

JOSEPH ANTON KOCH UND JOHANN MICHAEL WITTMER

Camposantiner in Ninfa und Olevano Romano

»The town (Ninfa) was sacked and set alight in a local war in 1381. Its feudal owners, the princely Caetani family, decided to abandon it—the cost of repair and re-population was too great. Roofs collapsed, walls crumbled and the ruins were smothered by thickets of hawthorn and bay. Ninfa slumbered, let to tenant farmers for grazing and, latterly, visited from time to time by English watercolourists, such as Edward Lear. In 1921, Ninfa was inherited by Prince Gasio Caetani – war hero, mining engineer, politician and diplomat – who began to clear the overgrowth of centuries, excavate the medieval ruins and plant a garden within and around them.«¹ So fasste der englische Gartenbauingenieur und einer der führenden Rosenspezialisten Großbritanniens Charles Quest-Ritson im Jahre 2019 seine jahrelange Beschäftigung mit der Garten- und Ruinenstadt Ninfa im Süden Roms prägnant zusammen. Seine Publikationen prägen bis heute deren Wahrnehmung und nicht zuletzt die Klassifizierung als englischer Garten bzw. als English country garden.² Zugleich warb der Autor in mehreren Publikationen für »The Most Romantic Garden in The World.«³

Aus gartengeschichtlicher Perspektive gilt die seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert nach und nach zur Wüstung gewordene Stadt auch im 19. Jahrhundert als ruinoser Ort, den erst die Caetani im 20. Jahrhundert wieder zum Leben erweckten. Bis dahin hätten ihn nur selten Reisende wie Edward Lear (1812–1888) und Ferdinand Gregorovius (1821–1891) aufgesucht. Adelige und wohlhabende Bürgerliche, die Italien vom 15. Jahrhundert an im Rahmen ihrer Kavaliere- und Bildungsreisen besuchten, beachteten die am Weg in den Süden gelegene Ruinenstadt nicht, und diese wird auch nicht in der Reiseliteratur und den Guiden der Grand Tour genannt. In seiner vollständig erst im Jahre 1829 erschienenen »Italienische(n) Reise« stilisierte Johann Wolfgang von Goethe seine Italienerlebnisse zu einem »Bildungsmodell« von nachhaltiger Wirkung.⁴ Wer auf den Spuren des Dichterstärksten in Italien unterwegs war, durchquerte die Sumpflandschaft im Süden Roms rasch auf der im 18. Jahrhundert neu angelegten Via Appia. Diese zeigt ein Aquarell von John »Warwick« Smith (Abb. 1).⁵

¹ Charles Quest-Ritson, Ninfa. The extraordinary tale of an English country garden which thrives in the heart of Italy, in: Country Life, February 24, 2019. <https://www.countrylife.co.uk/gardens/ninfa-extraordinary-tale-english-country-garden-thrives-heart-italy-192711> (abgerufen am 26.11.2024)

² Siehe hierzu Michael Matheus, Ninfa. Percezioni nella scienza, letteratura e belle arti nel XIX e all'inizio del XX secolo, Regensburg 2022, S. 15.

³ Charles Quest-Ritson, Ninfa. The most romantic garden in the world. London 2009. Siehe bereits ders., The English Garden Abroad. New York 1992: »the most beautiful and romantic garden in the world.« In The New York Times, 30. März 1997, bezeichnet William Weaver Ninfa als »Legendary Italian Garden.« Frederika Randall schrieb vom »the world's most romantic garden«: Day Trip: A Secret Garden. The New York Times, 16 Juni 2002, S. 8.

⁴ Vgl. Achim Aurnhammer, Goethes »Italienische Reise« im Kontext der deutschen Italienreisen, in: Goethe-Jahrbuch 120, 2003, S. 72–86.

⁵ John »Warwick« Smith: Bleistift und Aquarell auf Papier, signiert, datiert und beschriftet auf der Rückseite: »New Road over the Pontine Marshes / John Smith / 1803.« Maße: 23 x 34,5 <https://www.roseberys.co.uk/a0637-lot-559839-john-warwick-smith-ows-british-1749-1831-the-new-road-over-the>. Old Master, British & European Pictures, Tuesday 27 February 2024 (abgerufen am 13. Mai 2024). Siehe ebd. zu einer aus dem Jahr 1895 stammenden weiteren Version des Aquarells: Marco Graziosi, Prima di Gregorovius. Edward Lear, i Caetani e Ninfa, in: Matheus, Ninfa, S. 165–192, hier S. 166 f.



Abb. 1: John »Warwick« Smith, Via Appia, Aquarell

Die im Mittelalter als wichtige Verbindung von Rom aus nach Terracina und unmittelbar an Ninfa vorbeiführende Via Pedemontana benutzten daher Goethe und die seinen Routen folgenden Reisenden nicht mehr.⁶ Die Ruinenstadt wurde für sie auch deshalb nicht zum Reiseziel, weil hier keine der antiken Schätze zu bewundern waren, die der Dichter vor allem für die Realisierung des intendierten Bildungserlebnisses empfahl.

Im Rahmen der im Folgenden skizzierten Erkundungs- und Aneignungsprozesse von Landschaften im Süden Roms soll exemplarisch die Frage diskutiert werden, ob es sich bei den im langen 19. Jahrhundert in Italien aufgesuchten Besichtigungsorten sowie den gewählten Routen tatsächlich noch weitgehend um jene der *Grand*

Tour und Goethes handelt. Basierte »massen- und unterhaltungstauglich« gewordenes Wissen über Italien um 1900 auf den »quasi eingefrorenen« Wissenshorizonten des 18. Jahrhunderts, die sich in »ausgeprägter Stereotypenbildung« sowie »gefälliger Anspruchslosigkeit« manifestierten?⁷ Blieben die Reisewege durch Italien in einer Zeit, als Europäer immer intensiver außereuropäische Länder und Kulturen erkundeten und dort Sehnsuchtsorte kreierte, beschränkt auf längst bekannte Orte und »eine stete Auseinandersetzung mit den eingeschliffenen Parours der *Grand Tour*«?⁸

Ninfa fehlt in einer 2018 publizierten Karte (Abb. 2), welche die »bevorzugt gemalten Regionen« und »meistgewählten Standorte in Latium« jener seit um 1780 in

6 Zur auch als Strada/Via Romana bzw. di Napoli bezeichneten Verkehrsverbindung siehe Matheus S. 18, 36, 42, 46. Zur Orientierung siehe die Karte ebd. S. 41, Abb. 20 und 21.

7 Constanze Baum, »Also nach Italien?« – Banauen und Automobilisten auf Reisen. Julius Stindes »Buchholzen's in Italien« (1883) und Otto Julius Bierbaums »Eine empfindsame Reise im Automobil« (1903) als triviale Garanten von Wissenshorizonten der Jahrhundertwende, in: Alessandra Lombardi, Lucia Mor, Nikola Roßbach (Hrsg.), Reiseziel Italien. Moderne Konstruktionen kulturellen Wissens in Literatur-Sprache, Frankfurt am Main 2014, S. 23–48, hier S. 26.

8 Kai Kappel, Erik Wegerhoff, Sehnsuchtslos und postkanonisch? Architektenreisen nach Italien in Moderne und Gegenwart = Beyond Nostalgia and Canon? Architect's travels to Italy in modern and contemporary times, in: Kai Kappel, Erik Wegerhoff (Hrsg.), Blickwendungen. Architektenreisen nach Italien in Moderne und Gegenwart = Shifts in perspective: architect's travels to Italy in modern and contemporary times (= Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 45), München 2019, S. 9–34, hier S. 12. In diesem Band wird eine differenzierende Bestandsaufnahme von Architektenreisen in Italien im 20. und 21. Jahrhundert vorgenommen.

Rom tätigen neuen Generation nichtitalienischer Landschaftsmaler bis etwa 1830 wiedergibt. »Nicht gern betreten, ja geradezu gemieden wurden auch die pontinische Ebene und der zugehörige Küstenstrich.« ... »Man durchquerte die Ebene auf der erneuerten Via Appia rasch und ohne anzuhalten«, von wenigen mit spezifischen Aufgaben verbundenen erklärbaren Ausnahmen abgesehen. Die Malaria und Briganten schreckten Maler und generell Reisende ab.⁹ »Die immer noch versumpfte Ebene sahen die Maler also lieber von weitem.«¹⁰ Verglichen mit der traditionellen Vedutenmalerei entwickelten diese Künstler neuartige Wahrnehmungen von Landschaften, Monumenten, Menschen, Pflanzen, Tieren und Naturphänomenen. In ihnen wurde in zeitgemäßen Formen eine sensible Verbundenheit mit ihrer südlichen Umgebung in Bildkreationen umgesetzt. Im Süden Roms kamen sie aber in der Regel nur bis Genzano und Velletri (Abb. 2).

In beiden Orten entstandene Landschaftsbilder vermitteln – wie eine Arbeit des von 1821 bis 1828 in Rom arbeitenden österreichischen Landschafts- und Architekturmalers Ernst Welker (1784–1857) – einen Blick in die Weite der pontinischen Ebene¹¹. Nicht nur in diesem Falle erscheint die Sumpflandschaft allerdings keineswegs unwirtlich und bedrohlich.

Der auf der Karte vermittelte Befund basiert vor allem auf Landschaftsdarstellungen, welche durch vorliegende wissenschaftliche Publikationen erschlossen sind. Unter ihnen befinden sich zwar auch Zeichnungen, in erster Linie aber handelt es sich um »die bewährten, verkaufbaren Landschaften.«¹² Verlorene und verschollene Kunstwerke sowie die große Masse der vor Ort entstandenen Zeichnungen spiegelt die Karte nicht wider, was bei der Beurteilung des Wahrnehmungshorizonts der Künstler insgesamt sowie des jeweiligen Malers zu berücksichtigen ist. Unter

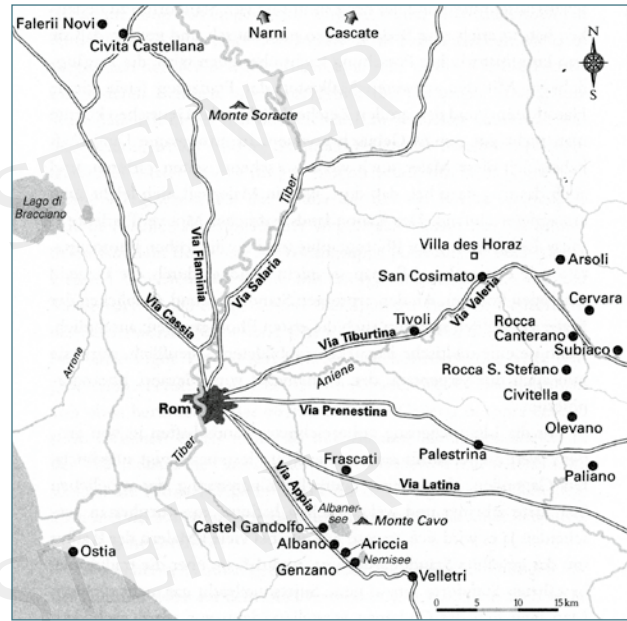


Abb. 2: Karte zu den bevorzugt gemalten Regionen und den meistgewählten Standorten in Latium

der im Folgenden gewählten Perspektive ist die wichtige ästhetisch-kunsthistorische Frage zweitrangig, welche Künstler im Bereich der Landschaftsmalerei als besonders virtuose und innovative Begabungen gelten können.¹³

Der Aktionsradius einer der zentralen Figuren des römischen Kunstbetriebs in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bestätigt auf den ersten Blick den skizzierten Befund. Der Tiroler Maler, Zeichner und Radierer Joseph Anton Koch (1768–1839) wurde nicht nur zum Fix- und Bezugspunkt der deutschsprachigen Künstlerkolonie in Rom, sondern gilt zusammen mit dem dänischen Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770–1844) als »Dekan« der

9 Zur differenzierten Wahrnehmung der realen und vermeintlichen Gefahren durch Briganten und die Malaria sind Studien geplant. Siehe erste Hinweise bei Matheus, Ninfa, S. 35, 57ff., 69f., 82ff., 110 und öfter; Golo Maurer, *Dipingere quello che non si vede. Le Paludi Pontine nella ricezione dei viaggiatori e pittori tedeschi della prima metà dell'Ottocento*, in: Matheus, Ninfa, S. 193–198, hier S. 195.

10 Arnold Esch, Zur Identifizierung von italienischen Veduten des 19. Jahrhunderts, in: Victoria von Flemming, Sebastian Schütze (Hrsg.), *Ars naturam adiuvans*. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996, Mainz 1996, S. 645–661 Abb. 22; Arnold Esch, *Historische Landschaften Italiens. Wanderungen zwischen Venedig und Syrakus*, München 2018, S. 148f.

11 Ernst Welker: Aquarell über Bleistift, mit einigen Deckweißlichtern, mit schwarzer Tuschnlinie umrandet. Auf Velin. Maße: 25:40 cm. Auf der Rückseite vom Künstler bezeichnet »Aussicht von Velletri aus über die Pontinischen Sümpfe nach Terracina zu«, Galerie Joseph Fach GmbH (Oberursel im Taunus, Deutschland). Zu Genzano und Velletri siehe auch Daniel Engelhard, *Instruction für junge Architekten zu Reisen in*

Italien, Berlin 1838, S. 119. In Lieferungen 1837/38 auch publiziert in: *Crelle's Journal der Baukunst*, Bde. XI und XII.

12 Esch, *Historische Landschaften*, S. 148. Zu den gemalten Orten in den Colli Albani und Prenestini siehe auch Isabella Salvagni, Margherita Fratarcangeli (Hrsg.), *Oltre Roma. Nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour*, Rom 2012.

13 Siehe dazu in Auswahl: Peter-Klaus Schuster, Vielfalt und Brüche. Carl Blechen zwischen Romantik und Realismus, in: Peter-Klaus Schuster, Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus, München 1990, S. 9–26; Golo Maurer, *Italien als Erlebnis und Vorstellung. Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760–1870*, Regensburg 2015. Zur Erfindung der vor der Natur in Öl geschaffenen Pleinairmalerei zuletzt Florian Illies, *Eine neue Weite des Blicks. Wie Olevano zum zentralen Außenposten der deutschen Romantik wurde*, in: Julia Draganović (Hrsg.), *Olevano Romano – Vermessung eines Mythos = Olevano Romano – misurare un mito*, kuratiert von Florian Illies und Julia Trolp, Köln 2022, S. 20–35.



