimmers hat und dessen zellenhafte Beigaben Toma aus eigener Anschauung in bourbonischen Gefängnissen kannte.

Toma transportierte auf diese Weise die Luisa auf eine Ebene, die für ihn wie für den Betrachter eigene alltägliche Erfahrungswelten evozierte. Aus der historischen Figur wurde eine Frau, die dem damaligen Beschauer vertraut erschien. Diese Art der Operation hätte einerseits den Historismus erneuern können, bedeutete aber andererseits dessen Ende. Die historische Identität der Luisa tritt in der Rezeption des Bildes bis in unsere Tage gegenüber dem Motiv der Mutterschaft in den Hintergrund⁶¹.

Gegen das Bild der Luisa als tragische zukünftige Mutter konnte sich auch Croces Versuch der „Aufklärung“ nicht durchsetzen.

Den realistischen Gegenpol unseres Vergleiches bietet „La Zia Erminia“ (ca. 1867) von Adriano Cecioni, die mit der Luisa den Innenraum gemeinsam hat (Abb. 7). Was können ein bürgerliches Interieur und eine Zelle, beide bewohnt von einer Frau, gemeinsam haben? Die „Zia Erminia“ präsentiert eine der radikalsten Positionen des italienischen Realismus: Für Cecioni war nur malbar, was er in einem gegebenen Moment sah – und das war in erster Linie die Familie. Er vertrat die „degnità ... dell'umile e del modesto“ und die „san-



Abb. 7: Adriano Cecioni, La Zia Erminia, ca. 1867, Öl auf Leinwand, 36,5x22 cm, Arezzo, Museo Medioevale e Moderno

titä“ der „vita domestica“-Themen, die in Italien erst durch die antiakademische Polemik der Realisten an Geltung gewann.⁶²

Im Gegensatz zur Eleonora Boschettos fehlt hier die Narration; jegliche Bedeutungsschwere ist vermieden, es sei denn eine implizite Stellungnahme gegen die historische Malerei, die sich in der scheinbaren Bedeutungslosigkeit des Dargestellten und den unspektakulären Stilmitteln ausdrückt.

Die „Zia Erminia“ sitzt zur Seite eines offenen Fensters, das jedoch keinen Blick freigibt und so einen Kontrast zwischen Innen- und Außenraum schafft, sondern gleichsam wieder geschlossen wird durch die Flucht einer sonnenbeschienenen Hauswand, deren Fenster bemerkenswerterweise alle durch Läden verschlossen sind. Die Öffnung also macht die „Zia Erminia“ nicht zum Fensterbild, da der Ausblick versperrt wird. Vor ihr ein Nähtischchen, auf dem ihre Handarbeit abgelegt ist. Die Tante jedoch arbeitet nicht, sondern sie liest mit einer Versunkenheit, die der der Luisa ähnelt. Die Details einer mittelständischen Einrichtung sind minutiös ausgeführt.

Das Interieur als Motiv ist in bürgerlichen Zusammenhängen entstanden und wird in diesen besonders gepflegt. „Gemeint ist (mit d. Interieur, d. Verf.) ein sehr verbreiteter Bildtypus, ...: Das Zimmer mit einer oder mehreren Personen, meist Frauen (Hervorhebung von mir, d. Verf.), die in stiller Tätigkeit

begriffen sind und denen das dafür benötigte Licht aus der nahe gelegenen Quelle des Fensters zuströmt.“⁶³ Diese Konstellation trifft auf die Luisa von den bisher aufgegriffenen Möglichkeiten einer Bildtradition am weitestgehenden zu, ja sogar so weit, daß der Beschauer erstaunt ist über die hier vereinten, auf den ersten Blick disparaten Sinnschichten: die stille Tätigkeit der Frau in einem genau umrissenen Innenraum, der nur bei nochmaligem Hinschauen und nach Maßgabe des Titels zur Gefängniszelle wird und die Tragik der dargestellten Begebenheit. Die Sinnschicht der politisch-revolutionären Bedeutung dieser Geschichte ist verborgen unter der Kombination von Beschaulichkeit und „destino“.

