

„Poesie und Zeichenkunst“ Louise Seidler als Zeichnerin

Die nachfolgenden Ausführungen basieren auf einem kleinen Teil des umfangreichen zeichnerischen Werkes der Weimarer Hofmalerin Louise Seidler (1786–1866). Es sind Zeichnungen aus ihrem Skizzenbuch, das sich in der Autographensammlung (Bestand 96) des Goethe- und Schiller-Archivs (GSA) befindet.¹

Die Blätter des Skizzenbuches haben ein Format von 27,6 × 21 cm. Anhand der Datierung einiger der im Hoch- oder im Querformat überlieferten Zeichnungen konnte die Nutzung dieses Skizzenheftes durch Louise Seidler für den Zeitraum von 1824 bis 1836 festgestellt werden. Es handelt sich vorwiegend um Ideenskizzen der Malerin zu ihren bedeutenden Historiengemälden aus dieser Zeit, welche die Einheit von *Poesie* und *Zeichenkunst*, die in der Goethezeit so bedeutsam war, vortrefflich belegen. Man kommt nicht umhin, bei der Betrachtung der Zeichnungen dem poetischen Gedanken nachzuspüren, welcher der Künstlerin die Zeichenfeder führte. Nachfolgend werden daher Skizzen besprochen, deren Anlage auf ein Gemälde hinweist.

37

Blatt 1: Mannalese (Abb. 1)

Die Künstlerin hat auf Blatt 1 des Skizzenbuches eine Bildidee formuliert, die als Komposition für ein Historienbild gedacht ist. Und schon auf den ersten Blick wird hier das typische Kennzeichen einer Skizze deutlich – ihre Spontaneität.

Der Blick des Betrachters fällt zuerst auf die in der Mitte des Blattes stehende junge Frau, die mit erhobenen Armen die herabfallenden Tropfen auffängt. Sie ist umringt von fünf weiteren Figuren, Kinder und junge Frauen, die liegend,

1 Für den Hinweis auf die Neuerwerbung im Jahre 2006 danke ich Frau Dr. Silke Henke herzlich.



Abb. 1. Louise Seidler, *Mannalese*
Goethe- und Schiller-Archiv 96/2704a Bl. 1

kniend oder sitzend sich mit etwas Essbarem beschäftigen. Das Thema dieser Komposition war dem christlichen Betrachter Anfang des 19. Jahrhunderts geläufig, es ist die *Mannalese* aus dem 2. Buch Mose des Alten Testaments. Die von ihren Führern Moses und Aaron nach dem Auszug aus Ägypten jahrelang durch die Wüste geführten Israeliten hungerten und dürsteten, so dass Moses Gott um Hilfe bat, die in Form eines Wachtelschwarms und des Manna-Regens auch erteilt wurde. Diese Speise, weiß wie Koriandersamen, fiel nachts auf den Wüstenboden und konnte aufgesammelt werden. Die schon im Altertum tradierte Sage von der wunderbaren Lebensrettung durch Gottes Hilfe war auch Jesus und seinen Jüngern bekannt, denn im Neuen Testament bezeichnete sich Jesus unter Hinweis auf Manna als *Brot des Lebens*. Im Christentum steht daher Manna als Symbol für die Eucharistie (Abendmahl, N.T. Johannes 6, 30-35). Die *Mannalese* wurde in der Bildenden Kunst seit dem Mittelalter als Gleichnis für den festen Glauben an Gottes Hilfe benutzt.

Wie hat Louise Seidler ihre Bildidee formuliert? Die Zeichnung wird von der Kontur der Figuren bestimmt, die sicher eingesetzt ist. Durch die dia-

gonale Führung der stärkeren Linie von der linken Hand über die Schulter zum Gesäß der stehenden Frau und von der Schulter zum Gesäß der hinter ihr knienden Frau wird eine Bewegung von unten nach oben – und im umgekehrten Sinn – assoziiert. Der erhobene nach oben gerichtete rechte Arm korrespondiert mit dem linken Arm der vor ihr halb knienden Frau. Das liegende Kind wendet sich nach außen, doch seine Rückenlinie wird von der Linie des Oberschenkels der halb knienden Frau aufgenommen. Diese hält mit der linken Hand das Ende eines Tuches, in dem sie das Manna auffängt und damit den Blick auf das kniende Kind leitet, das ebenfalls beim Sammeln ist. Die schöne Mutter-Kind-Gruppe im Rücken der stehenden Frau ergänzt den Kreis der Figuren und füllt die Fläche. Die Armführung dieses Kindes korrespondiert wiederum mit der Haltung des linken Armes der knienden Frau. Es führen also die Linien dieser Zeichnung von einer Figur zur anderen, die insgesamt einen Kreis um die stehende Frau bilden und sie auf diese Weise herausheben. Bemerkenswert ist, dass die Figuren als Akte dargestellt sind, die Bekleidung ist nur ungefähr in leichten Strichen angedeutet, ebenso die im Hintergrund skizzierten Berge. Die Aktzeichnung, die offiziell zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Frauen noch verwehrt war, gehörte aber zu den unverzichtbaren Vorarbeiten für ein Historienbild, das ja von den Figuren bestimmt wird. Louise Seidler hatte bereits in Rom im Kreise der Nazarener als einzige Frau an deren Zeichenübungen teilgenommen, wobei man sich gegenseitig Modell stand. Es gibt auch Aktzeichnungen von ihrer Hand. Später hat sie selbst in Weimar Modelle bestellt und nach dem Akt gezeichnet. Seidler hat sich also über dieses Verbot vorurteilsfrei hinweggesetzt. Mit dieser so sicher ausgeführten Skizze der *Mannalese* zu einem Historienbild hat sich Louise Seidler über die Kopf- und Körperhaltung sowie über die Verbindung der Figuren durch gleichlaufende Linien und die Verteilung der Figuren in der Fläche Klarheit für ihr Historienbild verschafft.

Fragt man jedoch, warum ihr diese Bildidee so deutlich und notwendig geworden war, so kann die Antwort wahrscheinlich in der persönlichen Situation der Künstlerin um 1824 zu finden sein. Denn das Bild ist nur bedingt dem Thema *Mannalese* zuzuordnen. Es fehlen andere Figuren, die zum Beispiel das Volk repräsentieren, es fehlen vor allem Moses und Aaron, durch deren Fürbitte bei Gott erst Fleisch und Brot gesandt wurden.

Louise Seidler konzipierte eine reine Frauengruppe mit Kindern und setzte so einen eigenen Akzent bei der Gestaltung dieses alten Bildthemas: Denn sind nicht sie es, die als Erste und Schwächste in der menschlichen Gesellschaft in Kriegs- und Notzeiten unter der von ihnen nicht verursachten und beeinflussbaren Situation besonders leiden? Kriegszeiten hatte Louise Seidler in den Jah-

ren 1806 bis 1814 kennengelernt, und das durch Missernten verursachte Hungerjahr 1817 mochte noch in frischer Erinnerung sein. Die Frauen zu Louise Seidlers Zeiten konnten nur selten ihre Lage durch eigene Initiative ändern, da sie keine professionelle Ausbildung erwerben konnten und von den Entscheidungen der männlichen Vormünder in der Familie abhängig waren.