Abb. 3: Ernst Welker, Pontinische Ebene von Velletri aus, Aquarell

utramontanen Kunstszenen in der Stadt am Tiber.¹⁴ Er »entdeckte« Olevano und heiratete die von dort stammende Cassandra Rainaldi (1806).¹⁵ Die vorliegenden Informationen zur Mobilität des Künstlers belegen keine Exkursion bzw. Wanderung nach Cori, Norba/Norma, Sermoneta und Ninfa, wie eine Karte verdeutlicht, auf welcher rote Punkte die bisher identifizierten Orte in der Umgebung Roms markieren, die vom Künstler gezeichnet und gemalt wurden¹⁶. (Abb. 4)

Neuere Untersuchungen ergänzen diese Befunde und erweitern sie um zeitliche Perspektiven über 1830 hin-

aus.¹⁷ Von entscheidender Bedeutung sind Paradigmenwechsel, wie sie der englische Aquarellmaler, Zeichner, Landschaftsarchitekt, Pädagoge und Schriftsteller William Sawrey Gilpin (1762–1843) und andere mit dem ästhetischen Konzept des *Picturesque* unter Rückgriff auf Ideallandschaften der Barockzeit entwickelt hatten. Auf die im Kontext des Gothic Revival entstandenen idealisierten Mittelalterbilder sowie auf das damit einhergehende wachsende Interesse an der Kunst und Formensprache der zunehmend schärfer in Konstruktionen gefassten Epochen von Mittelalter und Renaissance kann hier nur

¹⁴ Jörg Garms, Joseph Anton Koch, vita e arte, in: Pier Andrea De Rosa (Hrsg.), Joseph Anton Koch nel 250° anniversario della nascita, Rom 2018, S. 15 f., hier S. 16.

¹⁵ Zu Koch siehe in Auswahl: Domenico Riccardi (Hrsg.), Gli artisti romantici tedeschi del primo Ottocento a Olevano Romano = Deutsche romantische Künstler des frühen 19. Jahrhunderts in Olevano Romano, Mailand 1997, 2. Aufl. Rom 2004; Ursula Bongaerts (Hrsg.), Joseph Anton Koch in Rom. Zeichnungen aus dem Wiener Kupferstichkabinett, Bonn 2011; Thomas Noll, Koch, Joseph Anton, in: AKL 81, 2014. https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00105258/html (abgerufen am 16. Juni 2022); Angela Windholz, Olevano, die erste Künstlerkolonie

Europas, in: Joachim Blüher (Hrsg.), Olevano: Casa Baldi, Villa Serpentara, Deutsche Akademie, Rom 2017, S. 95–157; Pier Andrea De Rosa (Hrsg.), Joseph Anton Koch nel 250° anniversario della nascita, Rom 2018; Claudia Nordhoff, Joseph Anton Koch e l'attività artistica a Roma attorno al 1800, in: Pier Andrea De Rosa (Hrsg.), Joseph Anton Koch, S. 35–46.

¹⁶ Mal- und Zeichenorte nach dem Werkverzeichnis von Otto R. von Lutertotti, Joseph Anton Koch 1768–1839. Leben und Werk; mit einem vollständigen Werkverzeichnis Wien, München 1985.

¹⁷ Matheus, Ninfa.



Abb. 4: Karte der Orte in der Umgebung Roms, an denen Koch und Wittmer gezeichnet haben

plakativ verwiesen werden.¹⁸ Bei den bisherigen sowie den laufenden Recherchen interessieren nicht nur Arbeiten von Landschaftsmalern, sondern auch solche aus anderen Kunstgattungen, unter ihnen nicht zuletzt Zeichnungen von Architekten.¹⁹ Dabei ist zu berücksichtigen, dass in den ersten Jahrzehnten nach 1800 vielfach noch offen war, in welchem künstlerischen Feld in Italien reisende junge Künstler sich später hauptsächlich betätigten. So war Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) jahrelang

zunächst vor allem als Maler tätig und leistete in diesem Metier auch als prominenter Architekt Bemerkenswertes.²⁰ Zeichenbücher angehender Architekten der Zeit spiegeln nicht selten das Interesse an der Materialität von Architektur, an deren Technik und Struktur, ebenso wie die Empfänglichkeit für romantische Landschafts- und Naturästhetik.

Wissenschaftler, Künstler und Schriftsteller entdeckten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach und nach

¹⁸ Siehe in Auswahl und mit weiteren Hinweisen: Malcolm Andrews, *The search for the picturesque. Landscape aesthetics and tourism in Britain, 1760–1800*, Aldershot 1989; Joan Percy, *In pursuit of the picturesque. William Gilpin's Surrey excursion; the places he passed and their claim to fame*, Godalming 2001; Gerhard Bissell, *Gilpin, William Sawrey*, in: *AKL* 54, 2007, S. 250–251; Elania Pieragostini, «It may be with truth be said, that with this artist the first epoch of painting in water colours originated.» *Gli acquerelli di John »Warwick« Smith al British Museum*, in: *Studi sul Settecento romano* 33, 2017, S. 141–168; Matheus, *Ninfa*, S. 36, 38. Marco Graziosi, *Prima di Gregorovius. Edward Lear, i Caetani e Ninfa*, in: *Matheus, Ninfa*, S. 165–192, hier S. 166 f.

¹⁹ Zur Orientierung siehe Simon Paulus, *Deutsche Architektenreisen. Zwischen Renaissance und Moderne*, Petersberg 2011. Zu den bisher kaum erschlossenen Skizzenbüchern von Architekten aus dem deutschsprachigen Raum siehe Georg Schelbert, *Architekten reisen nach Italien*, in: *Elke Blauert, Joachim Brand, Georg Schelbert (Hrsg.), Reisespuren.*

Die Zeichnungen des Architekten Robert Wimmer von seinem Italienaufenthalt 1850–1852 im Klebeband OZ 160 der Kunstbibliothek, Berlin 2020, S. 1–29. <https://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/2020/05/reisespuren/>, hier S. 17 f. Zu Architektenreisen nach Italien siehe ferner in Auswahl: Stefan Schweizer, »Ein herrliches Bild der Geschichte der Baukunst«. *Architekturreisen zwischen beruflicher Bildung und Epochenimagination (1750–1850)*, in: Josef Imorde, Jan Pieper (Hrsg.), *Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne (Reihe der Villa Vigoni 20)*, Tübingen 2008, S. 9–30; Kappel, Wegerhoff 2019; Antonio Bruccleri, Cristina Cuneo (Hrsg.), *À travers l'Italie. Édifices, villes, paysages dans les voyages des architectes français, 1750–1850. = Attraverso l'Italia. Edifici, città, paesaggi nei viaggi degli architetti francesi, 1750–1850*, Mailand 2020.

²⁰ Jörg Trempler, *Schinkel, Karl Friedrich*, in: *AKL* 101, 2018. https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00153638/html (abgerufen am 13. 8. 2022); Schelbert, *Architekten*, S. 10 f.

Ninfa sowie die umliegenden Regionen; wenige Jahre nach der Jahrhundertmitte wurde die Ruinenstadt im Medium der Fotografie, zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch im Film dargestellt. Vertreter der sich ausdifferenzierenden historischen Kulturwissenschaften begannen mit der Erforschung des Komplexes, etwa mit Studien zu den erhaltenen mittelalterlichen Malereien in den Kirchenruinen. Ninfa wurde zum Gegenstand in Debatten über denkmalschutzwürdige Objekte und deren touristische Erschließung. Es kam zu erheblichen Eingriffen durch Mitglieder der alten römischen Adelsfamilie der Caetani, den Besitzern des Komplexes, in das Ensemble aus Ruinen, Pflanzen und Tieren. Sie trugen dazu bei, dass über den Ort auch im Rahmen der sich im ausgehenden 19. Jahrhundert formierenden Natur- und Umweltschutzbewegungen diskutiert wurde. Naturliebhaber, Gartengestalter und Biologen waren vom berauschen- den Duft und der Blütenpracht ruinenspezifischer Flora zu bestimmten Jahreszeiten fasziniert. Die von Pflanzen überwucherte, von den Sümpfen bedrohte Stadtruine wurde zum Sujet in der Publizistik sowie in Romanen, Novellen und Gedichten, ein noch weiter zu erschließendes Feld literaturwissenschaftlicher Forschungen. Dabei geht es in vergleichender Perspektive auch um die Genese und Einordnung der zahlreichen Metaphern, mit denen Ninfa angesprochen wurde.²¹ Das spätestens seit den 1820er Jahren kursierende, auf Siedlungswüstungen und bestehende Städte bezogene Bild vom »Pompeji« bzw. vom »Pompeji des Mittelalters« brachte wohl Ferdinand Gregorovius erstmals mit dem Bezug auf Ninfa zu Papier. Wenngleich diese Metapher für die Stadtruine im Süden Roms nicht generell rezipiert wurde und auch nicht ohne Widerspruch blieb, war deren internationale Akzeptanz und Verbreitung beachtlich. Metaphern vom Dornröschenschloss und der Dornröschenstadt, von der Märchenstadt, der Zauberstadt und dem Zaubermärchen sowie vom italienischen Vineta verweisen auf spezifische deutschsprachige Mythen und Erzählungen und zugleich auf Versuche, italienische Szenarien zu vertrauten märchenhaften Idyllen zu stilisieren.

Die Moderne hielt vor allem mit Zug (1892) und Elektrizitätswerk (1908) Einzug in die romantische Ruinenidylle. Die Diskrepanz zum Erleben vor Ort wurde zuneh-

mend reflektiert und thematisiert.²² Ninfa wurde zugleich zum poetischen Refugium gefährdeter, auf schöpferische Selbstverwirklichung drängender Individualität, nicht zuletzt für Frauen, welche sich von bürgerlichen Konventionen ihrer Zeit befreien wollten.²³ Sprachbilder wie die Totenstadt und die Sumpfstadt verweisen auf die Geschichte der Stadt, auf das Spektrum realer und vermeintlicher Bedrohungen durch die Malaria und zugleich auf die für viele als überfällig geltende (weitere) Bonifizierung der pontinischen Ebene als zivilisatorische Aufgabe. Die Bandbreite der Ninfa zugeschriebenen sprachlichen Bilder mit ihren strukturierenden Funktionen und ihrer appellativen Wirkmacht ist beachtlich. Zugleich deuten sie komplexe, vieldeutige und oft auch ambivalente Wahrnehmungsprozesse an. Mit dem Ersten Weltkrieg wurden Stereotypen wie jene vom Pompeji des Mittelalters und vom Dornröschenschloss in Publizistik und Belletristik zudem keineswegs obsolet.

Bisher wurde angenommen, die Stadtruine und ihr Umfeld seien in den neu entstehenden Formaten der Reiseliteratur nicht beachtet bzw. als Reiseziel empfohlen worden. Der Baedeker des Jahres 1886 habe von einem Besuch abgeraten und den Giardino der Caetanis erst seit den 1930er als attraktive Sehenswürdigkeit berücksichtigt.²⁴ Noch nicht abgeschlossene Forschungen zeigen, dass Ninfa ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in allen wichtigen europäischen Reiseführern genannt und Reisenden (im Baedeker schließlich mit einem Stern ausgezeichnet) zum Besuch empfohlen wurde. Um 1900 suchten nicht nur Wanderer dieses Pompeji des Mittelalters auf, sondern auch jene, die mit der Bahn, dem Fahrrad oder dem Automobil unterwegs waren.

Dabei geht es bei den Explorationsprozessen von bis um 1800 nicht beachteten Landschaften, Monumenten und Milieus Italiens nicht nur um die Stadtruine.²⁵ Als Beispiel sei auf die im Jahre 1839 durchgeführte Wanderung des aus einer schottischen Familie stammenden und lange im preußischen Militärdienst tätigen Schriftstellers, Dichters und Novellisten Franz Freiherr von Gaudy (1800–1840) verwiesen. Der jung verstorbene von Gaudy erkundete und beschrieb nicht nur Ninfa, sondern auch

²¹ Vgl. Matheus, Ninfa, S. 64 f., 70 f.

²² Hierzu sind literaturwissenschaftliche Studien von Christiane Baumann und Urszula Bonter in Arbeit. Ein Desiderat stellt die Verarbeitung Ninfas in der englischsprachigen Belletristik dar.

²³ Vgl. Christiane Baumann, Ninfa. Lugo del desiderio nostalgico, del peccato e della morte, in: Matheus, Ninfa, S. 259–276.

²⁴ Alberto Forni, Il mito di Ninfa nei viaggiatori stranieri dell'Ottocento e Novecento, in: Luigi Fiorani (a cura di), Ninfa. Una città, un giardino. Atti del Colloquio della Fondazione Camillo Caetani. Roma, Sermoneta, Ninfa, 7–9 ottobre 1988, Roma 1990 (Publicazioni della Fondazione

Camillo Caetani. Studi e documenti d'archivio 2), S. 313–323, hier S. 319; Pier Giacomo Sottoriva, Gelasio Caetani (1877–1934). Il realismo dell'utopia. Appunti per una biografia, Rom 2014, S. 169.

²⁵ Im Rahmen des am Deutschen Historischen Institut (DHI) in Rom initiierten interdisziplinären Projektes geht es exemplarisch um die Landschaften im Süden und Südosten Roms. Zum Projekt siehe <https://vergleichendelandesgeschichte.geschichte.uni-mainz.de/forschung-schwerpunkte-und-projekte/italien-und-rom/ninfa-das-pompeji-des-mittelalters/> (abgerufen am 26.11.2024)



Abb. 5: Karte mit den Wanderungen des Franz Freiherr von Gaudy

zahlreiche Ortschaften in den Berglandschaften im Süden und Osten Roms.²⁶ (Abb. 5)

Die selbstbestimmte Fußreise wurde nach 1800 zur immer beliebter werdenden Kulturtechnik bei der Aneignung italienischer »Terra incognita.«²⁷ Sie praktizierte (auf den Spuren von Gregorovius) auch der österreichische Schriftsteller, Musikkritiker, Übersetzer und Alpinist Alfred Steinitzer (1862–1938). Im ersten Band seiner 1911 veröffentlichten und 1925 unverändert nachgedruckten Text- und Fotoreisebuchtrilogie beschrieb er ausführlich die Ruinenstadt.²⁸ Während seines Besuchs wurde auch die Anwesenheit Margarethe von Savoyens (1851–1926), bis 1900 Königin von Italien und der Familie der Caetani persönlich verbunden, in Ninfa festlich inszeniert, zu dem die Blasmusikkapellen von Norma und Sermoneta aufspielten. Obgleich die königliche Visite auf den unter-

dessen erreichten Bekanntheitsgrad Ninfas verweist, bestätigt Steinitzers Titel von Band und Reihe »Aus dem unbekanntem Italien« stellvertretend für andere Zeugnisse: die Ruinenstadt rangierte trotz einer seit 1800 einsetzenden Geschichte der Erkundung und Aneignung auch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nicht unter den Hotspots des Italiens Tourismus.²⁹

Im Folgenden werden die Anfänge sowie die erste Phase dieses Entdeckungsprozesses thematisiert und dabei ausgewählte Maler aus englischsprachigen Ländern sowie Architekten mit ihren Arbeiten abseits der vom »Großen Haufen der Reisenden« genutzten »Heerstraßen« (von Gaudy)³⁰ erörtert; anschließend geht es um Bekannte und Freunde Joseph Anton Kochs und schließlich um ihn selbst sowie seinen aus einer Murnauer Malerfamilie stammenden Schwiegersohn Johann Michael

²⁶ Siehe zu ihm und seiner Wanderung Matheus, Ninfa, S. 51f. mit der Karte S. 52 Abb. 27. Wünschenswert wäre eine Übersetzung dieser Texte in die italienische Sprache.