Das Interieur – wie wir gesehen haben, offenbar ein frauenspezifischer Raum – wird in der bürgerlichen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts einer der Träger der Idyllentradition. „Idyllisch ist ... in besonderer Weise die vollkommene Hingegebenheit ... an ihre (der Frauen, d. Verf.) Tätigkeit, wobei der Eindruck eines *raumzeitlichen Stillstands* vermittelt wird.“⁶⁴ In diesem Punkt stimmen der Wohnraum Erminias und die Zelle der Luisa auf verblüffende Weise überein.

Die bürgerlich-realistische Idylle des neunzehnten Jahrhunderts ist nicht mehr ein Gegenentwurf utopischer oder retrospektiv-utopischer Tendenz, wie die idealistische Idylle von der Renaissance bis zur Pastorale des Rokoko. Sie lebt in der Gegenwart und stellt wirkliche Welt dar, jedoch als Teilwelt⁶⁵ – man könnte sagen: je kleiner der Ausschnitt, d.h. der Teil, desto idyllischer, da der Gegenentwurf der bürgerlichen Idylle in eben dieser Beschränkung liegt. Ein eng umschriebener Raum beschränkt buchstäblich wie im übertragenen Sinne sowohl Bewegung als auch Raum-Zeit-Ausdehnung auf ein Minimum. Diese Idylle ist ein autonomer Zustand, der nicht auf Anderes, außer ihr liegendes verweist.

Das ideale Thema dieser Idylle ist das häusliche Familienleben als Gegenentwurf zur „Existenz in größeren Verhältnissen“, der „enge aber liebliche Kreis unschuldiger Sitten und einfacher Tugenden“⁶⁶, der mit äußerlicher Bedrohung, Turbulenz, heftigen Leidenschaften kontrastieren kann.

Für die Darstellungsweise bedeutet dies Stillstand von Bewegung und Zeit, also Wegfall des narrativen Elements, eine engumschriebene räumliche Situation und ein Übergewicht kompositorischer „Harmonie“.

Kehren wir kurz zur Entwicklung zurück, die sich am Ablauf von den Skizzen der Zelle über die erste Version der Luisa bis zur zweiten Version von 1877 ablesen läßt: Kräftige Akzente in Raumtiefe und Lichtführung geben den Zellen der Skizzen einen relativ unruhigen und dramatischen Charakter, welcher in den Versionen zunehmend beruhigt wird, in der zweiten Version in einem Ausmaß, das jetzt eben jene gestalterischen Merkmale der Idylle dominieren läßt: Übergewicht kompositorischer Harmonie und Wegfall des narrativen Elements. Tomas gestalterische Absicht scheint sich, vor allem mit dem Eintritt der weiblichen Gestalt in den Raum, zu klären.

Eine der thematischen „Wesenseigenheiten“⁶⁷ des idyllisch Dargestellten besteht in der Eigenhändigkeit des Hergestellten, denn „... das selbst Erdachte, Hergestellte und Benutzte ...“ ist Hegel zufolge ein Idyllenkonstituenz, da es auf „... Autarkie und auf ein noch unveräußertes Gemüt (verweist, d. Verf.): die Einheit von Impuls und seiner Ausführung ist noch vorhanden. Ein Zustand des Glücks wird dadurch realisiert.“⁶⁸ Seltsamerweise trifft diese Definition trotz des tragischen Moments durchaus auf die Luisa zu – sogar mehr noch als auf die in sich idyllisch wirkende Erminia, die jedoch nichts Eigenhändiges macht. Die Form eines abwesenden Glückszustandes, der wie eine Insel in der zu ihr gehörenden Umgebung und Geschichte anmutet, scheint in Luisas versunkener Tätigkeit zu liegen. Das Mühelose dieser Tätigkeit, ein weiteres Idyllenmerkmal, ist „... Ausdruck für die Abwesenheit des Ehrgeizes, der moralischen Verderbtheit ...“, während das Naive „... Zeichen des Unkorrumpierten ...“⁶⁹ ist.