Im Herbst des Jahres 1823 musste Louise Seidler auf Bitten des kranken Vaters nach fünfjährigem, sehr erfolgreichem Aufenthalt in Italien nach Thüringen zurückkehren. Über Coburg und Gotha, wo ihre Verwandten wohnten und wo sie den Vater traf, kam sie nach Weimar. Von dort war ihr in den vergangenen Jahren bis 1820 Förderung zuteil geworden, insbesondere durch die Fürsprache Caroline von Heygendorffs (1777–1848) bei Großherzog Carl August (1757–1828) und durch die Empfehlungen Goethes (1749–1832) nach München. Der Dichter hatte jedoch entgegen früherer freundlicher Ermutigung in den fünf Jahren ihres Italien-Aufenthaltes auf ihre Briefe nicht mehr geantwortet. Aus Italien hatte sie Kopien und eigene Arbeiten nach Weimar gesandt, die hier ausgestellt worden waren. So kam Louise Seidler 1823 mit halb hoffenden, halb bangenden Erwartungen zu Goethe – der sie aber nicht empfing. Das war eine unerwartet herbe Enttäuschung nach beider einst so gutem Verhältnis. Goethe hatte einerseits gerade seine Enttäuschung durch die vergebliche Werbung um Ulrike von Levetzow (1804–1899) zu verarbeiten und andererseits nahm er es Louise Seidler sehr übel, dass sie seine Erwartung an sie, die von ihm geschätzte klassizistische Kunstauffassung unter der Leitung der Professoren Johann Peter und Robert von Langer in München aufzunehmen und zu verbreiten, nicht erfüllt hatte. Louise Seidler wandte sich wie die meisten jüngeren Künstler dieser Zeit der neuen romantischen Kunstauffassung zu, die sie bereits in Dresden bei Caspar David Friedrich (1774–1840) und im Kreis um Gerhard von Kügelgen (1772–1820) kennen gelernt und in Rom im Freundeskreis um Friedrich Overbeck (1789–1869) in einem religiös verstärkten Maße aufgenommen hatte. Die Kunst habe der Religion zu dienen, das war das Credo dieser Künstlergruppe, und die Künstlerin sei als Priesterin dazu berufen, die Religion mit ihren Werken zu verbreiten, ergänzte Seidler in einem Brief an Julie von Egloffstein.² Seidlers schwierige Situation 1823/24 in Weimar wird durch ein Schreiben von Wilhelmine Günther (1788–1855) an ihre Schwester Amalie Thiersch (1794 bis 1878) in München vom 10. Oktober 1824 bestätigt:

Sie ist unter ungünstigen Umständen hierher gekommen unter die vorzüglich Göthes Abneigung gegen ihre Mahlerey gehört und häusliche Verhältnisse

2 Louise Seidler an Julie von Egloffstein, o. D. Goethe- und Schiller-Archiv 13/324.

*vermehrten das Unangenehme ihrer Lage [...] dabey beunruhigten sie die traurigsten Nachrichten über den Zustand ihres Vaters, so daß sie nicht ruhig nicht froh werden kann.*³ In dem ersten Jahr in Weimar nach dem Italien-Aufenthalt machte sich die Malerin also berechtigte Sorgen, wie sich ihr weiteres Leben gestalten sollte, wenn sie ohne Einkommen blieb. Großherzog Carl August erlöste sie mit dem Auftrag, ihren großen, aus Italien mitgebrachten Karton zum Bilde der „Heiligen Elisabeth“ für die Wartburg auszuführen, und das Erbgroßherzogspaar Maria Pawlowna (1786–1859) und Carl Friedrich (1783–1853) beauftragte sie mit dem Zeichenunterricht für die Töchter Maria (1808–1877) und Augusta (1811–1890). Auch Goethe lenkte Ende 1824 ein, als er dem Großherzog Carl August nach dem Tod des Zeichenlehrers Johann Christian Ernst Müller (1766–1824) Louise Seidler für die Leitung der neu eingerichteten Gemäldegalerie vorschlug, wofür sie ein Gehalt von 100 Talern im Jahr bekommen sollte.⁴

Die große Freude, die Louise Seidler bei diesen Nachrichten wohl empfunden hatte, löste ein dankbares Gefühl für die von oben herabgeströmte Zuwendung aus und erinnerte sie an Gott, der die Hungernden und Dürstenden nicht ohne Hilfe ließ. Zur Stärkung dieses Vertrauens in den göttlichen Beistand in Zeiten der Not war die Darstellung des biblischen Geschehens der *Mannalese* sehr geeignet. Die stehende junge Frau in der Mitte könnte somit ein verborgenes Selbstbildnis der Louise Seidler sein. Es ist nicht bekannt, ob diese bewegende Kompositionsskizze zu einem Gemälde ausgeführt wurde.

Die Blätter des Skizzenbuches sind nicht streng nacheinander benutzt worden. Vielmehr müssen Seiten frei geblieben sein, die zu einem späteren Zeitpunkt mit Skizzen versehen wurden. Es sind darin sowohl Details wie Füße oder Hände, Kostümstudien, Porträtskizzen und sogar Zeichnungen von anderer Hand, so zum Beispiel von Seidlers Freund und Künstlerkollegen Johann Caspar Schinz (1797–1832) enthalten.⁵

Ich möchte im Folgenden auf weitere Ideenskizzen, nun für ausgeführte Historiengemälde eingehen, die einen Eindruck von Louise Seidlers Vor-

3 Wilhelmine Günther an Amalie Thiersch, 10. Oktober 1824. Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA), Nachlass Thiersch. 66.30.14.

4 Klassik Stiftung Weimar (KSW), Archiv der Kunstsammlungen, Standort Goethe-Nationalmuseum, Akte 21 „Auszüge aus den Akten der Oberaufsicht für Wissenschaft und Kunst“, S. 30 (1824).

5 Zu den Zeichnungen von Schinz für das Gemälde *Familie Froriep* und seinen Aufenthalt in Weimar 1825/26 vgl. Bärbel Kovalevski: Aus dem Skizzenbuch der Malerin Louise Seidler. In: Für Freunde 2017. Informationen für Freunde und Förderer des Stadtmuseums Weimar im Bertuchhaus. Weimar 2017.



*Abb. 2. Louise Seidler, Kniende Frau
Goethe- und Schiller-Archiv 96/2704a Bl. 29*

stellungsgabe, von ihrer Bildung und ihrem zeichnerischem Können vermitteln.