²⁷ Vgl. Matheus, Ninfa, S. 62f.

²⁸ Vgl. Alfred Steinitzer, Aus dem unbekanntem Italien. Mit 130 Eigenauf-

nahmen und 2 Kartenskizzen, Bd. 1, München 1911, S. 16off., Nachdr. München 1925. Das exakte Datum des Besuchs (wohl 1907/1908) ist noch zu ermitteln.

²⁹ Siehe auch Matheus, Ninfa, S. 139.

³⁰ Matheus, Ninfa, S. 62.

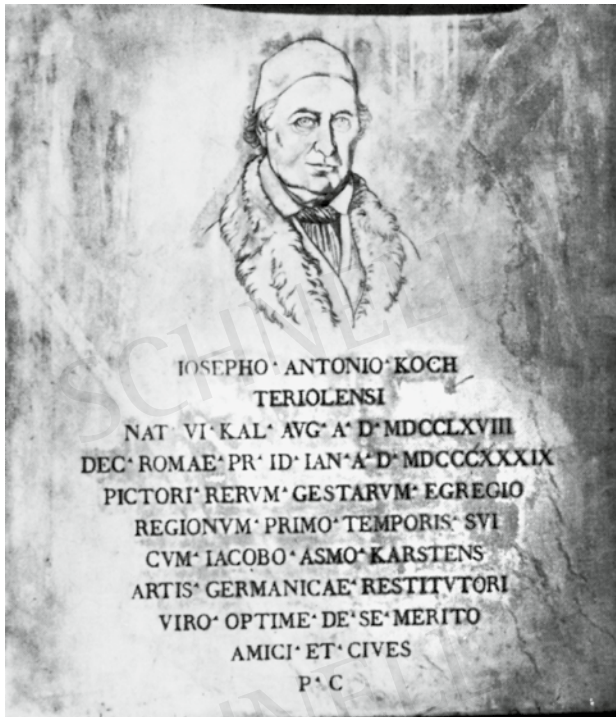


Abb. 6: Campo Santo Teutonico, Grabdenkmal für Koch und seine Familie

Wittmer (1802–1880). Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Frage, ob die Ruinenstadt und ihr Umfeld außerhalb des Gesichtsfeldes von Koch und Wittmer sowie der oft behandelten »Olevano-Maler«³¹ bei ihren vor allem zu Fuß und auf den Rücken von Pferden und Mauleseln unternommenen Landschaftserkundungen und daraus resultierenden romantischen Bilderfindungen blieben. Koch und Wittmer waren beide eng dem Campo Santo

Teutonico in Rom und der dortigen Bruderschaft verbunden.³²

Beide zählten zu den aktiven Mitgliedern der Bruderschaft, und im Familiengrab fanden Koch und etliche seiner Nachkommen ihre letzte Ruhestätte.³³ (Abb. 6) Die Familienmitglieder personifizieren Beispiele geglückter Assimilation von Ultramontani in Italien. Nachfahren Kochs machten in Italien beachtliche Karrieren, Gaetano Koch (1849–1910) wurde zu einem der bedeutenden Architekten Roms.³⁴

Mittelalterliche Kunst und pittoreske Landschaften

Besonders früh war das Interesse an pittoresken Landschaften und Siedlungen, an Ruinen und Monumenten, nicht zuletzt an solchen aus der Zeit des Mittelalters, in englischsprachigen Ländern ausgeprägt. Der vom genannten William Sawrey Gilpin geprägte, als Sohn eines Gärtners geborene britische Aquarellist und Illustrator John »Warwick« Smith (1749–1831) bereiste von 1776 bis 1781 Italien. Seine dort gesammelten Erfahrungen verarbeitete er zu Landschaftsdarstellungen, die später von jüngeren Aquarellisten als »altmodisch-pedantisch« beurteilt wurden. Viele Zeitgenossen schätzen die Bilder wegen ihres innovativen Malstils und insbesondere wegen ihrer Atmosphäre vermittelnden Farbgebung.³⁵ Eine seiner Arbeiten zeigt die Rom mit Terracina verbindende Via Pedemontana und im Vordergrund die strategisch wichtige mittelalterliche Befestigungsanlage »Torre di Acquapuzza« (Abb. 7).³⁶ Neben dem heute noch existierenden Turm sind auch die der Kontrolle des Wegs und der Zollerhebung dienenden Bauten mit Tor gut erkennbar.³⁷ Generationen von Reisen-

³¹ Maurer, *Italien als Erlebnis*, S. 401.

³² Diesem in seiner Art einzigartigen Friedhof und der im 15. Jahrhundert gegründeten und immer noch aktiven Bruderschaft widmete und widmet Albrecht Weiland historische Grundlagenforschung und widmet Albrecht Weiland historische Grundlagenforschung und als Ehrenmitglied ein nie erlahmendes Engagement, siehe Albrecht Weiland, *Der Campo Santo Teutonico in Rom 1; Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, Supplementheft 43,1, Rom u. a. 1988, S. 206; Albrecht Weiland, *Campo Santo Teutonico*, Rom, 4., neu bearb. Aufl., (= Kleine Kunstführer 1000), Regensburg 2006; Hans-Peter Fischer, Albrecht Weiland (Hrsg.), *Der Campo Santo Teutonico. Eine deutschsprachige Exklave im Vatikan*, Regensburg 2016; Albrecht Weiland (Hrsg.), *Der Campo Santo Teutonico. Eine deutschsprachige Exklave im Vatikan*, Regensburg, 2024.

³³ Zum Grabdenkmal für Koch und seine Familie siehe Weiland 1988, Abb. 47.

³⁴ Zu Kochs Familie siehe Alberto Barsi, *Vita di Joseph Anton Koch*, in: Pier Andrea De Rosa (Hrsg.), *Joseph Anton Koch nel 250° anniversario della nascita*, Rom 2018, S. 47–50, hier S. 49. Marco Lodoli, *L'albero*, in:

Pier Andrea De Rosa (Hrsg.), *Joseph Anton Koch nel 250° anniversario della nascita*, Rom 2018, S. 14. Zum Camposantiner Carl (Karl) Friedrich Heinrich Werner (1808–1894) und seinen Arbeiten in Ninfa sowie in den Volskerbergen ist eine Studie von Eberhard Kasten in Arbeit. Siehe mit ersten Hinweisen Matheus, *Ninfa*, S. 64 und S. 68 mit Abb. 39.

³⁵ In Auswahl: Simon Fenwick, *Smith, John (1749–1831)*, in: *Oxford Dictionary of National Biography*, 2004; online Januar 2008 <http://www.oxforddnb.com/view/article/25851> (abgerufen am 15. Juli 2024); Pieragostini, «It may be with truth ...» 2017; Ruben Rebmann, *Smith, John*, in: *AKL* 104, 2019, https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00182396/html (abgerufen am 23. 8. 2022); Graziosi, *Prima di Gregorovius*, S. 166ff.

³⁶ Aquarell von John »Warwick« Smith, *British Museum*, Nr. 1879,0712.293. Weitere Hinweise: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1879-0712-293 (abgerufen am 26.11.2024).

³⁷ Zur Torre di Acquapuzza siehe Matheus, *Ninfa*, S. 49 f. Zur Verarbeitung der Motive von Turm und Tor bei August Kopisch siehe ebd. die Abbildungen 23 und 25.



Abb. 7: John »Warwick« Smith, Acquapuzza und Sermoneta, Aquarell

den hatten zuvor auf dem Weg in den Süden Sermoneta passiert, dessen unmittelbar bei der Stadt gelegene Poststation in der Reiseliteratur immer wieder genannt wird.³⁸ Nun wurde die von Bauten des Mittelalters und der Renaissance geprägte Siedlung im Hintergrund ins Bild gesetzt.³⁹ Dank der auf topographische Präzision zielenden Malweise ist das Bild auch über die Torre und Sermoneta hinaus eine kulturhistorisch wertvolle Quelle. Die oberhalb des Turms erkennbare, mit der Befestigungsanlage verbundene Siedlung wurde zu einem bisher unbekanntem Zeitpunkt zur Wüstung.⁴⁰

Auf Smiths Bildkomposition ist das in der Ebene gelegene Ninfa noch nicht kenntlich gemacht. Die Stadtrüine wurde nach dem bisherigen Kenntnisstand zum ersten Mal durch den in England akademisch sozialisierten Nordamerikaner John Izard Middleton (1785–1849) ins Bild gesetzt.⁴¹ Der Archäologe und Landschaftsmaler,⁴² Sohn einer der Gründerväter der Vereinigten Staaten, unternahm Wanderungen von Rom aus nach Velletri in die Volkerberge und die pontinische Ebene. Seine 1812 publizierten Texte und Bildkreationen beziehen sich auf Landschaften, Siedlungen und Monumente in Nemi, Albano, Cori, Norba, Ninfa, Segni und Alatri. Middletons

³⁸ Graziosi, *Prima di Gregorovius*, S. 167 (hier wird die Poststation im Tagebuch von Thomas Jones genannt).

³⁹ Dargestellt ist vermutlich auch ein Teil der außerhalb von Sermoneta gelegenen Klosteranlage von San Francesco.

⁴⁰ Hierzu sind Untersuchungen geplant. Beide an dieser Stelle besprochenen und abgebildeten Aquarelle des Künstlers wurden nicht in dessen »Select views in Italy« abgedruckt, John Smith, *Select views in Italy. With topographical and historical descriptions in English and French*, 2 Bde., London 1792, 1796. Zu diesen mit kurzen Texten in englischer und

französischer Sprache versehenen Drucken siehe auch Pieragostini, »It may be with truth...«, S. 143.

⁴¹ Vgl. Matheus, *Ninfa*, S. 39 ff. Abb. 19. Zu früheren Bilddarstellungen der Stadtrüine auf Plänen und Karten siehe Matheus, *Ninfa*, S. 28 ff.

⁴² Auf diese beiden für Middleton verwendeten Begriffe kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Middleton wird als »landscape painter, painter, master draughtsman« bezeichnet in: Middleton, John Izard, in AKLONLINE, <https://doi.org/10.1515/AKL> (abgerufen am 11. Juli 2024).

Interesse galt überwiegend antiken Zeugnissen sowie den als Relikten griechischer Kultur gedeuteten Zyklopenmauern⁴³, wie sie auch oberhalb Ninfas in Norma/Norba besichtigt werden konnten. Aber er nahm auch die »melancholische Erscheinung« der Ruinenstadt wahr, der er einen Abschnitt widmete.⁴⁴

Der seit 1837 in Rom arbeitende Brite Edward Lear präsentierte 1846 in seinem gedruckten und im deutschsprachigen Raum rezipierten Werk *Ninfa* sowie andere Siedlungen und Monumente im Süden Roms in Text und Bild. In John Murrays 1843 veröffentlichtem »Handbook of Travellers in Central Italy« wurde den »intelligent traveller(s)« geraten, als eine besonders wertvolle Quelle der Inspiration und der Information die Galerien und Ateliers der in Rom lebenden Künstler aufzusuchen. Unter den englischen Malern wird neben dem seit 1827 dauerhaft in Rom arbeitenden Penry Williams (1802–1885)⁴⁵ auch der mit diesem befreundete Lear als »artist of great promise« genannt.⁴⁶ Nachdem dessen erster Band der »Excursions« 1846 erschienen war, wurde die junge englische Königin Victoria (1819–1901) auf die Publikation aufmerksam.⁴⁷ Sie engagierte den Autor als Zeichenlehrer, und es ist davon auszugehen, dass Victoria auch die Darstellung der Ruinenstadt zu Gesicht bekam. Lear schuf auch nach 1846 zu den Orten und Landschaften im Süden Roms Bildkreationen; seine Werke fanden zudem in Form von Nachdrucken und Zweitverwendungen weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus Verbreitung.⁴⁸ Auch in der Folgezeit setzen »Inglesi« die Ruinenstadt ins Bild;⁴⁹ das erste bisher bekannte Foto Ninfas (von um 1863) ist dem Schotten Robert Macpherson (1814/15–1872) zu verdanken.⁵⁰

In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts rechneteten Einheimische in den pontinischen Sümpfen vor allem mit Besuchern aus englischsprachigen Ländern. Ein aus Berlin angereister Dichter und ein Archäologe, die beiden Protagonisten in Richard Voß' (1851–1918) humoristischem Roman »Die neue Circe. Eine italienische Dorfgeschichte,« wurden bei ihren Erkundungen des Circeo und des Umfeldes (eine »entzückende Wildnis«) vom italienischen Gastgeber als »Inglesi« wahrgenommen. Zwar versuchten die beiden Deutschen ihm begreiflich zu machen, sie seien »Tedeschi,« »aber Tedeschi kannte er nicht.«⁵¹ Julius von Werther (1838–1910), ein deutscher Theaterschauspieler und Regisseur, traf bei seiner Besichtigung der Ruinenstadt »die nirgends fehlenden Engländer.«⁵² Der im heutigen polnischen Gliwice (Gleitwitz) in einer jüdischen Familie geborene und in Bozen aufgewachsene österreichische Arzt und Schriftsteller Richard Huldschiner (1872–1931) berichtete, er sei nach einer dreistündigen Wanderung in Norma eingetroffen, und vor seinem Besuch Ninfas von den dortigen Kindern als Engländer (»un Inglese«) empfangen und wahrgenommen worden.⁵³ Mit dem Erfolg der Fotografie wurde die Stadtruine auch in englischsprachigen Publikationen immer öfter mit den künstlerischen Möglichkeiten dieses neuen Mediums inszeniert. Dennoch blieb das Ensemble am See ein oft dargestelltes Objekt in Malerei und Graphik. Unter den Malern, welche in den letzten Jahrzehnten vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs Ninfa sowie die Sümpfe in ihren Arbeiten darstellten, dominierten allerdings nun Italiener und Spanier.⁵⁴ Einige von ihnen, wie Enrique Serra Auqué (1859–1918) und Giulio Aristide Sartorio (1860–1932) waren international erfolgreich. Dru-

43 John Izard Middleton, *Grecian Remains in Italy. A Description of Cyclopean Walls, and of Roman Antiquities. With Topographical and Picturesque Views of Ancient Latium.* London 1812.

44 Er beschrieb auch die bis zum Bau der Eisenbahnstrecke von Rom nach Terracina (1892) von Cori aus in der Regel von Besuchern Ninfas in der Regel gewählten beiden Wege. Siehe dazu Matheus, *Ninfa*, S. 38, 42, sowie die auf der Karte von Johann Heinrich Westphal, *Die römische Kampagne in topographischer und antiquarischer Hinsicht dargestellt; nebst einer Karte der römischen Kampagne und einer Wegekarte des alten Lazium*, Berlin, Stettin 1829 basierende moderne Karte. Ebd., S. 41, Abb. 21.