Bei dieser Liste von Determinanten der Idylle wird nur allzu deutlich, warum das Interieur als bürgerliche Idylle ein Ort der Präsentation des Weiblichen ist: Sie erscheint als vollkommene Koordinate von Eigenschaften, deren sich der in Dimensionen von Öffentlichkeit lebende Mann beraubt fühlt und die er an die Frau und Ehefrau als Zentrum eines Gegenentwurfs des Privaten delegiert.

Ein anderer inhaltlicher Wesenszug der Idylle ist „...das Entgrenzende des *locus amoenus* als Ausdruck der Sicherheit, Geborgenheit, des Behaustseins ...“⁷⁰. Auch dieses Element ist bei der Luisa gegenüber der doch in sich zufriedenen Erminia paradoxerweise noch verstärkt. Derart wird sogar die Zelle, bewohnt von einer Frau, zum *locus amoenus* der bürgerlichen Idylle. Durch die Frau (Luisa) oder besser, durch das, was Toma mit ihr verbindet, wird die Zelle in einem gleichsam unbewußten Prozeß zum Zufluchtsort männlicher Träume. Dies ist die Ursache für die Welten, die zwischen Tomas Gefängnis in „Roma o morte“ und Luisas Gefängnis liegen.

Eine weitere „Wesenseigenheit“ des Idyllischen ist der Hinweis auf das Zyklische als Bindung an die Natur. Ein Aspekt, der fest ins Repertoire der Bilder vom Weiblichen gehört, meist in seiner Beziehung zum weiblichen Körper und seiner Funktion als gebärender. Die biologischen Zeiten des weiblichen Körpers, die mit dem Gebären zu tun haben, sind zyklisch und seit jeher der Grund, die Frau als naturgebunden und kulturunfähig zu sehen. Unter dem Dualismus, den der Mann hier apostrophiert, leidet er, als Entfremdeter, selbst.

So wird die Schwangerschaft der Luisa ein weiterer Bestandteil der Idylle. Ihre Tätigkeit, das Windelnähen, gehört in den gleichen Kontext und akzentuiert die Naturbestimmtheit und fern von öffentlichem Ehrgeiz sich erfüllende Lebensform der Frau. Der *locus amoenus* verschmilzt mit ihr, und die Zelle verliert ihre Bedrohlichkeit. Man hat den Eindruck, daß sie und die Versen-

kung in die „stille Tätigkeit“ Schutz bieten vor einer öffentlichen, politischen Welt, in die diese Frau widerstrebend hineingeraten ist. Und eine Nachwelt, deren gesellschaftlicher, moralischer und kultureller Nukleus, Zelle, Rückzugsort die Familie geworden ist, tut alles, um Luisa und ihr Bild von politischen Implikationen loszulösen und in ihren Gegenentwurf der Beschränkung hinein-zuzwängen.

Die realistische Idylle, ungleich der idealistischen, die den Moment glücklicher Harmonie der Menschheitsgeschichte darstellt, gibt einen Moment der totalen Harmonie in einem Menschenleben wieder. Diesen Moment konstituiert im Interieur des neunzehnten Jahrhunderts die mikrokosmische Ganzheit zurückgezogenen Familienlebens. „Zielpunkt jeder idyllischen Darstellung ist, Seinsweisen des Anthropologisch-Normalen des schlechthin Natürlichen zur Anschauung zu bringen“⁷¹. Dies schlechthin Natürliche, von Bernhardt mit dem „Normalen“ verbunden, was die historische Dimension dieses „schlechthin“ Natürlichen deutlich macht, sieht das postunitäre Italien in der Frau und ihrem „natürlichen“ Bereich, der Familie.