Blatt 29: Kniende Frau (Abb. 2)

Als Beispiel für eine Studie nach einem Modell soll Blatt 29 erwähnt werden. Dieses Blatt ist bezeichnet: *Auguste Koch hinterm Zuchthauß wohnend, d. 27st. Dec. 28*. Es zeigt eine junge Frau im Profil nach rechts, kniend, mit erhobenen Händen. Diese Figur ist Teil einer Komposition mit mindestens einer weiteren Figur, an welche die dargestellte Bitte oder Anbetung gerichtet ist. Zur



Abb. 3. Louise Seidler, *Christus, der Erbarmer*
© GDKE Landesmuseum Mainz (Ursula Rudischer)

Klärung bietet sich eine kleine Zeichnung aus dem Nachlass des Malers und Direktors des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main, Philipp Veit (1793–1877) an, Louise Seidlers wichtigsten Künstlerfreundes und Beraters.⁶

Louise Seidler hatte diese Zeichnung (Abb. 3) an Veit gesandt und ihn um seine Meinung über ihren Entwurf für ein Altarbild gebeten. Sie hatte sich Christus in ganzer Figur vor der Himmelsglorie, mit ausgebreiteten Armen

6 Vgl. Norbert Suhr: *Philipp Veit, Leben und Werk eines Nazareners*. Monographie und Werkverzeichnis. Weinheim 1991.

die Gläubigen willkommen heißend, vorgestellt. Die Füße berühren den Regenbogen, der Himmel und Erde so schön verbindet und zugleich bekundet, dass Jesus auf der Grundlage des alten Bundes Gottes mit den Menschen wirke. Zwei kniende anbetende Engel flankieren die Christusgestalt und heben sie dadurch hervor. Für die linke Engelsfigur diente die vorliegende Studie aus dem Skizzenbuch (Abb. 2) als Modell. Die Engelsköpfe hinter den knienden Engelsfiguren in den Wolken führen zum Rundbogen. Damit wird diese einfache, klare Komposition zusammengefasst, eine erhabene und großartige Wirkung konnte in der Ausführung in Lebensgröße erreicht werden.

Auf der Skizze hatte die Malerin vermerkt: *Was meinen Sie nun theurer Ph. zu dißen, unten quer soll der Spruch ganz gold kommen.*⁷ Blatt 18 des Skizzenbuches zeigt einen Christus mit erhobenen Händen in einer Engelsglorie, eine Detailkopie des Christus aus der „Transfiguration“ nach Pietro Perugino (1445/48–1523) um 1500, die Louise Seidler in Italien gezeichnet hatte und die ihr nun zum Vorbild für die Gestaltung der Christusfigur in ihrem großen Altarbild „Christus, der Erbarmer“ für die Kirche St. Peter und Paul in Sehestedt (Schleswig-Holstein) aus dem Jahre 1829 diente.

Ausgehend von diesen Skizzen, der Modellstudie der knienden Auguste Koch, der Engelsglorie und der an Philipp Veit gesandten Kompositionsstudie schuf Louise Seidler ein großes Altarbild für Sehestedt und eine Replik für Peckatel (Mecklenburg-Vorpommern), die beide heute noch erhalten sind.⁸ (Abb. 4)

Dieses Altarblatt „Christus, der Erbarmer“ war eine Auftragsarbeit für die durch die Kriegeereignisse 1813 zerstörte Kirche in Sehestedt, deren Patron die Familie von Ahlefeld war. Charlotte von Ahlefeld (1777–1849), die als Schriftstellerin in Weimar lebte, hielt sich im Oktober 1828 in Sehestedt auf. Sie schrieb an Louise Seidler:

Ich habe ausgemacht, dass es Ihnen völlig überlassen bleibt, ob bogenförmig oder viereckig, und wie groß oder klein, indem ich den Leuten meine Überzeugung mittheilte, dass Ihre bessere Einsicht darüber möchte entscheiden können als jedes Philisterurtheil, und man sich ehrehrbietig Ihrem Ausspruch unterwirft, der Gedanke: Christus als Erbarmer zu wählen, hat alle entzückt – doch sind Sie nicht dadurch gebunden, sondern völlig frei denn wie Sie auch den Gegenstand sich aussuchen, wird Ihr Gemüth und Ihr Geist dies Werk der

7 Landesmuseum Mainz, Graphische Sammlung, Inv. Nr. GS 1830/968.

8 Zur Entstehung, Provenienz und Interpretation des Bildes vgl. Bärbel Kovalevski: Christus 1829. In: Zwischen Ideal und Wirklichkeit – Künstlerinnen der Goethezeit. Gotha und Konstanz 1999, S. 182. Vgl. auch Bärbel Kovalevski: Louise Seidler 1786–1866 – Goethes geschätzte Malerin. Berlin 2006, S. 230–234.



*Abb. 4. Louise Seidler, Christus, der Erbarmer
Kirche St. Peter und Paul Sehestedt/Schleswig-Holstein
Foto: Dr. Bärbel Kovalevski*

*Kunst beseelen, die wie eine heilige Flamme im Innersten Ihres Herzens lodert.
[...] Ich umarme Sie mit treuer Liebe, und bin für immer ihre treue Charlotte A.⁹*

Das von Louise Seidler vorgeschlagene Thema für ein Christusbild war also angenommen, die Freundin vertraute ganz auf ihre Vorstellungskraft und ihr künstlerisches Vermögen, sie war frei bei der Wahl des Themas und der Art der Gestaltung. Was konnte eine Künstlerin sich besseres von ihrer Mäzenin

⁹ Charlotte von Ahlefeld an Louise Seidler, 8. Oktober 1828. Universitätsbibliothek Bonn, Handschriftenabteilung, Autographensammlung.

wünschen! Louise Seidler begann mit der ihr eigenen Energie, ihrer Einbildungskraft und ihrem Können, ihre Idee von dem Christusbild zu formulieren.

In den alten und in den zahlreichen neu entstehenden protestantischen Kirchen der prosperierenden Städte Deutschlands war jetzt religiöse Kunst gefragt, wie sie von den Romantikern schon lange gefordert wurde. Im Jahre 1827 hatte Ignaz von Wessenberg (1774–1860) seine Abhandlung „Die christlichen Bilder – ein Beförderungsmittel des christlichen Sinnes“ veröffentlicht. Man kann annehmen, dass Louise Seidler, welche die literarischen wie künstlerischen Publikationen eifrig verfolgte, auch diese Arbeit kannte, zumal der Verfasser der Förderer und Mäzen ihrer Malerfreundin Marie Ellenrieder (1791–1863) war. Wessenberg verlangte darin von einer Christus-Darstellung eine Verschmelzung von Gottheit und vollendeter Menschheit in einer Person, weil Christus nach den Psalmen als schönster Mensch in ewiger Jugend gepriesen wurde. Doch das Göttliche muss das Menschliche überstrahlen. Liebe und Zuversicht soll er ausstrahlen. Der Künstler solle sich aber vor weicherlicher Schönheit, Grazie und Geziertheit hüten. Milde und Sanftmut sollen durch göttlichen Ernst gemäßig werden.¹⁰

Die Aufgabe, die sich Louise Seidler selbst gestellt hatte, gehörte also zu den bedeutendsten, die ein Historienmaler jener Zeit zu realisieren hatte. Höchsten Anforderungen hatte ein solches Altarbild sowohl in religiöser, ideeller und künstlerischer Hinsicht zu genügen. Das Bild erregte Aufmerksamkeit in Dresden. Im November 1829 schrieb Johann Gottlob von Quandt (1787–1859), Vorsitzender des Sächsischen Kunstvereins, an Louise Seidler:

*Recht sehr habe ich mich über den „Christus“ erfreut, den Sie zur Ausstellung einsendeten; durch seine feierliche Einfachheit muß das Bild eine große, edle Wirkung machen, jedoch sahen wir blos den Carton, der den Wunsch erweckt, das ausgeführte Gemälde zu sehen.*¹¹ Es ist nicht bekannt, ob Friedrich von Maltzan auf Rothenmoor (1783–1864), Besitzer von Peckatel, das fertige Bild in Weimar oder den Karton „Christus, der Erbarmen“ in Dresden gesehen hatte und eine zweite Ausführung für sich bestellte. Diese Replik befand sich im Arbeitszimmer von Friedrich von Maltzan und wurde von ihm an die von seinem gleichnamigen Sohn (1822–1871) neu erbaute und 1863 geweihte Kirche in Peckatel übergeben, wo man sie noch heute nach ihrer Restaurierung im Jahre 1999 betrachten kann.