45 Graziosi, *Prima di Gregorovius*, S. 171f.

46 John Murray, *Handbook for travellers in Central Italy, including the Papal States, Rome, and the cities of Etruria* (Murray's Handbook Central Italy & Rome), London 1843, S. 457ff.; Vivien Noakes, *Edward Lear. The Life of a Wanderer*, London 1968. 4., revidierte und erweiterte Ausgabe, Stroud 2004, S. 50f., 276, Anm. 33.

47 Vgl. Marina Warner, *Queen Victoria's sketchbook*, London 1980; Noakes, *Edward Lear*, S. 61ff.

48 Vincenzo Scozzarella, Francesco Mannino, *Città, terre e castelli nelle antiche stampe* (catalogo delle opere della mostra »Città, Terre e Cas-

telli nelle Antiche Stampe. Vedute del Territorio Pontino dal XV al XX Secolo« presso il Museo »Duilio Cambellotti« di Latina, 14 novembre sino al 10 dicembre 2006) (Carte pontine 6), Latina 2012, S. 92ff. Matheus, *Ninfa*, S. 55f.; Graziosi, *Prima di Gregorovius*.

49 Zu ausgewählten Beispielen siehe Matheus, *Ninfa*.

50 Almut Goldhahn, *Ninfa in posa. La scoperta della città »addormentata« attraverso la fotografia di fine Ottocento/inizio Novecento*, in: Matheus, *Ninfa*, S. 277–324, hier S. 278ff.

51 Richard Voß, *Die neue Circe. Eine italienische Dorfgeschichte*, Dresden, Leipzig 1886, S. 35. Der Roman verarbeitet Reiseerfahrungen von um 1873. Siehe zum Roman und zu Voß zuletzt Baumann, *Ninfa*. Christiane Baumann danke ich für Hinweise.

52 Matheus, *Ninfa*, S. 90.

53 Richard Huldschiner, *Ninfa*, in: *Münchener Neueste Nachrichten Wirtschaftsblatt, alpine und Sport-Zeitung, Theater- und Kunst-Chronik* 62, Nr. 374, 13. August 1909.

54 Zur geringer werdenden Zahl englischer Maler in Rom siehe Pier Andrea De Rosa, Derrick P. Webley, *Un pittore gallese a Roma: Penry Williams*, in: *Lazio ieri e oggi* 31, 1995, S. 6–9, hier S. 8.

cke von Serra Auqués Gemälden schmückten die Wände bürgerlicher Salons nördlich der Alpen.⁵⁵

Architekten im Süden Roms: Annäherungen an die Stadtruine

Kurz vor dem Erscheinen von Middletons Werk kehrte Ende 1811 der in Kassel geborene Architekt Daniel Engelhard (1788–1856) von einer ausgedehnten Italienreise zurück.⁵⁶ In Weimar hatte er zuvor 1808/09 u. a. den Kontakt zu Johann Wolfgang von Goethe gesucht, mit dem er vermutlich die anstehende Reise in den Süden besprach. In Rom heiratete er Annunciata, eine Tochter des dort wirkenden Kupferstechers Giacomo Bossi (1750–1804). Seine Reiseerfahrungen verarbeitete Engelhard in seiner 1837/38 veröffentlichten »Instruction für junge Architekten zu Reisen in Italien«, ein Werk, das deren spezifischen Bedürfnissen Rechnung tragen sollte.⁵⁷ Er wolle »besonders auf die Geschichte des Mittelalters in Italien aufmerksam machen. Die mittelalterliche Bauart, in welcher Italien unzählige, im Norden gar noch nicht bekannte, ja kaum geahndete (sic!) Schätze besitzt, wird in unseren Tagen von dem Zeitgeschmack immer eifriger aufgenommen, studirt und benutzt.«⁵⁸ ... »Es ist überhaupt zu wünschen, dass man *den Grundsatz, nur nicht zu sehr nach Rom zu eilen, sondern das viele, un-gemein Interessante und Wichtige, was sich unterwegs findet, wohl zu studiren, als eine Hauptregel dieser Instruction betrachten möge.* Es würde sehr irrig sein, zu glauben, dass von allem Interessanten, was in Italien zerstreut ist, Gleiches in Rom vorhanden sei. Rom ist z. B. nicht reich an Gebäuden des Mittelalters ...«.⁵⁹ Die programmatische Passage legte angehenden Architekten nahe, nicht nur die antiken Monumente, sondern auch die der

mittelalterlichen Epoche zu studieren und sich von der weitverbreiteten Romfixierung zu lösen.

Zugleich argumentierte Engelhard in bemerkenswerter Weise gegen Stereotypen, wie sie nördlich der Alpen verbreitet waren. »Wer zu Fuss reiset, hat in Italien nichts von Räubern zu fürchten; am wenigsten, wenn er in den Gasthäusern öconomisch lebt.«⁶⁰ Für die Reise von Rom aus nach Süden empfahl er wie Goethe die Route über Velletri und Cisterna und von dort die »Chausée« nach Terracina, »eine der prächtigsten in der Welt.«⁶¹ Man mache »sich wohl gewöhnlich im Norden eine irrige Vorstellung von den pontinischen Sümpfen, indem man sie als einen unzugänglichen Morast, voll Moder und Unrath, sich denkt. Von dergleichen sieht der Reisende nichts ...«.⁶² Freilich sei das, »was man von der üblen Luft in diesen Sümpfen erzählt, nur gar zu wohl begründet und die Wirkung derselben wirklich unheimlich.« Von Übernachtungen sei daher abzuraten, die »üble Luft« in den Sümpfen könne zu Fieber und Tod führen, und dies gelte besonders für die heißen Sommermonate.⁶³ Im Unterschied zu Goethe war Engelhard aber an einer genaueren Inspektion der Verhältnisse in der Ebene interessiert. »Ich bin die Sümpfe im September bei ziemlich milder Temperatur durchwandert,« allerdings habe er sich »um Mittag kaum des Schlafes erwehren können.« Im Rückblick auf seine Italienreise von 1810/11 erinnerte Engelhard an mittelalterliche und »gothische« Gebäude in Terracina und an den »höchst romantischen Eindruck,« den die Stadt auf ihn gemacht habe. Das nahegelegene Ninfa und dessen Umgebung lag außerhalb seines Wahrnehmungshorizonts.

Zwanzig Jahre nach seiner ersten Erkundung des Landes hielt sich Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) auf seiner zweiten Italienreise (Juli/Dez. 1824), die mit zahlreichen Verpflichtungen angefüllt war, erneut im ersehnten Süden auf. Der Maler, Stadtplaner, Grafiker, Bühnenbild-

⁵⁵ Vgl. Matheus, Ninfa, S. 126 ff., 130 f., 135 f.

⁵⁶ Volker Frank, Engelhard, Daniel, in: AKL 34, 2002, https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10205198/html (abgerufen am 18. 8. 2022); Gerd Fenner, Thomas Wiegand, »Der lange Engelhard [...] wenn er so dasteht, u[nd] die Häuser anklotzt« Zu Bauten und Projekten der Architekten Johann Daniel und Gottlob Engelhard, in: Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde 123, 2018, S. 223–258, http://www.vhghessen.de/inhalt/zhg/ZHG_123/Fenner_Wiegand_Engelhard.pdf

⁵⁷ Engelhard. Instruction. Siehe Stefan Schweizer, »Ein herrliches Bild der Baukunst«: Architekturreisen zwischen beruflicher Bildung und Epochenimagination (1750–1850), in: J. Imnorde, J. Pieper, Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne, S. 9–30, hier S. 14, 25 ff.

⁵⁸ Ebd., S. 9. Zu den sich wandelnden Vorstellungen von mittelalterlicher Architektur siehe Schweizer, Baukunst.

⁵⁹ Engelhard, Instruction, S. 20 f.

⁶⁰ Ebd., S. 20. Zur vermeintlichen »Unsicherheit und Gefährlichkeit des Reisens in Italien« siehe auch ebd. S. 19.

⁶¹ Siehe hierzu und zum Folgenden ebd. S. 119 ff.

⁶² Siehe dazu auch Maurer, Dipingere, S. 195. Zum geflügelten Wort geworden, bezeichneten »pontinische Sümpfe« noch im 20. Jahrhundert im nordalpinen Europa ein breites Spektrum negativ konnotierter Verhältnisse. Die Metapher wurde für im Morast versinkende Parks und Straßen ebenso verwendet wie (in antisemitischer Zielsetzung) für vermeintlich von Juden zu verantwortende »versumpfte« wirtschaftliche Verhältnisse. Siehe exemplarisch: Der Kyffhäuser, 6. Mai 1888. Deutsches Volksblatt, 6. Februar 1892. Badener Zeitung 8. August 1908; St. Pöltner Bote 4. April 1918.

⁶³ Siehe hierzu auch Eberhard, 1838, S. 18. Zur Geschichte der Malaria siehe Michael Schulte, Sul pulvis jesuiticus e la lotta contro l'epidemia di malaria nell'Agro Pontino fino all'inizio del XX secolo, in: Matheus, Ninfa, S. 325–348.



Abb. 8: Karl Friedrich Schinkel, Sümpfe mit Circeo, Zeichnung

ner und unterdessen im preußischen Staatsdienst arbeitende Architekt war auf dem Wege, zum bekanntesten und einflussreichsten Architekten Preußens zu werden und genoss Ansehen weit über das Königreich hinaus.⁶⁴ Auf dem Wege von Rom nach Neapel erreichte die Reisegesellschaft am 2. September 1824 Velletri. Vom Fenster des Wirtshauszimmers genossen sie die »ganze Übersicht der Pontinischen Sümpfe« und den Blick auf den »Monte Circello.« »Die links davon liegenden Gebirge haben herrliche Formen; man sieht an ihnen das alte Cora liegen.« Am nächsten Morgen ging es aber nicht nach Cori, sondern von Velletri hinab »in die Gegend der Sümpfe« nach dem »malerischen« Terracina. Vom dortigen Wirtshauszimmer mit »Aussicht aufs Meer« »genossen sie den Blick auf die Stadt, den kleinen Hafen und den »blauen



Abb. 9: Karl Friedrich Schinkel, Sermoneta in der Umgebung der Monti Lepini, Zeichnung

Circello.«⁶⁵ Auf der Rückkehr von Neapel führte die Reise erneut über Terracina und im Vetturin auf der Via Appia durch die Sümpfe nach Velletri.⁶⁶ »Bei einem verlassenem Kloster, welches jetzt Magazin für Getreide ist, machten wir Mittag, und ich zeichnete einige Berglinien.«⁶⁷

Während Schinkel den Blick über die Sumpflandschaft zum Monte Circeo hin in einer flüchtigen Skizze festhielt, nahm er sich in der Poststation Tor Tre Ponti (heute Latina) für die Zeichnung der Monti Lepini mit Sermoneta mehr Zeit.⁶⁸ Wie in anderen Fällen hielt er fest, was ihn atmosphärisch ansprach. Die Einbettung Sermonetas in die malerische Umgebung der Monti Lepini ist ein bemerkenswertes Beispiel für Schinkels Wertschätzung reizvoller Landschaften und zugleich für seine Offenheit gegenüber mittelalterlichen Siedlungsensembles.⁶⁹ (Abb. 9)

64 Vgl. Trempler, Schinkel. Zur Reise auf der Via Appia siehe besonders Helmut Börsch-Supan, Die zweite Reise 1824, in: Georg Friedrich Koch, Karl Friedrich Schinkel. Die Reisen nach Italien. 1803–1805 und 1824, überarbeitet und ergänzt von Helmut Börsch-Supan und Gottfried Riemann, München u. a. 2006, S. 28–32, hier S. 28ff. Zu den beiden abgedruckten Zeichnungen siehe bereits Paul Ortwin Rave, Schinkels Skizzenbücher, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 1, H. 2, 1932, S. 125–148, hier S. 148.

65 Börsch-Supan, Koch, S. 261 f.

66 Zur Textvorlage für diese Etappe siehe Börsch-Supan, Koch, S. 284, Anm. 612.

67 Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), Die Pontinischen Sümpfe mit dem Monte Circeo. Zeichnung im Skizzenbuch von 1824. Graphitstift, handgeschöpftes Papier (vélin). Blattmaß: 12,2 x 16,4. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Ident. Nr.: SM SKB K.060 = SM Skb.K Nr. 17a. cm. <https://id.smb.museum/object/1507669/die-pontinischen-s%C3%BCmpfe-mit-cap-circeo----ebene-mit-einem-berg-im-hintergrund>

68 Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), Sermoneta mit Norma im Latium. Zeichnung im Skizzenbuch von 1824. Graphitstift, handgeschöpftes

Papier (vélin). Blattmaß: 16,4 x 12,2 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Ident. Nr.: SM SKB K.059 = SM Skb. K Nr. 16b. <https://id.smb.museum/object/1531646/sermoneta-mit-norma-im-latium> Siehe auch Koch, 2006, S. 279, Abb. 83. Eine spätere Ausarbeitung und Publikation der Arbeiten in diesem Skizzenbuch war offenbar nicht vorgesehen. Börsch-Supan, 2006, S. 30

69 Vgl. Börsch-Supan 2006, S. 31. Schweizer 2008, S. 23ff.; Andrea Maglio, Preußische Architekten und der Italienmythos im 19. Jahrhundert. Gli architetti prussiani e il mito dell'Italia nell'Ottocento, in: Annegret Burg, Michele Caja (Hrsg.), Potsdam & Italien. Die Italienrezeption in der Potsdamer Baukultur = Potsdam & Italien: la memoria dell'Italia nell'immagine di Potsdam, Potsdam 2014, S. 56–67, hier S. 58 f. Maurer, Italien als Erlebnis, S. 239ff.; Schelbert, Architekten, S. 9 f. – Diese Zeichnung Skb. K Nr. 16b (siehe Anm. 68) entstand zweifellos in der Poststation Tor Tre Ponti (nicht Portii!) mit dem damals aufgegebenen Kapuzinerkloster. In den Gebäuden neben der Kirche San Paolo ist heute die Verwaltung der Fondazione Roffredo Caetani untergebracht, der Eigentümerin von Ninfa. Zur Orientierung siehe die Karte in Matheus, Ninfa, S. 41, Abb. 21.