Sowohl Tante Erminia als auch die schwangere Luisa in ihren abgeschirmten äußerlichen wie innerlichen Räumen repräsentieren in ihrer idyllischen Wirkung das „Anthropologisch-Normale“ dieser bürgerlichen Frau, anthropologisch-normal in seiner historischen Dimension, „schlechthin natürlich“ in der Imagination des Weiblichen, die hier vorliegt. Die realistische Idylle stellt zwar nicht mehr etwas dar, was nicht ist, aber sein sollte – eine Utopie also, ist aber dennoch in der Darstellung eines ausgewählten Ausschnitts der realen Welt Projektion eines Bedürfnisses, des Bedürfnisses nach dem „schlechthin Natürlichen“, das sich in der Vorstellung von fraulicher Seinsart ausdrückt. Die Frau, ihr Anblick, versunken in ihre selbstverständliche, ergo „natürliche“ Tätigkeit in intimem Raum – hier Zelle –, der dem Mann intim wird, weil sie sich darin aufhält, wird zum locus amoenus des Mannes und Familienvaters.

Dies impliziert, ja macht notwendig, daß sie und ihre Welt, in die sie relegiert ist, getrennt bleiben von der des Mannes.

Das heißt nicht, daß die historische Dimension der Geschichte Luisas völlig hinter der der Idylle verschwindet. Das Bild wirkt künstlerisch gelöst und auch heute noch *gültig*, gerade weil historischer und realistischer Ansatz durch eine Parallelität der Bedeutungen in jenem historischen Moment sozialer und ideologischer Bedingungen zusammenfallen – nämlich im Faktor der Gefangenschaft, der Zelle. Dieses Element, das dem Bild jene humane Tragweite gibt, die den Beschauer neben dem der Schwangerschaft besonders berührt, klingt auf fatale und symptomatische Weise mit der Bedeutung der bürgerlichen Idylle zusammen. Die Zelle wird zum Ort der Idylle für *den* Außenstehenden; *die* Außenstehende – z.B. die Autorin – fühlt sich hingegen betroffen oder verstört, denn dieser Zusammenhang hat jene Unstimmigkeit, die eigene Erfahrungswelten erinnern läßt: Der Ort der bürgerlichen Idylle, d.h. der familiäre Wohn-

raum, und die Zelle haben zu viel gemeinsam. Der Mann, Maler und Betrachter projiziert die Harmonie in eine Enge, die die Frau leben „darf“ bzw. muß. Nur wegen dieses Einklangs der Bedeutungen konnte aus einem Gefängnisbild ein Bild des In-sich-Ruhens werden.