10 Ignaz H. von Wessenberg: Die christlichen Bilder – ein Beförderungsmittel des christlichen Sinnes. 2 Bde. Konstanz 1827, Bd. 1, S. 252, 256, 270.

11 Hermann Uhde: Lebenserinnerungen der Malerin Louise Seidler, 2. Aufl. Berlin 1875, S. 338.

Mit diesem Bild hatte sich Louise Seidler nach ihren Gemälden „Maria mit dem schlafenden Jesuskind und dem Johannesknaben“ (Schlossmuseum Gotha) und „Ruhe auf der Flucht“ (Kunstsammlungen Chemnitz) erneut als Künstlerin von Rang erwiesen. Bei Goethe fand jedoch die christliche Thematik nach wie vor keinen Widerhall. Er lenkte die Malerin in den folgenden Jahren mit seinen Aufgabenstellungen auf allegorische Themen, die allgemeine Begriffe verkörperten und einen hohen geistigen Anspruch in sich trugen. Dies war eine Anerkennung der Fähigkeiten der Künstlerin auf seine eigene Weise.



*Abb. 5. Louise Seidler, Poesie und Kunst
Goethe- und Schiller-Archiv 96/2704a Bl. 32*

Blatt 32: Poesie und Kunst (Abb. 5)

Eine Seite des Skizzenbuches zeigt im Querformat den Entwurf zu einem zweifigurigen Bild. Diese Skizze ist die Notiz eines ersten Gedankens für ein

bedeutendes, großes Gemälde, zu welchem Goethe im Jahre 1830 das Thema vorgegeben hatte. Die Aufgabe für Louise Seidler bestand in einer allegorischen Darstellung der *Poesie und Kunst*.¹²

Dieses Thema wurde in der Kunsttheorie unter immer neuen Aspekten, etwa der Bedeutung der Poesie für die Malerei, der Wertigkeit beider Künste, der Abgrenzung voneinander und ihrer gegenseitigen Beeinflussung diskutiert.

Auch Lessing (1729–1781) äußerte sich in seiner Schrift „Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie“ aus dem Jahre 1766 über die grundlegenden künstlerischen Unterschiede zwischen Bildender Kunst und Literatur. Im Gegensatz zu Winckelmann (1717–1768) und anderen Aufklärern seien seiner Meinung nach Bildende Kunst und Dichtung nicht vergleichbar, denn die Poesie ordne Worte aufeinander folgend – also in der Zeit, während Malerei und Bildhauerei Farben und Formen nebeneinander – also im Raum anordnen. Die Bildende Kunst könne deshalb nur Gegenstände darstellen, die Dichtung nur Handlungen. Ende des 18. Jahrhunderts formulierten die Romantiker ihre Idee von der Universalpoesie, die alles umfasst und beeinflusst, so Friedrich Schlegel (1772–1829) in der Schrift „Athenäum“:

*Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen [...].*¹³ Friedrich Schlegel, einer der Theoretiker der Romantik, begriff die Poesie als alles belebende Kraft, die auch die Bildende Kunst einschließt. Die bildliche Darstellung dieser Schwesternkünste gehörte daher zu den wichtigen und zugleich schwierigen künstlerischen Sujets in dieser Zeit.

Am 15. September 1830 legte Louise Seidler ihre Studien zu diesem Gemälde Goethe vor und nahm im November Urlaub, um nach Berlin zu fahren und sich mit den Künstlern Christian Daniel Rauch (1777–1857) und Wilhelm Wach (1787–1845) zu beraten. Kurz vor Absendung des nach Monaten intensiver Arbeit fertiggestellten Gemäldes zur Dresdner Kunstausstellung

12 Zur Dokumentation des Bildes sowie zur Kritik des Sächsischen Kunstvereins und Goethes Fürsprache vgl. Bärbel Kovalevski: Louise Seidler 1786–1866 – Goethes geschätzte Malerin. Berlin 2006, S. 252–257. Vgl. auch Sylke Kaufmann: Louise Seidler (1786–1866). Leben und Werk. Bd. 2: *Œuvreverzeichnis*. Jena 2016, S. 251ff.

13 *Athenäum*. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Auswahl. Leipzig 1978, S. 86.

besuchte Goethe die Künstlerin in ihrem Atelier, studierte ihr Bild und zeigte sich sehr zufrieden. An Quandt schrieb Louise Seidler am 27. Juni 1831: *Mein neues Bild denke ich nun in 14 Tagen von Stapel laufen zu lassen. Es ist die Aufgabe von Goethe: Poesie und Kunst, in der Hinsicht aufgefaßt, daß das Flüchtige u. Bleibende damit ausgedrückt werde.*¹⁴

Wie treffend hatte einst Angelika Kauffmann (1741–1807) die beiden Gattungen der Kunst als allegorische Schwestern erfasst, wobei die „Zeichenkunst“ der Inspiration der „Poesie“ lauscht¹⁵. Die badische Hofmalerin und enge Freundin von Louise Seidler, Marie Ellenrieder, fügte 1833 der *Poesie* und *Malerei* noch eine dritte Schwester, die *Allegorie der Musik*, hinzu. Die *Poesie* wird in dieser Gruppe durch ihren Platz in der Mitte mit dem Kranz auf dem Haupt als Quelle der Inspiration und Verbundenheit herausgehoben¹⁶. Wie löste nun Louise Seidler diese Aufgabe? In dem Kupferstich von Julius Thaeter (1804–1870), der nach Louise Seidlers (heute verschollenem) Gemälde gestochen und vom Sächsischen Kunstverein 1831 herausgegeben wurde, erkennt man die Zeichnung der beiden zentralen Frauenfiguren aus dem Skizzenbuch wieder.¹⁷ (Abb. 6)

Auf einem Stein sitzt eine Künstlerin und zeichnet auf einem schräg angelegten Blatt. Von hinten schwebt eine Frauengestalt heran, welche sich über die Zeichnerin beugt, mit einer Hand in die Ferne weist, mit der anderen auf das Blatt deutet. Damit beansprucht die *Poesie*, auch im Sinne Friedrich Schlegels Universalpoesie, die führende Rolle unter den beiden Künsten, dem bildenden Künstler Gegenstand und Idee vermittelnd. Die bekränzte *Poesie* berührt mit der anderen Hand die Zeichenfeder der Malerin, damit direkt ihre im Wortsinne *Feder führende* Rolle betonend. Den Fuß auf die antike Säule gestützt, auf einem von Pflanzen überwucherten Kapitell sitzend, schaut die Malerei aber auf ihr Blatt – und zeichnet ein Engelsköpfchen! Die

14 Louise Seidler an Johann Gottlob von Quandt, 27. Juni 1831. Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden (HStA Dresden), Sächsischer Kunstverein (SKV) 1828–1832, Bl. 67f.