Abb. 10: Sermoneta, San Michele Archangelo Sermoneta, Friedrich Eisenlohr zugeschriebene Zeichnung

Anders als Schinkel, der (auch) wegen eines mit zahlreichen Verpflichtungen gefüllten Terminkalenders Sermoneta lediglich von der Via Appia aus wahrnahm, besuchte nach seinem Studium in Freiburg im Breisgau und in Karlsruhe der als Sohn eines evangelischen Pfarrers geborene Architekt Friedrich Eisenlohr (1805–1854) während seiner Jahre in Italien (1826–1828) diese Stadt. Den Besuch dokumentiert eine ihm zugeschriebene, wohl um 1827 entstandene, nicht zuletzt baugeschichtlich interessante Zeichnung der dortigen Kirche San Michele Arcangelo. Diese stieß wohl nicht nur wegen ihrer ungewöhnlichen Architektur, sondern auch aufgrund der mittelalterlichen Fresken im komplexen Kirchenraum auf Interesse.⁷⁰ (Abb. 10)

Der spätere Professor am Polytechnikum in Karlsruhe beschäftigte sich wie sein zeitweiliger Reisegefährte und Bekannter, der Maler Carl Wilhelm Friedrich



Abb. 11 und 12: Christoph Robert August Roller, Zeichnungen

⁷⁰ Abb.: Zeichnung Friedrich Eisenlohr (zugeschrieben). Beschriftung »S. Angelo a / Sermoneta« (unten rechts, Bleistift). Papier. Breite: 185 mm; Höhe: 146 mm. Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen. Inventarnummer: L H 2002/349. Teil von Album Eisenlohr. Fotografien: Katharina Anna Haase. Zur Kirche siehe Lia Barelli, La chiesa di San Michele Arcangelo a Sermoneta, in: Luigi Fiorani, Sermoneta e i Caetani. Dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo e età moderna. Atti del Convegno della Fondazione Camillo Caetani Roma, Sermoneta, 16–19 giugno 1993 (Pubblicazioni della Fondazione Camillo Caetani. Studi e documenti d'archivio 9), Rom 1999, S. 421–434. Mit einer Chronologie der Baugeschichte sowie Abbildungen und Plänen (Nr. 1–24) von Sabina Campione ebd. S. 431–434; Anna Di Falco (Hrsg.), Chiesa di San Michele Arcangelo. Storia del restauro 2006–2013, Rom 2013.

Oesterley (1805–1891)⁷¹ in Italien vor allem mit mittelalterlicher Kunst und Architektur und dazu zählte wie in Sermoneta die Autopsie mittelalterlicher Bauwerke.⁷² Auf einem Ausflug im Frühjahr 1827 besuchte Oesterley zusammen mit dem Dekorationsmaler und Architekten Wilhelm Zahn (1800–1871) und dem Landschaftsmaler Ernst Fries (1801–1833) u. a. Cori und verbrachte zwei Tage dort, wo die Reisenden »sehr viel« zeichneten.⁷³

Von Cori aus besuchte im Jahre 1830 eine Gruppe von Architekten aus Stuttgart, Wien und Dresden die mittelalterliche »dicht mit Epheu und anderen Rank-Pflanzen überzogen (e)« Stadtruine in Ninfa, die von einem der Reisetilnehmer, dem später jahrzehntelang in der Schweiz arbeitenden Christoph Robert August Roller (1805–1858) in seinem Tagebuch auch beschrieben wurde. Dass nicht nur Roller vor Ort zeichnete, kann als wahrscheinlich gelten.) Bisher sind nur Skizzen bekannt, welche von ihm angefertigt wurden. Auf einer von ihnen ist auch die Stadtruine unterhalb von Norba angedeutet.⁷⁴ (Abb. 11–12)

In Ninfa zeichnete ferner auch der französische Architekt Prosper Morey (1805–1886), der sich als Gewinner des Grand Prix de Rome von 1832 bis 1837 in Italien und Rom aufhielt.⁷⁵

Freunde und Bekannte Kochs und ihre Ausflüge nach Cori und Ninfa

Nach dem Ende der napoleonischen Expansionskriege strömten immer mehr Künstler in die Stadt am Tiber. Nun konnten auch die an Italienreisen über Jahre hinweg gehinderten Künstler von der englischen Insel wieder vermehrt in den Süden reisen. Deutschsprachige Künstler



Abb. 13: Johann Anton Ramboux, Fresken von S. Paolo in Ninfa, Zeichnung

und Kunstliebhaber trafen sich – wie in der sogenannten »offenen Akademie« – in abendlichen Runden, bei denen Akt- und Gewandstudien angefertigt wurden. Für das Jahr 1822 ist nicht nur die Teilnahme Kochs an einer

71 Zu Oesterley in Italien und seinem ausgeprägten Interesse für Gemälde und Fresken des 14. und 15. Jahrhunderts, die er in großer Zahl nachzeichnete, siehe Katja Mikolajczak, »die Kunst ist eine gar zu empfindsame Braut.« Zum Leben Carl Oesterleys, in: Katja Mikolajczak, Michael Thimann (Hrsg.), Über das Leben Raffaels von Urbino. Die Göttinger Vorlesung aus dem Jahr 1841, Oesterley, Carl Wilhelm Friedrich, bearbeitet von Steven Reiss, Universitätsverlag Göttingen 2019, S. 29–48, besonders S. 37.

72 Vgl. Hans Joachim Clewing, Friedrich Eisenlohr. Der Zeichner und Baumeister. In: Badische Heimat 36, 1956, S. 23–32; Solveig Köbernick, Eisenlohr, Friedrich, in: AKL 33, XXXIII, 2002, S. 50.

73 Vgl. Karl Oesterley, Carl Wilhelm Oesterley. Ein Lebensbild des 19. Jahrhunderts, Wittingen 1951, Typoskript, 3 Bde., Kunstsammlung der Universität Göttingen, Bd. 1, S. 65. Carl Oesterley, Briefe aus Italien 1826–1828, hrsg. von Hermann Zschoche, Frankfurt am Main 2013, S. 59. Von diesen in Cori angefertigten Zeichnungen sind bisher keine bekannt.

74 Die abgebildeten vier Zeichnungen sind im Skizzenbuch I (Hochformat ca. 32 x 24,5 cm) erhalten, welches der Rittersaalverein in Burgdorf (CH) mitsamt weiteren Exemplaren von einem Nachfahren Rollers 1926 erwerben konnte. Die Zeichnungen wurden wohl von Roller selbst eingeklebt und zumindest teilweise auch beschriftet. Abb. 11:

Roller, Skizzenbuch I, f. 17 v. oben (als Nr. 1 bezeichnet): Architekturdetails aus Velletri und Cori. Bleistift 9,5 x 15,5 cm. Unten (als Nr. 2 bezeichnet): »Cori 14. April 1830«, Bleistift 9,5 x 15,5 cm. Unterhalb der Zeichnung ist vermerkt: »vor dem Turm der Herkules – Tempel.« Dieser Hinweis stammt vom Burgdorfer Kunsthistoriker Alfred Guido Roth (1913–2007), der Rollers Reisetagebücher in den Burgdorfer Jahrbüchern 1962–1964 veröffentlichte (Christian August Robert Roller, Das Tagebuch einer italienischen Reise, hg. von Alfred G. Roth, in: Burgdorfer Jahrbuch. 29, 1962, S. 21–103; 30, 1963, S. 13–134; 31, 1964, S. 14–104). Abb. 12: Roller, Skizzenbuch I, f. 18 r, oben (als Nr. 3 bezeichnet): eine Skizze von Norba (entsprechend bezeichnet). Bleistift 9,5 x 15,5 cm. Ebd. unten (als Nr. 4 bezeichnet), sind Velletri, Norba und Sermoneta im Hintergrund gezeichnet und benannt sowie unterhalb von Norba die von Pflanzen überwucherte Stadtruine mit dem See von Ninfa (ohne Nennung) angedeutet. Das Blatt ist mit der Bildunterschrift versehen: »Weg zwischen Cori und der Mühle unterhalb Sezze.« Bleistift 9,5 x 15,5 cm. Siehe Roller, 1963, S. 132 f. Siehe auch Matheus, Ninfa, S. 51. Für Hinweise sei Trudi Aeschlimann in Burgdorf (CH) gedankt.

75 Zu ihm und seinem Aufenthalt in Ninfa ist eine Studie von Georg Schelbert in Arbeit.

solchen Zusammenkunft belegt, sondern auch die des in Trier geborenen Johann Anton Ramboux (1790–1866), Maler, Zeichner, Lithograf, Restaurator, Denkmalpfleger und langjähriger Konservator an der Wallraffschen Kunst- und Gemäldesammlung in Köln.⁷⁶ Zu den Akteuren zählte auch der preußische Gesandte bzw. Botschafter beim Heiligen Stuhl, Christian Karl Josias von Bunsen (1791–1860). Er hatte 1817 die wohlhabende englische Aquarellmalerin Baroness Frances (Fanny) Waddington (1791–1876) geheiratet und 1829 das Istituto di corrispondenza archeologica mitbegründet.⁷⁷

Auch dank seiner vielen in Italien verbrachten Jahre wurde Ramboux zum bedeutenden Kopisten der Kunst Italiens von den Anfängen des Mittelalters bis ins 16. Jahrhundert. Die Jahre seiner ersten Italienreise (1816–1822) prägten den späteren ersten Ehrenbürger seiner Heimatstadt nachhaltig. Koch stand damals auf dem Höhepunkt seines Ansehens als Landschaftsmaler,⁷⁸ und die Auseinandersetzung mit dessen Kunst hinterließ beim Moselaner Spuren.⁷⁹ Aufgrund einer Zeichnung ist ein Aufenthalt Ramboux am 30. März 1817 in Cori gesichert,⁸⁰ während ein längerer Aufenthalt des Künstlers in Olevano erst für das Jahr 1819 dokumentiert ist.⁸¹ Auch seine weiteren aus Cori und Ninfa überlieferten Zeichnungen könnten im Jahre 1817 entstanden sein. In der Regel wurden derartige mehrtägige Exkursionen im Frühjahr oder Herbst unternommen, während die Sommermonate gemieden wurden. Jedenfalls dürfte Ramboux wie zahlreiche andere die Ruinenstadt von Rom aus über Velletri und Cori aufgesucht

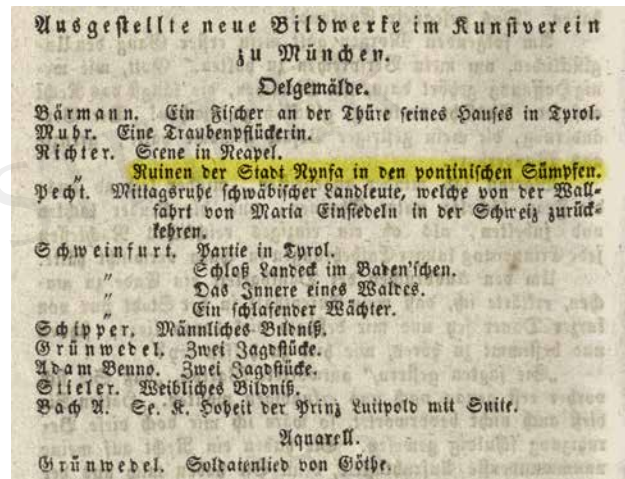


Abb. 14: Ausstellung eines Bildes von Ludwig Richter in München

haben.⁸² In Ninfa zeichnete der Künstler u. a. nicht nur eine bemerkenswerte Gesamtansicht der ehemaligen Stadt aus der Vogelschauerspektive,⁸³ sondern auch heute nicht mehr erhaltene Fresken, die sich in der Ruine der dortigen Kirche San Paolo befunden haben könnten.⁸⁴ (Abb. 13)

Zum »alten Kunsthaupt,« dem »alte(n), liebe(n) Meister Koch«⁸⁵ pflegte der aus Friedrichstadt bei Dresden stammende und bei seiner Ankunft in Rom zwanzig Jahre alt gewordene Zeichner, Maler und Buchkünstler Ludwig Richter (1803–1884) ein enges persönliches Verhältnis.⁸⁶ Für den hochgeschätzten, später zum »biedermeierlichen

⁷⁶ Vgl. Susanna Partsch, Art. Wittmer (Wibmer; Widmer; Wittmer), Johann Michael, dt. Maler, Zeichner, Grafiker, in: AKL 117, Berlin, Boston, 2022, S. 1f.; Christina A. Schulze, Johann Anton Ramboux und Italien, in: Ulf Sölter (Hrsg.), Italien so nah. Johann Anton Ramboux (1790–1866), Köln 2016, S. 12–33.

⁷⁷ Zum Treffen siehe Eberhard Zahn, Johann Anton Ramboux, Trier 1980, S. 8. Schulze, 2011, S. 26.

⁷⁸ Vgl. Peter Prange, Kopie als Instrument der Naturaneignung. Heinrich Reinhold und Joseph Anton Koch, in: Römische historische Mitteilungen 54, 2012, S. 407–431, hier S. 408.

⁷⁹ Vgl. Christina Angela Schulze, »Museum Ramboux.« Eine italienische Stilgeschichte in Kopien von Johann Anton Ramboux (1790–1866) an der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf (1841–1918), 2 Bde., Diss. Universität Wien 2011, http://othes.univie.ac.at/15740/1/2011-02-02_0848350.pdf, S. 26, 36, 45, 91 u. ö.

⁸⁰ Diese wie die übrigen Zeichnungen aus Cori und Ninfa befinden sich im Städel Museum Frankfurt am Main. Der bisher als teilweise unleserlich geltende Datierungsvermerk unten rechts (mit Bleistift) lautet: Tempel des Herkules in Cori / gezeichnet am Palmsonntag / 1817. <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/tempel-des-herkules-auf-den-zyklopenmauern-in-cori> Siehe auch Anton Neumeyer, Johann Anton Ramboux. Sein Leben und Werk, Bd. 1, (Habil.) Berlin 1931 (masch.), S. 18. Schulze, »Museum Ramboux«, S. 45.

⁸¹ Vgl. Schulze, »Museum Ramboux«, S. 51f.

⁸² Derzeit muss offenbleiben, ob es bei einem einmaligen Besuch im

Jahre 1817 blieb, oder ob es zu einer weiteren, jedenfalls aufwendigen Exkursion kam. Zu Ramboux undatierten, bisher dem Zeitraum von 1818 bis 1843 zugewiesenen Zeichnungen aus Cori und Ninfa sind weitere Untersuchungen geplant.

⁸³ Vgl. Matheus, Ninfa, S. 53, Abb. 28. Die bisher als teilweise unleserlich geltende Beschriftung oben (mit Bleistift) lautet: »Ninpha Citta distrutta sotto Norba antica pallellemente ditrutta;« rechts von anderer Hand: »Nymfa« <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/the-garden-of-ninfa-1>

⁸⁴ Die bisher teilweise als unleserlich geltende Beschriftung unten (mit Bleistift) lautet: »la Conversione di S. Paolo e la Citta di Damasco, reste de Pitture sullo stile/greco che sono rimaste in una delle chiese rovinate a Nympha.« Sie befindet sich in Frankfurt am Main, Städel Museum, public domain, <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/die-bekehrung-des-paulus-1> Zur Kirche siehe Matheus, Ninfa, S. 116.

⁸⁵ Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, hrsg. von Max Lehrs, Berlin 1922, 146ff., 177f., 228, 237f., 258, 309 u. ö.

⁸⁶ Siehe zu ihm in Auswahl: Gerd Spitzer, Ulrich Bischoff (Hrsg.), Ludwig Richter – Der Maler. [Ausstellung zum 200. Geburtstag; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 27. September 2003 bis 4. Januar 2004; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek, 22. Januar bis 25. April 2004], München u. a. 2003; Maurer, Italien als Erlebnis, bes. S. 234ff.; Kay Ehling, Richter, Ludwig, in: AKL 98, 2018. https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00167463/html (abgerufen am 20. 7. 2022).