Anmerkungen

- 1 s. Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt/M., Suhrkamp 1979.
- 2 Mit dem Entstehen der nationalen Ausstellungen: s. *Kat. Esposizione nazionale Firenze 1861*, Milano 1872, Napoli 1877, Torino 1884. Zur Kunstkritik dieser Zeit s. Paola Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia – L'Ottocento. Dal Bello ideale al Preraffaellismo*. Messina-Firenze, D'Anna Ed., 1972.
- 3 S. *Kat. Arte e socialità in Italia dal realismo al simbolismo 1865-1915*, Milano 1979, S. 34 f; Corrado Maltese, *Vicende e problemi del realismo in Italia*, in: *La Biennale di Venezia, rivista dell'ente autonoma „la Biennale di Venezia“*, nr. 46/47, dic. 1962, a. XII, S. 11 f. und ders., *La pittura italiana dell'Ottocento e il Risorgimento*, in: *Arte Antica e Moderna*, 1962, S. 280-285.
- 4 „... uno dei massimi raggiungimenti del nostro secondo Ottocento, oltrech' uno dei pochissimi quadri storici che sopravvivano.“ (Fortunato Bellonzi, *La pittura di storia dell'Ottocento italiano*, Milano Fabbri Ed., 1967, S. 21.
- 5 s. Aldo De Rinaldis, *Gioacchino Toma*, Milano 1934, S. 41/2.
- 6 Alle Daten zur Geschichte der Luisa Sanfelice aus Benedetto Croce, *Luisa Sanfelice e la congiura dei Baccher.*, narrazione storica, Trani 1888, und ders., *La rivoluzione napoletana del 1799*, Bari 1912. Sie repräsentieren den aktuellen Wissensstand.
- 7 s. Croce, 1888, S. 32f.
- 8 ebd., S. 75.
- 9 ebd., S. 12.
- 10 ebd., S. 32f.
- 11 ebd., S. 101.
- 12 Rodinò, zit. in ebd., S. 101.
- 13 ebd., S. 102.
- 14 s. Giorgio Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, Vol. 6, 1. Ausg. „Universale Economica Feltrinelli“, Milano 1978, S. 260.
- 15 Anonym, in: *Museo scientifico, letterario, artistico*, Torino 1850.
- 16 Als Fortsetzungsroman zwischen 1863-65 im „*Independente*“ von Neapel veröffentlicht.
- 17 Er zitiert deren Reaktion auf seine Anfrage: „Ne me parlez pas de cette femme, j'en ai honte!“, zit. in Croce, 1888, S. 107.
- 18 ebd., S. 106.
- 19 ebd., S. 107.
- 20 Aufstieg und Bedeutung der bürgerlichen Familie im Italien des 19. Jahrhunderts sind bisher wenig erforscht. Ich verweise auf: *lessico politico delle donne*, Bd. 4/5: *Sociologia della famiglia. Sull'emancipazione femminile*. Ed. Gulliver, Milano 1979 und Franca Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia 1848-1892*, Einaudi Torino, Repr. 1975.
- 21 Gagniere, zit. in Croce, 1888, S. 107.
- 22 Pietro Colletta, *Storia del Reame di Napoli*, Vol. 2, Napoli 1953 (1. Ausg. 1834).
- 23 ebd., S. 123.
- 24 ebd., S. 158.
- 25 Francesco Mastriani, *La Sanfelice*, Napoli 1970.
- 26 Croce, 1888, S. 101.
- 27 ebd., S. 103.