15 Angelika Kauffmann: Selbstbildnis als Zeichnung, inspiriert von der Muse der Poesie, 1782. Radierung von Thomas Burke (1749–1815). Abgebildet in: Retrospektive Angelika Kauffmann, Kunstmuseum Düsseldorf 1998. Hrsg. von Bettina Baumgärtel. Ostfildern-Ruit 1998, S. 242.

16 Marie Ellenrieder: Allegorie der Malerei, Dichtung und Musik, 1833. Abgebildet in: Zwischen Ideal und Wirklichkeit – Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850. Hrsg. von Bärbel Kovalevski. Gotha und Konstanz 1999, S. 167.

17 Vgl. Bärbel Kovalevski: Die Bilderchronik des Sächsischen Kunstvereins. H. W. Fichter Kunsthandel und Edition. Frankfurt a. M. 2010, S. 135–137.



Abb. 6. Julius Thaeter, Kupferstich nach L. Seidlers Gemälde
Malerei und Dichtkunst, Privatbesitz

in den Raum greifende Geste der *Poesie* wird so bei genauerer Betrachtung durch die konzentrierte, verinnerlichte Darstellung der *Malerei*, die an dem idealen Engelsköpfchen und nicht nach einem realen Vorbild arbeitet, wieder relativiert. Damit bekennt sich Seidler als Historienmalerin eindeutig zur idealistischen, religiösen Auffassung der Nazarener. Goethe, der diese Aufgabe *Dichtung und Malerei* ja gestellt hatte und das Fortschreiten der Arbeit begleitete, war mit dem Bilde sehr zufrieden. Vielleicht sah er den heimlichen Widerpart auf der Tafel von Seidler nicht, zu offensichtlich war *seine* Auffassung in dem Bild erkennbar.

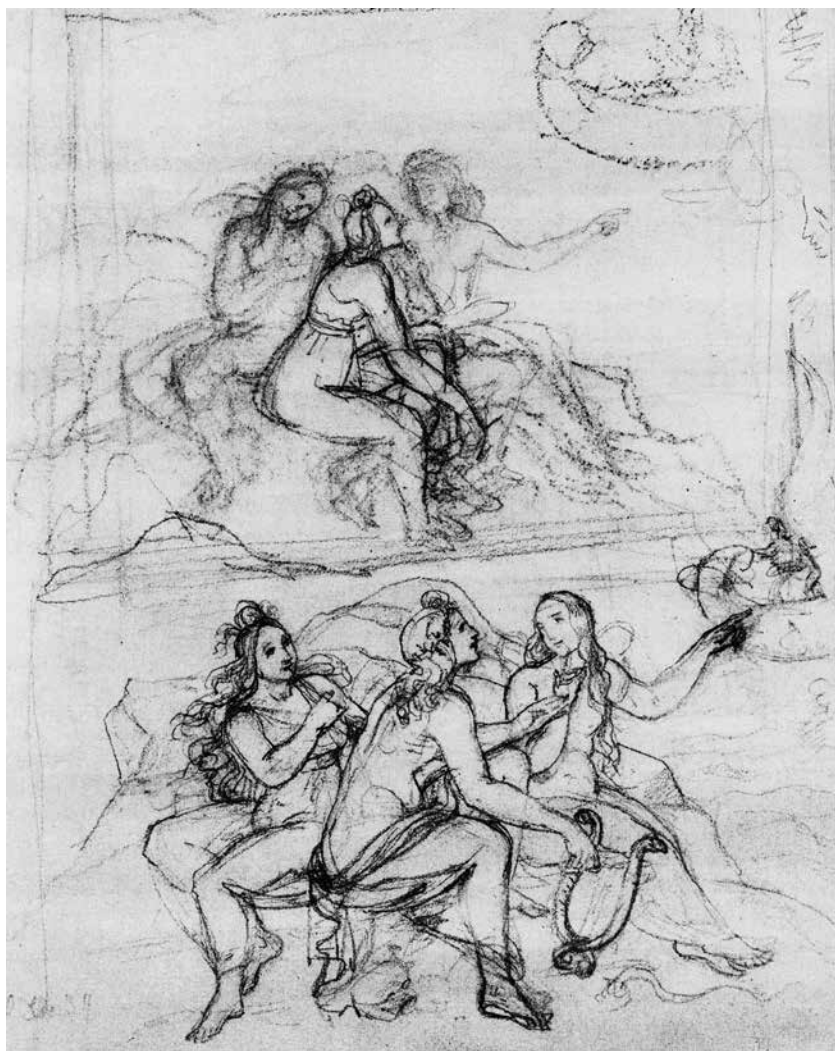


Abb. 7. Louise Seidler, Frauengruppen im Freien, auf ein Schiffweisend
Goethe- und Schiller-Archiv 96/2704a Bl. 31

Blatt 31: Die Sirenen-Insel (Abb. 7)

Dieses Blatt, datiert: 22st Sep 34, zeigt zwei Skizzen übereinander. In der oberen sitzen drei weiblichen Figuren eng aneinander geschmiegt in verschiedenen Haltungen und Gebärden. Eine Figur zeigt auf etwas in der Ferne,

und die mittlere Figur schaut aufmerksam in diese Richtung. In der Skizze darunter ist die Gruppe deutlicher ausgearbeitet, die Frauen sitzen in lockerer Gruppe und haben Musikinstrumente in den Händen. Die rechte Frauenfigur weist auf ein Schiff, die mittlere hält in einer Hand eine Kithara, mit der anderen Hand zeigt sie auch auf das Schiff, während die hinter ihr sitzende Frauenfigur auf einer Panflöte spielt. Die Figuren sind nach Seidlers Vorgehensweise bei Entwürfen für ein Historiengemälde als Akte gezeichnet, eine leichte Bekleidung ist dabei angedeutet. Die Zusammengehörigkeit der Frauengruppe ist entscheidend für die Aussage, zu welchem Thema Louise Seidler ein Bild schaffen wollte: Frauen mit Musikinstrumenten und ein fernes Schiff, das weist auf die Sirenen in der antiken Sage von Odysseus und seinen Abenteuern.

Unter den wenigen erhaltenen Historiengemälden von Louise Seidler befindet sich ein Gemälde *Die Sirenen-Insel. Scene aus der Odyssee* von 1834–38 im Bestand der Museen der Klassik Stiftung Weimar. (Abb. 8)

Die Frauengruppe bildet darin wieder das Zentrum der Komposition, wie sie in der Skizze vorgegeben war. Jedoch hat sich die Stellung der Frauen zueinander entscheidend geändert: Aus dem gleichrangigen Kreis der Frauen wurde eine Dreieckskomposition. Eine der Frauen lehnt sich, halb aufgerichtet, an die Knie der beiden erhöht sitzenden anderen, während alle drei, das Musikspiel unterbrechend, dem vorbeifahrenden Schiff sehnsuchtsvoll nachschauen. Dieses Historienbild ist Louise Seidlers eigener Beitrag zur künstlerischen Interpretation dieses Themas aus dem antiken Epos. Wahrscheinlich angeregt durch die Arbeiten Friedrich Prellers d.Ä. (1804–1878), der nach seiner Rückkehr aus Italien 1832 ebenfalls eine Wohnung im großen Jägerhaus in Weimar erhalten hatte und an seinem ersten Odyssee-Zyklus für das Römische Haus des Musikverlegers Hermann Härtel (1803–1875) in Leipzig arbeitete, entwickelte Seidler eine neue Idee zur Interpretation der Sirenen.