Idylliker« stilisierten⁸⁷ und lange Zeit vor allem als Illustrator von Volkskalendern und Märchenbüchern wahrgenommenen Künstler wurden die Jahre am Tiber von 1823 bis 1826 zu einem prägenden Erlebnis.⁸⁸ Zusammen mit dem Wiener Moritz von Schwind zählt Richter »zu den bedeutendsten Künstlern der deutschen Spätromantik.«⁸⁹ Als sein Aktionsradius sind bisher Ausflüge in die Albaner- und Sabinerberge sowie eine Wanderung über Terracina nach Paestum bekannt; die während dieser meist zu Fuß zurückgelegten Exkursionen entstandenen Zeichnungen wurden die Grundlage seiner Landschaftsgemälde. Im Jahre 1844 wurde im Münchener Kunstverein ein Ölgemälde Richters ausgestellt: »Ruinen der Stadt Nynfa in den pontinischen Sümpfen.« (Abb. 14)⁹⁰

Über die genauere Datierung und den Verbleib dieses Gemäldes ist bisher nichts bekannt;⁹¹ es dürfte aber auf der Basis von in der Ruinenstadt angefertigten Zeichnungen entstanden sein. Unter den in Dresden erhaltenen Skizzenbüchern (etwas über 700) gibt es hierzu keinen Hinweis; allerdings ist zu berücksichtigen, dass nicht alle Skizzenbücher Richters aus Italien überliefert sind.⁹² Leider lässt sich deshalb nicht beurteilen, wie der Künstler die anspruchsvolle Aufgabe der Visualisierung der Stadt ruine bewältigte und in eine farbliche Komposition umsetzte. Das verlorene/verschollene Ölgemälde ist der Gruppe von 37 Landschaftsgemälden mit italienischen Sujets (unter insgesamt 96 erhaltenen Ölgemälden) hinzuzurechnen, die Richter nach seiner Rückkehr schuf. Sie sind Ausdruck seiner anhaltenden Sehnsucht nach Rom und dem Süden auch in Jahren, in denen er sich längst anderen Landschaften, Themen und Kunstgattungen zugewandt hatte.⁹³

Nur knapp verwiesen sei an dieser Stelle auf den ursprünglich als Mathematiker und Astronom ausgebildeten und tätigen Johann Heinrich Christoph Westphal (1794–1831) sowie auf das Multitalent August Kopisch (1799–1853). Mit seinem in bisher drei Fassungen (aus den Jahren 1839, 1845, 1848) bekannten Gemälde »Pontinische Sümpfe bei Sonnenuntergang« legte Kopisch, ein

Magier innovativer Farbgestaltung, ein (um erläuternde Texte ergänztes) faszinierendes historisches Diorama der Sumpflandschaft des Agro Pontino vor. Das Werk dürfte auf der Grundlage von (vermutlich verlorenen) Zeichnungen entstanden sein, welche 1825/26 im Rahmen eines Ausflugs nach Ninfa und in die Umgebung der Stadtruine entstanden. Wie populär das gewählte Bildsujet in Berlin war, lässt sich daran ablesen, dass im Rahmen der dortigen Akademieausstellungen zwischen 1828 und 1848 mindestens acht Mal Ansichten der pontinischen Sümpfe gezeigt wurden.⁹⁴ Westphal erarbeitete dank innovativer wissenschaftlicher Geräte zur Höhen- und Abstandsmessung eine neue Qualität topographischer Karten. Auf der Grundlage seiner in den 1820er im Umfeld Roms und auch in Ninfa und dessen Umgebung unternommenen Arbeiten legte er mit einer Karte und den begleitenden geographisch-geologischen, topographischen und kulturgeschichtlichen Beobachtungen eine multiperspektivische Landschaftsbeschreibung und zugleich eine (noch im 20. Jahrhundert geschätzte und zur Lektüre empfohlene) systematische Erfassung der »römischen Kampagne« vor.⁹⁵

Westphal und Koch verbrachten zusammen mit anderen in Rom in geselliger Runde gemeinsame Stunden.⁹⁶ Auch Kopisch lernte während seines Aufenthalts in Rom von Januar 1825 bis Ostern 1826 den Camposantiner kennen. Beide zählten mit vielen anderen zu den Gästen des genannten Karl Josias von Bunsen in dessen Residenz auf dem Kapitol. Westphal und Kopisch waren ihrerseits befreundet mit der Familie des Inhabers der bedeutenden Nicolaischen Verlagsbuchhandlung in Berlin, Gustav Parthey (1798–1872). Mitglieder der Familie hielten sich in den 1820er Jahren längere Zeit in Rom auf und lernten dort auch Koch kennen. Gustavs Schwester Lily Parthey (1800–1829) beschrieb das »gastfreie Haus« des Ehepaars Bunsen im Palazzo Caffarelli. Es stand bei abendlichen Empfängen zahlreichen »Gelehrten, Künstlern, Literaten, Musikern aus Deutschland und England« offen.⁹⁷ Auch Ludwig Richter erinnerte an die »Soireen«

⁸⁷ Heinz Demisch, Ludwig Richter. 1803–1884, Eine Revision, Berlin 2003, S. 374.

⁸⁸ Vgl. Saskia Pütz, Künstlerautobiographie: die Konstruktion von Künstlerschaft am Beispiel Ludwig Richters, Berlin 2011, bes. S. 231ff., zu Richters Stilisierung Roms als Ort seiner Wiedergeburt.

⁸⁹ Ehling, Richter, S. 59.

⁹⁰ Artikel: »Ausgestellte neue Bildwerke im Kunstverein zu München«, in: Der Bayerische Eilbote, Nr. 44, 12. April 1844, S. 362.

⁹¹ Zu weiteren fünf vermissten und mittlerweile fast vergessenen Gemälden Richters siehe Dorothee Heim, Verluste öffentlicher Sammlungen in: Gerd Spitzer, Ulrich Bischoff (Hrsg.), Ludwig Richter–Der Maler. [Ausstellung zum 200. Geburtstag; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 27. September 2003 bis 4. Januar

2004; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek, 22. Januar bis 25. April 2004], München u. a. 2003, S. 266–281.

⁹² Freundlicher Hinweis von Petra Kuhlmann-Hodick.

⁹³ Ehling, Richter.

⁹⁴ Vgl. Matheus, Ninfa, S. 44ff. mit den Abb. 23 bis 26. Maurer, Dipingere, S. 197f.

⁹⁵ Matheus, Ninfa, S. 40ff., Zu Westphal ist eine weitere Studie in Arbeit.

⁹⁶ Vgl. Lili Parthey, Tagebücher aus der Berliner Biedermeierzeit, hrsg. von Bernhard Lepsius, Berlin u. a. 1926. Ndr. Leipzig 1928, S. 375. Lutterotti, Joseph Anton Koch, S. 144.

⁹⁷ Parthey, Tagebücher, S. 349f. Siehe auch Franziska Lietzmann, Das Leben August Kopischs. Eine Chronologie, in: Udo Kittelmann, Birgit

und »glänzenden Abendgesellschaften des preußischen Gesandten Bunsen, bei denen Deutsche, Engländer, Franzosen und bedeutende Persönlichkeiten, die sich zurzeit in Rom aufhielten, angetroffen wurden.« In Bunsens Residenz begegnete Richter u. a. dem »Dichter« Kopisch und Mitgliedern der Familie Parthey.⁹⁸

Auch wenn direkte Zeugnisse bisher nicht bekannt sind, so wurde bei solchen Zusammenkünften zweifellos über die Erkundung der Hügelketten und Orte im Süden Roms gesprochen. Im Jahre 1833 unternahm das Ehepaar Bunsen zusammen mit ihren vier Kindern und anderen Mitreisenden eine dreitägige Expedition in die Volskerberge, die sie zunächst nach Velletri führte. Von dort ritten sie nach Cori, wo die Gruppe übernachtete, und dann weiter nach Norba (»eine cyklopische Stadt in höchst malerischer Lage«). Der Rückweg nach Velletri führte »über die Stadt Ninfa in der Ebene.«⁹⁹

Kochs »Studienblatt mit Gebirgslandschaft (oben) und historischen Stadtmauern (unten)«: Die Stadtruine Ninfa?

Bisher deutete nichts darauf hin, dass Koch, der zu einem »der bedeutendsten und vielseitigsten deutschen Landschaftsmaler seiner Zeit« avancierte,¹⁰⁰ die Ruinenstadt und deren Umgebung aufsuchte. Seit 1804 unternahm er zahlreiche Ausflüge in die Umgebung Roms, vor allem nach Olevano. Die dort entstandenen Skizzen boten die Grundlage für seine idealen, komponierten Landschaftsdarstellungen mit ihrer nazarenischen Symbolik und ihren mythologischen und biblischen Bilderzählungen.

Das Wiener Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien besitzt mit 743 Zeichnungen als geschlossenem Bestand eine der größten Sammlungen seiner erhaltenen Zeichnungen, unter ihnen im Katalog von 2011 ein als »Studienblatt mit Gebirgslandschaft

(oben) und historischen Stadtmauern (unten)« bezeichnetes Blatt.¹⁰¹ Die Zeichnung ist in einem jener Konvolute enthalten, die an die Wiener Akademie verkauft und von Wittmer zuvor gesichtet, geordnet und bezeichnet worden waren.¹⁰² (Abb. 15) Freilich kam dieser erst 1828 nach Rom, und nach welchen Kriterien er zuvor entstandene Zeichnungen seines Schwiegervaters ordnete, lässt sich nicht mehr eruieren. Das hier interessierende Blatt ist wie etliche andere weder signiert noch datiert. Die Datierung auf um 1805 kann ebenso wenig als gesichert gelten wie die Einschätzung, es handle sich bei den Zeichnungen generell um »Studien aus der Umgebung von Olevano.«¹⁰³ Eine topographische Zuordnung der dargestellten Ruinen bzw. »historischen Stadtmauern« war bisher nicht möglich. Jedenfalls handelt es sich aber um eine in einer Ebene unterhalb der in der oberen Bildhälfte angedeuteten Berg- bzw. Hügelkette positionierte Stadtruine. Bei Begehungen im engeren und weiteren Umfeld von Olevano und Subiaco konnte ein derartiger Komplex nicht aufgespürt werden.

Auf Ninfa könnte nicht nur die Lage in der Ebene, sondern auch ein Spezifikum der Darstellung verweisen. An das am rechten Bildrand positionierte Kastell mit Turm schließt eine Stadtmauer mit zwei Befestigungstürmen an, hinter der sich Gebäude, teilweise in ruinösem Zustand befinden. Eine entsprechende Konstellation bzw. Abfolge von Turm, Kastell und anschließender Stadtruine ist in Ninfa gegeben. Turm und Kastellmauern wiesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zudem Zinnen auf, wie der Ausschnitt aus Ramboux' genannter Zeichnung aus der Vogelperspektive zeigt.¹⁰⁴ (Abb. 16)

Koch setzte einen Teil der (in Ninfa ein Quadrat umschließenden) zinnenbekrönten Mauer in die zweite Reihe und deutete den Zusammenhang mit zwei Sternchenmarkierungen an, eine individuelle und recht eigenwillige Lösung des Künstlers.¹⁰⁵

Verwiebe (Hrsg.), August Kopisch. Maler, Dichter, Entdecker, Erfinder, Dresden 2016, S. 234–238, hier S. 235.

⁹⁸ Richter, Lebenserinnerungen, S. 195. Als Richter vor seinem Abschied von Rom einen Nachmittag auf dem Monte Mario verbrachte, war u. a. Kopisch anwesend, siehe Richter, Lebenserinnerungen, S. 239.

⁹⁹ Augustus J. C. Hare (Hrsg.), The life and letters of Frances Baroness Bunsen, 2 Bde., London 1879, S. 285f.; deutsche Ausgabe von Hans Tharau, Freifrau von Bunsen. The life and letters of Frances Bness Bunsen. Sammlung, Ein Lebensbild aus ihren Briefen zusammengestellt, 2 Bde., Gotha 1881, S. 402f. Zu Bunsens Interesse an mittelalterlicher Sakralarchitektur siehe Schelbert, Architekten, S. 17f. In den ersten Jahrzehnten nach 1800 wurde die archäologische Erforschung der im Süden Roms u. a. in Cori, Norba und auf dem Circeo vorhandenen Zyklopenmauern intensiviert. Siehe Matheus, Ninfa, S. 36.

¹⁰⁰ Noll, Koch, Joseph Anton.

¹⁰¹ Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv.-Nr. HZ-6433, recto. Cornelia Reiter, Ideal und Natur. Bestandskatalog

des Kupferstichkabinetts der Akademie der Bildenden Künste Wien. Zeichnungen und Aquarelle von Joseph Anton Koch und Johann Michael Wittmer, Salzburg, Wien 2011, Nr. 217, S. 96f. Maße: 109 x 138 mm. Siehe auch Lutterotti, Joseph Anton Koch, Z 897, S. 376: »Gebirgslandschaft«; »Stadtmauern.« Auf die mittels Indizien ermittelte Datierung wird im Folgenden nicht näher eingegangen.

¹⁰² Vgl. Reiter, Ideal und Natur, S. 79, zählt das Blatt zu »84 Zeichnungen aus Rom und Umgebung aus einem Skizzenbuch um 1805.« Der Bezug aller Zeichnungen zu einer von Koch erwähnten Wanderung »in das Gebirge von Subiaco« erscheint auch mit Blick auf zahlreiche Rom betreffende Zeichnungen problematisch. Die hier interessierende Zeichnung Nr. 217 zählt zu neun von 84 Zeichnungen, die bisher topographisch nicht zugeordnet werden können.

¹⁰³ Reiter, Ideal und Natur, S. 79.

¹⁰⁴ Zur Zeichnung siehe Matheus, Ninfa, S. 53, Abb. 28.

¹⁰⁵ Freundlicher Hinweis von Matthias Müller.