- 28 Benedetto Croce, Eleonora de Fonseca Pimentel, Roma 1887.
- 29 Bovenschen, S. 80/1.
- 30 Croce, 1888, S. 5.
- 31 ebd., S. 9/10.
- 32 ebd., S. 9.
- 33 ebd., S. 6.
- 34 ebd., S. 44.
- 35 ebd., S. 79ff.
- 36 ebd., S. 95, Anm. 1.
- 37 Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied/Berlin 1969.
- 38 Benedetto Croce, 1912, S. 115-189.
- 39 ebd., S. 136/7.
- 40 ebd., S. 121.
- 41 „Di un'eroina non ci era in lei veramente la stoffa; ma il destino ne fece una vittima delle più compassionevoli, una martire delle più straziate: travolta, invano repugnante, in sanguinose vicende politiche, la sua vita, vissuta nell' amore, fu soffocata nel sangue.“ Croce, 1888, S. 14.
- 42 Croce, 1912, S. 60.
- 43 s. Zitat Anm. 41.
- 44 Für die folgenden biografischen Daten s. De Rinaldis, a.a.O.; Gioacchino Toma, *Ricordi di un orfano*, Napoli, 2. Ausg. 1898.
- 45 Toma, a.a.O., S. 95.
- 46 Zur künstlerischen Entwicklung Tomas s. Raffaello Causa, G.T., in: *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, a. XL, genn.-marzo 1955, S. 39-52.
- 47 De Rinaldis, a.a.O., S. 49/50.
- 48 „Roma o morte“, 1863; „Il prete rivoluzionario“, 1861.
- 49 E. Fanfani, s. Kat. *Romanticismo storico*, Firenze, 1974, S. 93.
- 50 s. z.B. die populären Drucke in: Charles D'Hericault, *La révolution française 1789-1882*; Paris 1883; Lieselotte Steinbrügge, *Die vergessenen Amazonen*, in: *Frauenbilder Lesebuch*, hrsg. Anna Tüme, Rina Olfe-Schlothauer, Berlin Elefanten Press Verl., 1980; Florence Herve, *Die Frauen der Commune*, in: ebd.; Eric Hobsbawm, *Uomo e donna nell'iconografica socialista*, in: *Studi Storici*, Roma, N. 4, a. 20, ott.-dic. 1979, S. 705-723.
- 51 s. Michele Biancale, G.T., Roma 1933, S. 58.
- 52 s. A.M. Pachninger, *Die Mutterschaft in der Malerei und Grafik*, München u. Leipzig 1906, S. 18f.
- 53 s. Ettore Rota, *Silvia Spellanzon, Maternità illustri*, Milano 1948.
- 54 Die Schwangerschaft ist für Toma einer der wesentlichsten Aspekte, die er herausheben will. Wir wissen nicht, und es ist auch relativ unwesentlich für die Wichtigkeit, die sie hier hat – es sei denn, um diese noch zu verstärken – ob Toma sie als Tatsache ansah oder nicht. Für die thematische Konstellation, die er hier konstruiert, gibt es meines Wissens keine literarische Vorlage. Die mir bekannten historischen und literarischen Verarbeitungen gehen gar nicht oder nur kurz erwährend auf ihre Palermitaner Gefangenschaft ein. Für Mastriani war schon 1870 ihre Schwangerschaft eine fromme Lüge.
- 55 Dieser Unterschied ist nicht auf Tomas künstlerische Entwicklung zwischen beiden Bildern zurückzuführen, da er auch 1877 noch Genreszenen malt.
- 56 s. Kat. *Arte e socialita ...*, a.a.O., S. 22f.; Fr. Netti, in: *Barocchi*, a.a.O., S. 242.
- 57 Für Boschetto s. S. Comanducci, *Pittori italiani dell'Ottocento*, Milano 1934; Causa, a.a.O., S. 45. In diesem narrativen Ton müssen auch andere Bilder der Luisa gehalten gewesen sein, die Croce nur mit den Titeln erwähnt (1888, S. 105) und von denen bisher keines auffindbar war: Luisa wird von Priester und Henker aus dunkler Zelle zur Hinrichtung geschleppt, während eine Alte das Kind hinterherträgt; Luisa gibt ihrem Geliebten das Schutzbillet, Luisa vor der provisorischen Regierung usw.
- 58 Zit. in: Antonio Gramsci, *Il Risorgimento*, Torino, Einaudi Ed. 1950.
- 59 Linda Nochlin, *Realism*, Harmondsworth, Pelican, 1978.

- 60 M. Biancale, Ottocento - Novecento, Bd. 1, S. 126, vergl. auch das Porträt seiner Frau in: De Rinaldis, a.a.O., Tav. XXX (ca. 1880).
- 61 s. Giovanni Calò, G.T., pittore, Firenze 1922, S. 17; Kat. Mostra di G.T., Lecce 1954, S. 21; M. Biancale, Ottocento . . . , a.a.O., S. 120.
- 62 Corrado Maltese, Storia dell'arte italiana (1785 - 1943), Torino, Einaudi Ed., 1960, S. 210.
- 63 J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei, in: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts, Bd. 6, München 1970, Prestel-Verl., S. 96.
- 64 Klaus Bernhardt, Idylle, Theorie, Geschichte, Darstellung in der Malerei, 1750-1850, Wien, Böhlau, 1977, S. 260.
- 65 ebd., S. 49.
- 66 Humboldt, zit. in ebd., S. 49.
- 67 ebd., S. XIX.
- 68 ebd., S. 261.
- 69 ebd., S. XIX.
- 70 ebd.
- 71 ebd., S. XX.