Die Sirenen waren nach der antiken Sage schöne Mädchen mit Vogel- oder Fabelwesenleibern, deren zauberhafter überirdischer Gesang mit der Verheißung von Erkenntnis und Wahrheit die vorbeifahrenden Seeleute ans Ufer lockte, um ihnen dann das Blut aus den Adern zu saugen. Der Ursprung der Sirenen ist im ägyptischen Totenkult zu suchen, dort waren sie Begleiterinnen der Seele in das Totenreich. Plato sah in ihnen Trägerinnen der himmlischen Sphärenmusik.¹⁸ Im etruskischen Kulturkreis wurde den in Griechenland üb-

18 Vgl. Ludwig von Schorn (1793–1842), Arbeitsmaterial zum Thema „Die Sirenen“. Goethe- und Schiller-Archiv 85/43. Vgl. auch Bernhard Andreae: *Odysseus-Mythos und Erinnerung*. Mainz 1999.



*Abb. 8. Louise Seidler, Die Sirenen-Insel. Szene aus der Odyssee
Klassik Stiftung Weimar, Museen*

lichen zwei geflügelten Vogelfrauen eine dritte Sirene zur Seite gestellt, es sind Frauen mit Doppelflöte, Panflöte und Kithara. Antike Darstellungen der Sirenen auf Vasen, Sarkophagen oder im Fresko hatte Louise Seidler nicht nur aus der Literatur entnehmen, sondern auch während ihres fünfjährigen Studienaufenthaltes in Florenz, Rom und Neapel im Original sehen können.

Den Vordergrund ihres ausgeführten Bildes nehmen drei schöne Frauen gestalten ein, die auf einem Rasenstück am felsigen Ufer sitzen und durch ihre Haltung innig miteinander verbunden sind. Ihre Blickrichtung und die ausholende Armbewegung der einen weisen auf das vorbeiziehende Schiff mit den rudern den Männern und dem am Mastbaum festgebundenen Odysseus. In der Ferne sieht man eine Insel, die den Umrissen nach als Insel Krk erkannt werden kann und damit die Örtlichkeit des Geschehens bestimmt. Bei der Gestaltung des Schiffes und dem Aussehen der Männer richtete sich die Malerin nach antiken Vorbildern. Die ruhige, aufrechte Haltung von Odysseus, der den Blick wohl auf die Frauen richtet, doch entgegen der anti-

ken Überlieferung den Körper nicht zu ihnen neigt, die schöne Versuchung also ignoriert, weist auf die christliche Interpretation, welche die protestantische Künstlerin vertritt. Odysseus verkörpert damit den glaubensstarken Christen, der allen Anfechtungen auf seiner Lebensreise widersteht. Und mit welcher Schönheit, Eleganz und mit welchem Gefühl hat die Malerin ihre Sirenen ausgestaltet! Sie bilden den eigentlichen Mittelpunkt des Gemäldes. Louise Seidler hat dazu selbst einen Hinweis gegeben.

Im Jahre 1838 wurde sie durch Carl Graf Pückler (1782–1843) während ihres Aufenthaltes in Nürnberg in den Albrecht-Dürer-Verein offiziell aufgenommen. Dies war der männerdominierten Satzung nach ein außergewöhnliches Ereignis und bezeugte die Anerkennung, welche die Künstlerin unter den Kollegen genoss. 1839 trug man ihr sogar die Aufgabe eines Außenvertreters für die Mitglieder im thüringischen Raum an, den die Künstlerin aber ablehnte. Sie befand sich gerade auf einer mehrmonatigen Reise, als der Vorstand des Kunstvereins sie um ein Exponat zur Jubiläumsausstellung bat, sie antwortete am 18. Juli 1838:

*Da der H. Graf in seinem freundlichen Schreiben an mich den Wunsch ausdrückt, um etwas v. meinen Arbeiten zur Ausstellung zu bekommen, so schrieb ich v. München nach Hauß, um mein leztes HistorienBild hierher abzusenden, u. habe Nachricht bekommen, dass es geschehen ist. Möchten Sie es nachsichtig in Ihrem edlen Kreiß aufnehmen u. den Fremdling ein helles Plätzchen in der Ausstellung schenken. Es stellt die Syrenen vor, wie sie dem in der Ferne vorbeifahrenden Uliß locken. Ich dachte mir darunter überhaupt die menschlichen Leidenschaften, und behandelte daher auch das ferne Schiff mehr als Nebensache.¹⁹ Für den Katalog der Jubiläums-Ausstellung des Albrecht-Dürer-Vereins 1838 hat Louise Seidler unter der Nr. 163 den Titel selbst mitgeteilt: *Die Sirenen-Insel. Scene aus der Odyssee.*²⁰*

Betrachtet man unter dem Aspekt der von der Malerin genannten *menschlichen Leidenschaften* die schönen weiblichen Gestalten als allegorische Figuren, so sind hier offensichtlich Leidenschaften gemeint, die zur sinnlichen Liebe in Beziehung stehen. Leidenschaft bedeutet ein starkes Gefühl, welches das Wollen und Handeln eines Menschen bestimmt, der sich vom Gefühl und nicht von der Vernunft leiten lässt. Meines Erachtens stellt die rechte junge Frau mit entblößtem Oberkörper und erhobenem Arm die Sehnsucht

19 Louise Seidler an den Albrecht-Dürer-Verein, 18. Juli 1838. Germanisches Nationalmuseum (GNM) Nürnberg, ABK, Albrecht-Dürer-Verein, I B 14, S. 209.

20 Catalog der von dem Albrecht-Dürer-Verein in den untern Sälen der k. Burg daselbst veranstalteten großen Kunstaussstellung beginnend am 22. August 1838 und geschlossen am 15. September 1838. Nürnberg 1838. GNM Nürnberg, Bibliothek, Nr. 216 (13).

dar, das unstillbare Gefühl, das den von der Liebe ergriffenen Menschen erfüllt. Ihr zur Seite sitzt die Entsagung, die Schmerz und Trauer symbolisiert. Sie hat ihr Spiel aufgegeben, die Musikinstrumente zur Seite gesenkt und auf das graue Gewand abgestellt, den Mund schmerzlich verzogen. Die Entsagung kann starke Gefühle hervorrufen, wie Trauer und Verzweiflung, die sogar in Hass umschlagen, wenn die Liebe unerwidert bleibt. Und schließlich die sinnliche Liebe selbst, die zu den Füßen von Sehnsucht und Entsagung sitzt, was gleichzeitig bedeutet, dass aus der Liebe Sehnsucht und Schmerz hervorgehen. Die Liebe in lasziver Haltung, sich ihrer Schönheit bewusst und das lange glänzende Haupthaar mit einem Rosenkranz geschmückt, dargestellt, ihr fließendes rotes Gewand, das den Körper umspielt und den Busen frei lässt, verläuft auf der Erde, auf welcher diese mädchenhafte Venus ruht. Es ist ein Bild der irdischen Leidenschaften, deren Wahrheit und Schönheit zum Guten, zu höheren Gefühlen befähigen können, die ihrerseits Künste wie Musik, Poesie und Tanz beflügeln.