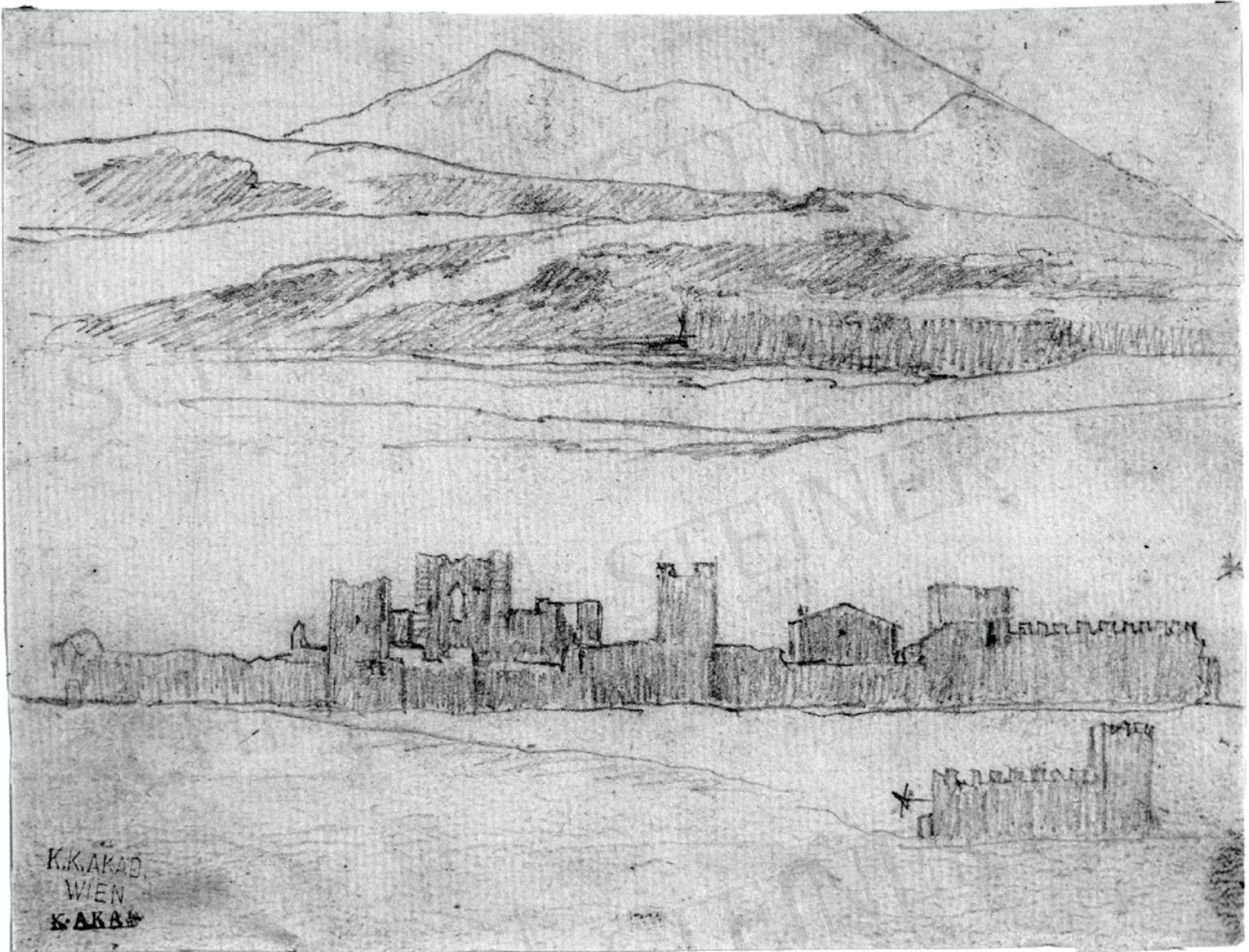


Abb. 15: Joseph Anton Koch, Darstellung Ninfas? Studienblatt bzw. Zeichnung um 1805 (?)

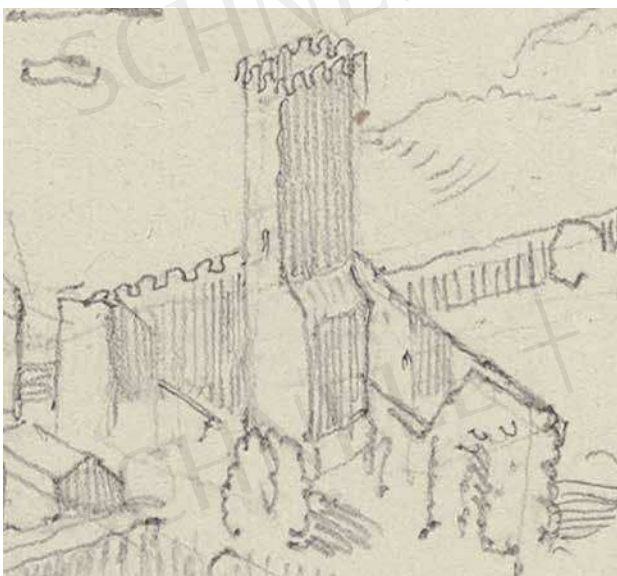


Abb. 16: Ramboux, Ausschnitt aus der Zeichnung von Ninfa mit Turm und Kastell

Im Kontext einer im Jahr 1975 vorgenommenen Renovierung wurden auf der Rückseite des Blattes Skizzen von Pflanzen teilweise freigelegt.¹⁰⁶ (Abb. 17)

Koch fixierte vermutlich ein Spezifikum des vorderseitig ohne Bewuchs dargestellten Ruinenensembles in der Funktion eines erinnernden Hinweises. Rankender Efeu sowie Schlingpflanzen stellen ein von Besuchern vielfach beobachtetes und wahrgenommenes Charakteristikum der von wildwuchernden Pflanzen überzogenen Architektureste Ninfas dar. In Kochs Landschaftsdarstellungen finden sich von Pflanzenbewuchs freie Architekturelemente, bei denen Turm und Stadtmauer mit Zinnen bekrönt sind, und für welche das in der Zeichnung fixierte

¹⁰⁶ Ausschnitt aus Kochs Zeichnung »Landschaft bei Gewitter mit heimkehrenden Jägern,« 1830, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Lutterotti, Joseph Anton Koch, Abb. 215, S. 267, 324 (Z 98).

¹⁰⁷ Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv.-Nr. HZ-6433, verso. Reiter, Ideal und Natur, S. 96, Nr. 217: »Skizzen



Abb. 17: Rückseite der Zeichnung Kochs (Abb. 15) mit der Darstellung von Pflanzen

Material als Vorlage gedient haben könnte.¹⁰⁷ (Abb. 18) Der hier formulierte Identifizierungsvorschlag gewinnt jedenfalls auch durch den Nachweis an Plausibilität, dass etliche Personen, welche die Ruinenstadt und ihre Umgebung zu Lebzeiten Kochs aufgesucht, dort gearbeitet, sie beschrieben und ins Bild gesetzt haben, mit diesem befreundet bzw. bekannt waren. Lassen sich die Datierung des Blattes und die (vermutete) Identifizierung der gezeichneten Stadtruine mit Ninfa durch weitere Untersuchungen bestätigen, können interessante Konstellationen diskutiert werden. In diesem Fall wäre davon auszugehen, dass Koch in der Umgebung Roms um 1805 nicht nur das zuvor schon von Malern aus England und Frankreich frequentierte Olevano und die umgebende Landschaft als Orte romanti-

scher Malerimaginationen erkundete, sondern auch die am Rande der Sümpfe gelegene Stadtwüstung. Später auch Olevano wurde diese in Bildkreationen und historisch-literarischen Beschreibungen zum Teil einer ambivalent wahrgenommenen Sumpflandschaft und zum märchenhaften Zauberort. Möglicherweise gründete Kochs Entscheidung und Vorliebe für Olevano nicht zuletzt in seiner dortigen familiär-gesellschaftlichen Verwurzelung, wohl auch eine Voraussetzung dafür, dass in diesem und in keinem anderen mittelalterlich geprägten Ort inmitten einer großartigen Landschaft eine Künstlerkolonie entstand, die vor allem von Protagonisten aus deutschsprachigen Ländern, aber auch von Italienern, Engländern, Franzosen, Norwegern und Dänen frequentiert wurde.¹⁰⁸

mit Farnblättern.« Aus botanischer Sicht erscheint es zweifelhaft, ob es sich bei der gezeichneten Pflanze um einen Farn handelt. »Die Grundblätter der Rosette könnten einem Farn entsprechen, aber der aufsteigende Stängel mit den wechselständigen Fiederblättern

spricht dagegen.« Um welche Pflanze es sich handelt, muss derzeit offenbleiben. Freundlicher Hinweis von Ralf Omlor.

108 Vgl. Windholz, Olevano. Zu Olevano und Koch siehe Richter, Lebenserinnerungen, S. 163, 166.



Abb. 18: Joseph Anton Koch, Ausschnitt eines Ruinenensembles aus »Landschaft bei Gewitter mit heimkehrenden Jägern,« 1830



Abb. 19: Johann Michael Wittmer, Von Cori nach Ninfa, Zeichnung

Johann Michael Wittmer: Von Cori über Ninfa und Segni nach Olevano Romano

Am 12. Januar 1839 starb Koch und wurde im Familiengrab auf dem Campo Santo beigesetzt. Im Jahre 1833 hatte Wittmer Elena, die einzige Tochter des väterlichen Freundes, geheiratet, mit dem er bis zu dessen Tode eng zusammenarbeitete und auch Exkursionen in die Umgebung der Ewigen Stadt unternahm. Der in etlichen künstlerischen Sparten aktive Künstler verstand sich Zeit seines Lebens vor allem als Historienmaler und versuchte in erster Linie, sich einen Namen mit Gemälden, Fresken und Zeichnungen zu historischen, mythologischen und biblischen Themen zu machen.¹⁰⁹ Wittmer, stets um die wirtschaftliche Absicherung seiner vielköpfigen Familie ringend, bot wiederholt Arbeiten seines Schwiegervaters nach dessen Tod zum Verkauf an. Um dem Werk Kochs einen Platz im allgemeinen Bewusstsein sowie dauerhafte Anerkennung und Würdigung zu sichern, bemühte er sich zudem intensiv um die Verwaltung und den Erhalt der künstlerischen Hinterlassenschaft. Deren größter Teil gelangte, wie erwähnt, 1865 an die kaiserlich-königliche Akademie der bildenden Künste in Wien, während der Verbleib etlicher Werke und Skizzenbücher unbekannt ist.¹¹⁰

Im Folgenden geht es um zwei von Wittmer aufbereitete, redigierte und der Akademie überlassene Skizzenbücher.¹¹¹ Nicht immer ist eine sichere Zuordnung der oft undatierten, nicht signierten und auch topographisch



Abb. 20: Johann Michael Wittmer, Torre Acquapazza und Torre di Motecchio? Zeichnung

bisweilen nicht zu lokalisierenden Arbeiten an Koch oder Wittmer möglich. Einige der hier zu besprechenden Arbeiten Wittmers sind datiert. Die Zeichnungen wurden zwar in der stilistisch-kompositorischen Ausführung von Koch beeinflusst, lassen aber auch eigene Akzentsetzungen erkennen. Sie dokumentieren (auf den Spuren seines Schwiegervaters?) einen mehrtägigen Ausflug, der den Künstler im September 1840, einer für den Besuch der Ruinenstadt günstigen Reisezeit,¹¹² vermutlich in Begleitung nicht bekannter Personen von Rom nach Cori und Ninfa und weiter über Segni nach Olevano Romano

¹⁰⁹ Vgl. Brigitte Salmen, Johann Michael Wittmer (1802–1880). Studien zu Leben und Werk. Dissertation, Universität Passau 2005. <https://opus4.kobv.de/opus4-uni-passau/frontdoor/index/index/docId/80> (2007). Sandra Uhrig (Hrsg.), Brigitte Salmen (Bearb.), Johann Michael Wittmer: 1802–1880. Ein Maler in Murnau und Rom. Eine Sonderausstellung im Schloßmuseum Murnau, 31. März bis 2. Juli 2006, Murnau 2006. Partsch, Art. Wittmer.

¹¹⁰ Vgl. Salmen, Murnau, S. 41.

¹¹¹ Vgl. Reiter, Ideal und Natur, S. 218: »Kochs letztes Skizzenbuch mit Zeichnungen aus Rom und Umgebung.« S. 218ff. »Kochs letztes Skizzenbuch mit Zeichnungen Wittmers aus Rom und Umgebung.« Reiter ebenda, S. 230ff.

¹¹² Vgl. Matheus, Ninfa, S. 87f. Siehe auch Salmen, Wittmer, Bildteil WL 140.



Abb. 21: Johann Michael Wittmer, Ninfa am 4. September 1840, Zeichnung

fürte, dort wohl auch zu Verwandten und Freunden der Familie.

Auf einer Landschaftsstudie vom 4. September 1840 wird von den beiden von Cori nach Ninfa führenden Wegen die in der Ebene verlaufende Route wiedergegeben.¹¹³ (Abb. 19) Zwei weiteren datierten Blättern zufolge arbeitete der Künstler am 4. September in Ninfa, befand sich am 5. September in Segni und schließlich am 7. und 8. September in und bei Olevano bzw. dem nahegelegenen San Vito Romano. Angesichts des Reisetempos handelte es sich in diesem Falle kaum um eine Fußwanderung; vielmehr ist davon auszugehen, dass Wittmer auf dem

Rücken eines Pferdes oder Maultiers unterwegs war. Das Skizzenbuch mit den sich eindeutig auf Ninfa, Segni und Olevano beziehenden Arbeiten Wittmers,¹¹⁴ enthält eine nicht datierte und bisher topographisch nicht zuordenbare Zeichnung des Künstlers. (Abb. 20) Auf ihr könnte in einer etwas eigenwilligen Interpretation von Turm und Tor die genannte Befestigungsanlage von »Torre Aquapuzza« im Vordergrund dargestellt und im Hintergrund die Torre di Montecchio (Monticchio) unterhalb von Sermoneta in der Ebene erkennbar sein.¹¹⁵

Bei der Darstellung des zwischen dem See und dem im Hintergrund angedeuteten Sermoneta situierten Rui-

113 Reiter, *Ideal und Natur*, Nr. 764, S. 228. Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv.-Nr. HZ-8262. »Landschaftsstudie »auf dem Weg von Cori nach Ninfa.« Beschriftung links unten: auf dem Weg von/Cori nach Ninfa am 4. Sept. 1840.« Rechts unten: W(ittm)er f(ecit), Zu den Wegen von Cori nach Ninfa siehe Anm. 40.

114 Siehe hierzu auch Lutterotti, *Joseph Anton Koch*, S. 382.

115 Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv.-Nr. HZ- 8262. Reiter, *Ideal und Natur*, Nr. 768, S. 230 f.: »Landschaftsstudie mit zwei Burgen.« Zur Lage der Torre siehe Matheus, *Ninfa*, S. 41, Abb. 20 und 21.