Louise Seidlers Deutung der Sirenen liegt nicht in dem verführerisch-dämonisch gesehenen Charakter, wie sie von Künstlern aus männlicher Sicht so oft interpretiert werden und wie ihn Sylke Kaufmann noch übernimmt und formuliert: *Im Vergleich zu seinem Gemälde [Eberhard von Wächter (1762–1852), Odysseus und die Sirenen, Residenzschloss Ludwigsburg] gelang es Seidler freilich, den verderblich-verführerischen Charakter der Sirenen überzeugender hervortreten zu lassen.*²¹ Im Gegenteil, Seidler versetzt sich in die Lage der Sirenen und interpretiert sie aus weiblicher Sicht, in dem sie jeder von ihnen einen eigenen Ausdruck verleiht.

Die mythologische Herkunft umgibt die Sirenen mit dem Geheimnisvollen, Verführerischen, dessen Reize männliches Begehren hervorrufen. Hierin sind die Sirenen den anderen Wasserfrauen, Nixen wie die Lorelei, ähnlich, die den Schiffer betört und ins Verderben stürzt. Dies ist auch das Thema, welches Carl Begas (1794–1854) in seinem Bild „Lorelei“ von 1835 nach der Ballade von Clemens Brentano (1778–1842) verwirklichte und das 1837 in Weimar ausgestellt war. Die Angst des Mannes, sich im Weiblichen ganz zu verlieren, ganz vereinnahmt zu werden, mag der Ursprung für diese jüngere, symbolische Gestaltung der Sirenen gewesen sein. Durch die Wanderung der Bildvorstellung von Ägypten nach Griechenland war die Personifizierung als tröstende Seelenvögel, welche die menschliche Seele ins Totenreich begleiten, verloren gegangen. Denkbar ist aber nach Seidlers Auffassung eine weitere, zeitgemäße Deutungsvariante.

²¹ Sylke Kaufmann [wie Anm. 12], S. 312.

Die Sirenen im Bilde von Louise Seidler verkörpern das Schicksal der Frauen, deren gesellschaftlicher Status es ihnen nicht gestattete, ihre Leidenschaften und Sehnsüchte auszusprechen oder gar auszuleben. Die moralischen Werte jener Zeit erlaubten einer Frau in Liebesdingen nur eine abwartende, passive Rolle, wobei die Frau ihrer Sehnsucht nach dem Geliebten meist nicht folgen konnte, da sie an das Haus, die Insel, gefesselt war. Hier blieben ihr bei Nichterfüllung ihrer Wünsche nur Entsagung und Tod. Allein durch körperliche Reize und Schönheit gelingt es den Frauen, die Aufmerksamkeit und schließlich die Bindung des Mannes zu ihnen zu erreichen. Dieser jedoch ist frei in seinen Entscheidungen, ihm steht die Welt offen, er kann seinen Absichten folgen und sich aus Bindungen, die ihn fesseln, lösen.

Ein Beispiel für Verstrickungen durch Liebe und Leidenschaft mit trostlosem Ausgang für die Frau war für Louise Seidler das unglückliche Verhältnis Ottilie von Goethes (1796–1872) zu Charles James Sterling (1804–1880), der sich ab 1823 einige Zeit in Weimar aufhielt. Er war ihre große Liebe. Nach dem erneuten Treffen 1832 mit der inzwischen verwitweten Ottilie wurden in den Jahren 1833 und 1834 weitere Begegnungen in Frankfurt a.M. verabredet, zu denen Sterling aber nicht erschien. In ihrer leidenschaftlichen Liebe tief verletzt und enttäuscht, verlebte Ottilie einige Tage mit dem gemeinsamen Freund Captain Story in Frankfurt. Um ihre darauf folgende Schwangerschaft vor den Weimarnern zu verbergen, reiste Ottilie von Goethe für längere Zeit nach Wien und brachte dort ein Mädchen zu Welt, das sie in Pflege gab, bevor sie im August 1835 nach Weimar zurückkehrte. Das Kind, Anna Sybilla Poiwisch, starb ein Jahr später.²²

Vor der Arbeit an der *Sirenen-Insel*, hatte Louise Seidler ihr Gemälde *Ritter von Toggenburg und die Nonne*, eine Huldigung an die reine platonische Liebe im Geiste der Romantik, gemalt. Danach beschäftigte sich die Künstlerin mit dem Thema der Leidenschaften im Sirenen-Bild. In beiden Gemälden verarbeitete sie ihre eigenen und die Erfahrungen von Frauen ihrer Zeit mit unerfüllter Liebe. Die *Sirenen-Insel* stellte sie 1837 in Bremen und, wie erwähnt, 1838 in Nürnberg aus.

Zum Vergleich betrachte man die Komposition Friedrich Prellers zum gleichen Sujet, die im Zusammenhang mit der großen Folge von 12 Odysseus-Landschaften 1858 entstanden ist.²³ Das Bild trägt den Titel „Odysseus

22 Vgl. Ruth Rahmeyer: Ottilie von Goethe. Das Leben einer ungewöhnlichen Frau. Stuttgart 1988, S. 184–195.

23 KSW, Museen, Inv.-Nr. LGe/o1352. Das Bild hängt im Weimarer Liszt-Haus.



*Abb. 9. Friedrich Preller d.Ä., Odysseus und die Sirenen
Klassik Stiftung Weimar, Museen*

und die Sirenen“. (Abb. 9) Preller hält sich enger an den Text Homers. Das Schiff des Odysseus passiert eine gefährliche Stelle zwischen zwei steinigen Ufern, im Vordergrund winken drei schöne nackte Frauen mit der Hand bzw. wehendem Schleier den Männern im Boot zu. Am Mast windet sich Odysseus vor Verlangen, dem Ruf der Sirenen zu folgen. Das Schiff erscheint im Verhältnis zu den Sirenen groß und mächtig, der hohe Bug ist als Delphin ge-

staltet, dessen Schwanz nach oben zeigt. Der menschenfreundliche Delphin wurde in der antiken Kunst auch der aus dem Meer entstehenden Venus als Gefährte beigegeben. In der christlichen Symbolik war er als Retter aus der Not der Wassertiefe ein Hinweis auf Christus, während er als Begleiter eines Schiffes, das als Lebensschiff gedeutet wurde, als Geleit in die Ewigkeit verstanden wurde. Der Künstler hat bei der Gestaltung der Sirenen alle Konzentration auf die vom Sonnenlicht bestrahlten weiblichen Körper gelenkt. Von ihrer Musik, die ja das eigentliche Verführungsinstrument der Sirenen war, ist nichts erkennbar. So ist die Szene einzig auf die lockende, sündige Frau reduziert. Preller schrieb zu diesem Bilde: *Der Gegenstand an sich ist reizend, obgleich nur zu einer Reihenfolge paßlich, da diese aber vorliegt, darf er nicht fehlen und gehört zu den wenigen, die erlauben, die Schönheit des Weibes in ihrer Pracht vorzuführen. Die Gruppe der Weiber ist wohl anmuthig genug ausgefallen und wäre der Held nicht gebunden, würde er mich sehr beleidigen, wenn er nicht kopfüber in die Fluthen spränge.*²⁴

Preller beschäftigte sich weiter mit dem Bild der Sirenen, wie aus einem Brief an die Pianistin Marie Soest hervorgeht, besonders nachdem der von Preller hochverehrte Peter von Cornelius (1783–1867) empfohlen hatte, den Sirenen etwas mehr Dämonisches zu verleihen.²⁵ Und so fügte Preller ein Element in das Bild ein, welches den Gedanken an die Erbsünde durch Eva assoziiert: eine große Schlange, die sich zwischen den Steinen windet. Preller reduzierte damit die Begegnung des Odysseus mit dem geheimnisvollen Gesang der Sirenen, der alles Wissen verspricht, aber die Vernunft besiegt und das Gefühl der sinnlichen Leidenschaft siegen lässt, auf die christliche Lesart der Frau als Sünderin und Verführerin des Mannes sowie weibliche Schönheit als Gefahr und Versuchung.

Louise Seidlers Bild wurde 1840 vom Großherzog Carl Friedrich für 200 Reichstaler angekauft und hing in den Räumen des Weimarer Schlosses. Nach der Umgestaltung der Schlossräume zum Museum gehörte die *Sirenen-Insel* zur Ausstattung des Louise-Seidler-Zimmers. Heute befindet es sich im Zentralen Museumsdepot der Klassik Stiftung Weimar.

Am Beispiel der Skizzen von Louise Seidler soll zusammenfassend daran erinnert werden, dass die Zeichnung gegenüber anderen Gattungen der Bildenden Kunst in ihrer Erkennung und Wertschätzung nur scheinbar am ein-

24 Künstlerisches aus Briefen Friedrich Prellers des Älteren. Zu seinem 100. Geburtstage, dem 25. April 1904. Hrsg. von Walter Witting. Weimar 1903, S. 45.

25 Vgl. ebd., S. 61.

fachsten ist. Jede Zeichnung ist eine knappe Verkürzung des Wesentlichen, aber sie ist entweder eine Chiffre für eine gesehene, erlebte oder für eine erdachte Gegebenheit. Damit sind zwei prinzipielle Schaffensvorgänge benannt, die von Wahrheit und Wirklichkeit oder im weiteren Sinne die von Idealismus und Realismus. Nach Walter Koschatzky kann man die Künstlerzeichnungen im Allgemeinen nach diesen zwei grundsätzlich verschiedenen Ansätzen einteilen.²⁶ Louise Seidler ist sowohl in der *Mannalese* wie in den Bildern *Christus, der Erbarmer, Malerei und Dichtkunst* und der *Sirenen-Insel* von Begriffen wie *Gottvertrauen, Menschenfreund, realistische* oder *christliche Kunst* und *menschliche Leidenschaften* ausgegangen und hat in der christlichen und antiken Mythologie Vorbilder dafür gefunden, die sie in ihre Zeit transferierte. Ihr künstlerisches Schaffen als Historienmalerin entspricht der idealistischen Auffassung der Romantik, die nach Novalis (1772–1801) dem *Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisire ich es*.²⁷

Auch ist die Zeichnung ein Medium, das der Spontaneität des Denkens und Erlebens des Künstlers im gleichen Maße dienlich ist. Was er nur mit wenigen Strichen skizziert, vermag die Phantasie des Betrachters aber doch zu Gegenständen oder Figuren zusammenzuschauen. Goethe, dessen persönliche Neigung zur Zeichnung bekannt ist, sagte: *so konnte ich kein ander Vergnügen an Kunstwerken finden, als wenn ich Skizzen vor mir sah [...]. Das Kühn hingestrichene, Wildausgetuschte, Gewaltsame reizte mich, selbst das was, mit wenigen Zügen, nur die Hieroglyphe einer Figur war, wußte ich zu lesen und schätzte es übermäßig* [...].²⁸

Aus dem Briefverkehr zwischen Louise Seidler und Johann Wolfgang von Goethe in Angelegenheiten der Weimarer Mitglieder des Sächsischen Kunstvereins sowie aus verschiedenen Tagebuchnotizen des Dichters, geht hervor, dass Louise Seidler sowohl ihre Entwürfe als auch ihre Gemälde Goethe vorstellte und mit ihm ihre Ideen besprach.²⁹

26 Vgl. Walter Koschatzky: Die Kunst der Zeichnung – Technik, Geschichte, Meisterwerke. Salzburg 1977.

27 Friedrich von Hardenberg (genannt Novalis): Fragmente über Poesie (1798). In: Novalis. Werke. Hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz. 4. Aufl. München 2001, S. 385.

28 Goethe: Der Sammler und die Seinigen. Dritter Brief. In: Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (Weimarer Ausgabe, WA). Abt. I: Werke, Bd. 47, S. 142.

29 Goethe notierte die Vorstellung des Gemäldes *Phantasie und Erinnerung* von Seidler für die Dresdner Kunstausstellung in einem Brief an Quandt vom 7. Juli 1830, vgl. WA, Abt. IV: Briefe, Bd. 47, S. 133f. Vgl. auch den Schriftverkehr zwischen Goethe und Seidler in

Über eine solche Besprechung schrieb Louise Seidler nach dem Tode Goethes an Johann Gottlob von Quandt:

Mir wurde das Gleiche [Glück], ihn noch 3 Tage vor dem Anfange seiner Krankheit, in aller Herrlichkeit, seiner Kraft und Anmuth zu sehen. Ich brachte ihm eine Skizze, die ich nach der Aufgabe des sächsischen Kunstvereins entworfen (aus der Bibel). Er wußte noch nichts von dessen Ankündigung, er freute sich darüber, war nicht nur sehr zufrieden mit dem thätigen Antheil, den ich daran genommen, sondern ging auch auf das Detaillirteste mit allem Interesse des Kunstfreundes und väterlichen Wohlwollens darauf ein, so daß mir diese Arbeit wie ein herrliches Vermächtniß bleibt, und geheiligt ist für alle Zeit.³⁰

Mit diesem Exkurs über die anregende Zusammenarbeit zwischen Goethe und Louise Seidler, in der Goethes Anerkennung ihrer Historienmalerei deutlich gemacht werden konnte, soll die Betrachtung einiger Zeichnungen aus dem Skizzenbuch der Malerin beschlossen sein. Die Skizzen sind eine wertvolle Quelle für die Beurteilung des künstlerischen Werkes der Louise Seidler, die schon von ihren Zeitgenossen als herausragende und gebildete Historienmalerin geschätzt wurde.

Dr. Bärbel Kovalevski (Berlin)

Kunsthistorikerin, Verfasserin zahlreicher Publikationen
über Künstlerinnen der Goethezeit

Angelegenheiten des Kunstvereins, in: Acta, den Antheil an dem Königlich Sächsischen Kunstverein von Seiten Weimarischer Kunstfreunde betr., Nr. 2 und Nr. 3 (1829–1832), Goethe- und Schiller-Archiv 30/364 und 365.

30 Von den herrlichsten Kunstwerken umgeben. Der Briefwechsel zwischen Johann Wolfgang von Goethe und Johann Gottlob von Quandt. Hrsg. von Walter Schmitz und Jochen Strobel. Dresden 2001, S. 162f.