Abb. 22: Johann Michael Wittmer, Landschaft mit Resten der Ruinen von Ninfa, Zeichnung

nenensembles¹¹⁶ (Abb. 22) beschränkte sich Wittmer auf die Notation einzelner architektonischer Elemente, wie den Kastellturm, ein Stück der mit Zinnen bekrönten Stadtmauer sowie die Apsis einer Kirchenruine, bei der es sich wohl um jene von San Pietro fuori le mura handelt.¹¹⁷ Mehr als für die Stadtruine interessierte sich Wittmer im nie menschenleeren Ninfa¹¹⁸ für die wenigen in der Stadtwüstung agierenden Menschen. In den Mittelpunkt seiner zweiten in Ninfa geschaffenen Zeichnung platziert er eine kleine, im 18. Jahrhundert für die wenigen Ninfa frequentierenden Menschen errichtete Kirche, auf welche die über einen Arm des Flusses Ninfa führende Brücke hinführte.¹¹⁹ Die von Männern begleiteten bepackten Maulesel (Abb. 19, 21) transportierten wohl Güter (Getreide, Oliven) zum Mühlenkomplex im wasserreichen Ort.¹²⁰ Die

rechte Bildhälfte (Abb. 22) bevölkerte Wittmer mit den schon von Middleton erwähnten Frauen des mittelalterlichen Norma, welche ihre Kleiderbündel nach Ninfa zum Waschen trugen.¹²¹ Nachdem in Reiseliteratur und Malerei die Schönheit der Frauen aus den Albaner- und Sabiner Bergen sowie aus Olevano gefeiert und diese oft mit ihren Wasserkrügen auf dem Kopf dargestellt worden waren,¹²² rückten nun auch Frauen aus den über der pontinischen Ebene aufragenden Siedlungen in den Fokus der Aufmerksamkeit. Immer öfter wurden die an den Waschstellen in der Ebene arbeitenden Frauen aus Norma und Sermoneta, sowie deren aufwendige Kleidertransporte von den Höhen in die Ebene und zurück zum Bildmotiv.¹²³ Der Landschaftsmaler, Radierer und Zeichner Friedrich Preller der Ältere (1804–1878) hatte während seines ersten Romaufenthalts (1828 bis 1831) Koch kennen und schätzen gelernt, sich aktiv am römischen Künstlerleben beteiligt und im Rahmen von Ausflügen in Olevano Bildkreationen geschaffen. Als er 1859 bis 1861 erneut Italien bereiste, arbeitete er und sein Sohn nicht nur in Olevano,¹²⁴ sondern besuchten auch Ninfa.¹²⁵ (Abb. 23)

Auf einer Zeichnung Prellers des Älteren (1860) wird das Ruinenensemble mit Sermoneta im Hintergrund wiedergegeben und zugleich Ninfa als wasserreicher, für Tiere und Menschen lebenspendender Ort inszeniert. Preller zeichnete Frauen bzw. deutete diese an, welche von männlichen Personen begleitet aus dem am oberen Bildrand dargestellten Norma in die Ebene Kleiderbündel zur Wäsche nach Ninfa trugen.¹²⁶ Schon zuvor hatte Wittmer 1840 mit den Wäscherinnen von Norma ein Thema visualisiert, das auch noch im 20. Jahrhundert in Bildmedien und Texten wiederholt angesprochen wurde.¹²⁷ Im

116 Reiter, *Ideal und Natur*, Nr. 771, S. 230. Salmen, Murnau, Abb. 90. Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv.-Nr. HZ-8267. »Gebirgige Landschaftsstudie mit Resten der Befestigungsanlage von »Ninfa.« Beschriftung links unten: »Novina moderna« Mi(tte) unten: »4 Sept. 40« rechts unten »Ninfa.« Anstelle von Novina (bei Reiter) ist Norma (so Salmen) zu lesen.

117 Vgl. Matheus, *Ninfa*, S. 114, 122.

118 Vgl. Matheus, *Ninfa*, S. 24 f.

119 Reiter, *Ideal und Natur*, Nr. 772, S. 230. Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv.-Nr. HZ-8268. »Landschaftsstudie mit Straßenzug in »Ninfa.« Beschriftung links unten: »Ninfa 4 Sept. 40.« Diese Kirche wurde auch von Edmund Kanoldt (1845–1904) gezeichnet und in der Mitte einer noch eingehender zu würdigenden Bildkreation platziert. Diese zählt zu den am weitesten verbreiteten, und in Antiquariaten und am Kunstmarkt auch heute noch kursierenden Darstellungen der Ruinenstadt. Siehe zu ersten Hinweisen Matheus, *Ninfa*, S. 41, Abb. 22, S. 79 ff., Abb. 47. Auch Kanoldt zählt zu denen, die in Ninfa und Olevano arbeiteten.

120 Vgl. Matheus, *Ninfa*, S. 96 f.

121 Vgl. Matheus, *Ninfa*, S. 40.

122 Vgl. Illies, *Eine neue Weite*, S. 25, 27, 33.

123 Zu Wasserkrüge bzw. Kleiderbündel auf dem Kopf tragenden Frauen siehe auch die Abb. 19 und 23.

124 Vgl. Illies, *Eine neue Weite*, S. 32.

125 Siehe zu beiden: Anette Brunner, Preller, Friedrich d. Ä., in: AKL 96, 2017. https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00136572/html (abgerufen am 21. 9. 2022); dies, Anette Brunner, Preller, Friedrich d. J., in: AKL, 96, 2017. https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00136573/html (abgerufen am 5. 1. 2022). Zu einem Ausflug nach Ninfa, den Preller der Jüngere gemeinsam mit Künstlern und Kunsthistorikern unternahm, siehe Matheus, *Ninfa*, S. 67 f.

126 Alte Kunst. Gemälde. Zeichnungen. Skulpturen. Katalog. 709. Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung. 19. November 1994, Köln 1994, Nr. 1696, Tafel 123, S. 65, mit folgenden Angaben: »Preller, Friedrich D. Ä. (1804 Eisenach–1878 Weimar). Süditalienische Landschaft bei Sermoneta. Monogrammiert und datiert unten rechts: FP (ligiert) 1860. Bleistift auf bräunlichem Papier, aufgezogen. H 29,2; B 47,2 cm. Provenienz: Bis vor kurzem als Depositum im Schloßmuseum zu Weimar.« Für Hinweise danke ich Stefanie Herzog (SKD, Dresden, Kunstbibliothek). Links unten beschriftet: Norma, rechts Ninfa.

127 Das Thema begegnet im Jahre 1840 auch bei Edward Lear, siehe z. B. Graziosi, *Prima di Gregorovius*, S. 174 f., Abb. 4 und 6.



Abb. 23: Friedrich Preller, Zeichnung, Norma (links), Ninfa (rechts)

Zusammenhang mit dem beliebten Motiv der Wäscherinnen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts (insbesondere bei Impressionisten) wäre eine kunsthistorische Bearbeitung der spezifischen Motivvariante in der pontinischen Ebene ein interessantes Thema.¹²⁸

Wittmers Erleben der Ruinenstadt fand auch einen Niederschlag in dem im Jahre 1866 und 1870 in zweiter erweiterter Auflage erschienenen »katholische(n)« Führer »Rom. Ein Wegweiser durch die ewige Stadt und die römische Campagna,«¹²⁹ den Wittmer zusammen mit dem Speyerer Domkapitular, Wilhelm Molitor (1819–1880) herausgab. Bei der Konzeption und Abfassung des Textes konnte Wittmer auf eine jahrzehntelange Tätigkeit als Reiseführer und Kenner von Stadt und Umgebung zurückgreifen. So hatte er nicht nur dem bayerischen Kronprinzen und späteren König Maximilian II. im Rahmen von dessen Reisen als Cicerone gedient, sondern er

war in dieser Funktion Zeit seines Lebens tätig. Der Romführer empfahl dreizehn Ausflüge ins römische Umland, von denen einer nach Cori, Norba und in das »verlassene Ninfa.« ein anderer nach Palestrina, Genazzano und Olevano führte.¹³⁰

Resümee und Ausblick

Nach dem Ende der napoleonischen Expansionskriege und der Neuordnung Europas entstand im Osten Roms in dem mittelalterlichen Bergstädtchen Olevano seit etwa 1820 eine vor allem von deutschsprachigen Protagonisten geprägte, zugleich aber international zusammengesetzte und vernetzte Künstlerkolonie, deren Mitglieder auch frühe Meisterwerke der neu aufkommenden »Plein Air«-Malerei schufen. Bei der Konstitu-

¹²⁸ Zu Beispielen von Bildkompositionen zu den Wäscherinnen in Ninfa aus den Bereichen Fotografie und Film siehe Matheus, Ninfa, S. 121, Abb. 67. S. 124 f. Abb. 70 und 71, S. 142, Abb. 87; Goldhahn, Ninfa in posa, S. 312, Abb. 31.

¹²⁹ Michael Wittmer, Wilhelm Molitor, Rom. Ein Wegweiser durch die ewige Stadt und die römische Campagna, Regensburg u. a. 1866; Michael Wittmer, Wilhelm Molitor, Rom. Ein Wegweiser durch die

ewige Stadt und die römische Campagna, 2., vermehrte und verbesserte illustrierte Auflage, Regensburg u. a. 1870. In der Tradition dieses Reiseführers steht auch der in vier Auflagen beim Verlag Schnell & Steiner verlegte Romführer »Roma Christiana« von Erwin Gatz.

¹³⁰ Wittmer, Molitor, Rom 1866, S. 372, 377. Dies., Rom 1870, S. 380, 386. Zur Erörterung Ninfas in Reiseführern ist eine Studie in Arbeit.



27/50

Washing in the Stream

P.E. Carter

ierung dieses Kreises spielte der Camposantiner Joseph Anton Koch auch wegen seiner dortigen familiären Verwurzelung eine Schlüsselrolle. Zu den führenden Akteuren bei der Kreation von Ort und Landschaft zum mythisch-märchenhaften Ort der Landschaftsmalerei zählte ferner Ludwig Richter.

In ersten Ansätzen wurden schon zuvor die südlich von Genzano und Velletri gelegene »Terra incognita« und deren pittoresk-romantisches Potential erkundet und entdeckt. Dabei spielten Künstler und Reisende aus englischsprachigen Ländern eine Vorreiterrolle. Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs gaben wohl *Ingesi* in der pontinischen Ebene und in den dort besuchten Orten wie Ninfa, Norma/Norba und Sermoneta und dem Umfeld des Circeo unter den nichtitalienischen Besuchern den Ton an. Romantische Ruinenästhetik sowie ein wachsendes Interesse an mittelalterlicher Kunst und Architektur lenkten nach und nach die Aufmerksamkeit auf die pflanzenüberwucherte mittelalterliche Stadtruine im Süden Roms. Drohende Malaria und die Gefahr durch Briganten schreckten eine wachsende Zahl von Wissenschaftlern, Künstlern und Reisenden von deren Besuch nicht ab. In Ninfa und im Umfeld arbeiteten auch in Olevano tätige Freunde und Bekannte Kochs. Auf einer seiner bisher topographisch nicht zuordenbaren Zeichnungen könnte die Stadtruine dargestellt sein, die von seinem Schwiegersohn nachweislich aufgesucht und in Zeichnungen festgehalten wurde. Künstler von Rang wie August Kopisch und Ludwig Richter zeichneten in der Ruinenstadt bzw. in deren Umfeld in den 1820er Jahren. Ferner arbeiteten Architekten aus deutschen Staaten und aus Frankreich seit den 1820er Jahren in Sermoneta und Ninfa.

Die skizzierten Befunde verweisen auf die Bedeutung der seit einigen Jahren stärker beachteten Gattung der Skizzenbücher und deren Rolle und Funktion für bildende Künstler und Architekten als Begleiter auf ihren Reisen und Exkursionen.¹³¹ Als unentbehrliches Reiseutensil für Architekten empfahl Engelhard ein »Zeichenbuch.«¹³² Wenn Skizzenbücher wie von Koch jüngeren Kollegen – unter ihnen Ludwig Richter – zu Studienzwecken zur Verfügung gestellt wurden,¹³³ konnten sie als Quelle der Inspiration für Themen und Motive dienen.

Von vielen Landschaftsmalern und Architekten sind keine Skizzenbücher erhalten, doch die überlieferten Bestände sind beachtlich, freilich nur teilweise erschlossen und erforscht. Auch in Fällen guter Überlieferung (wie für Koch und Richter) sind Verluste zu beachten, wenn es um die Beurteilung der Raum- und Objektperspektive des jeweiligen Künstlers geht. Nicht unerheblich ist zudem die Zahl jener Arbeiten, die (bisher) topographisch nicht verortet werden konnten. Die in Skizzenbüchern dokumentierten Aktionskreise und Wahrnehmungshorizonte unterscheiden sich jedenfalls signifikant von jenen, welche auf dem Kunstmarkt seinerzeit kursierende Bilder widerspiegeln. Nicht nur in den Fällen Kopischs und Richters wurden in Zeichnungen als Erinnerungshilfe, als Ideen- und Materialdepot festgehaltene Bildsujets in Aquarell, Ölgemälde und Graphik erst Jahre später zum Thema. Nach dem jetzigen Kenntnisstand fanden die vom Camposantiner Wittmer in Ninfa gezeichneten Wäscherinnen von Norma nie Eingang in eines seiner für den Kunstmarkt geschaffenen Werke; sie wurden aber zu einem beliebten Motiv in Texten sowie in Bildmedien des 19. und 20. Jahrhunderts.¹³⁴ (Abb. 24)

Der Sonderdruck ist um eine Abb. (Abb. 21) erweitert worden.

131 Siehe in Auswahl: Gerd Presler, *Das Skizzenbuch – Glücksfall der Kunstgeschichte = The sketchbook – a lucky stroke in art history*, Weingarten 2017; Christiane Schachtner, Andreas Strobl (Hrsg.), *Skizzenbuchgeschichte[n]. Skizzenbücher der Staatlichen Graphischen Sammlung München (Ausstellungskatalog Staatliche Graphische Sammlung München in der Pinakothek der Moderne vom 22. Februar bis 21. Mai 2018)*, Berlin, München 2018; zur Typologie: Christiane Schachtner, *Eine Typologie des Zeichnens und Schreibens im Skizzenbuch*, in: Christiane Schachtner, Andreas Strobl (Hrsg.), *Skizzenbuchgeschichte[n]. Skizzenbücher der Staatlichen Graphischen Sammlung München (Ausstellungskatalog Staatliche Graphische Sammlung München in der Pinakothek der Moderne vom 22. Februar bis 21. Mai 2018)*, Berlin, München 2018, S. 16–61.

132 »Und was braucht man auf der Reise weiter als ein Zeichenbuch, einen vollen Geldbeutel, etwas Wäsche, und das Itinerarium.« Engelhard, *Instruction*, S. 14. Zur Empfehlung, ein »Tagebuch« oder »Reisejournal« zu führen, siehe ebd. S. 22 f.

133 Vgl. Ulrike Jenni, *Joseph Anton Kochs Auseinandersetzung mit der Kunst des Trecento und Quattrocento*, in: *Römische historische Mitteilungen* 37, 1995, S. 163–191, hier S. 178 f. Reiter, *Ideal und Natur*, S. 12 f., 16. Schulze, »Museum Ramboux«, S. 45.

134 Als Beispiel: Abb. 24: Zweifarbiger Holzschnitt des französischen Künstlers Paul-Emile Colin (1867–1949): »Les lavandières à Ninfa.« Maße: 25 x 19,5 cm. Signiert unten rechts. Datierung: vermutlich 1920er Jahre. Freundlicher Hinweis von Thierry Tuffier, Le Havre. Das abgedruckte Exemplar ist Teil einer Privatsammlung.