

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Band: 54 (1997)

Heft: 3

Artikel: Eine bedeutende Malerin am Beginn der Schweizer Moderne : zum
Werk und Leben Clara von Rappards (1857-1912)

Autor: Muysers, Carola

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169533>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Eine bedeutende Malerin am Beginn der Schweizer Moderne. Zum Werk und Leben Clara von Rappards (1857–1912)

von CAROLA MUYERS

Adolph Frey titulierte die Künstlerin Clara von Rappard (19. Mai 1857 bis 12. Januar 1912) zu deren Lebzeiten als «bedeutendste Malerin» der Schweiz¹, und bis in die 1920er Jahre hinein war sie allgemein bekannt. Eine ausführlichere biographische Überlieferung ist dem Kunsthistoriker Jules Coulin zu verdanken, der das damals noch existente Künstlerinnenheim, die Villa Rugen in Interlaken, aufsuchte, die dort aufbewahrten Werke und das vollständig erhaltene Atelier sah, die Berichte der Mutter Albertine von Rappard, geb. Engell (1833–1922) hörte, und sich in etwa fünfzig Bände Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1868 bis 1893 vertiefen konnte.² Coulins reich bebilderte Biographie liefert uns heute, wenn auch nicht immer ganz exakte, so doch unschätzbare Informationen über die Schweizer Künstlerin.³

Spätestens in den Jahren des Zweiten Weltkriegs wandte sich das Schicksal gegen die Familie von Rappard, deren Besitz 1944 zwangsversteigert werden musste. Das bisher auf die Familie, das Kunstmuseum Bern und einige ausgesuchte Privatbesitzer verteilte Werk Clara von Rappards wurde auseinandergerissen, die Villa Rugen etwa im Jahr 1961 abgerissen. Nur ein Teil des künstlerischen Nachlasses konnte in Familienbesitz bleiben, wo er bis heute mit grösster Sorgfalt gepflegt wird.⁴ Abgesehen von einer Gedächtnisausstellung 1957 in Interlaken geriet die Künstlerin erst Mitte der 1980er Jahre wieder ins Licht der Öffentlichkeit.⁵ Mittlerweile haben sich die Aktivitäten intensiviert⁶, am 16. Januar 1996 wurde die «Gesellschaft Clara von Rappard» in Freiburg i.Ü. gegründet. Mit dem Ziel, die Malerin erneut bekannt zu machen, widmet sich die Gesellschaft einer lohnenswerten Wiederentdeckung.⁷ Der folgende Beitrag nimmt sich der Aufgabe an, Leben und Werk Rappards aus heutiger Perspektive vorzustellen und zu werten. Dabei wird es nicht um eine weibliche Heldengeschichte gehen⁸; selbst das Urteil Freys soll nicht kritiklos übernommen werden, denn Clara von Rappard hatte in den schweizerischen Malerinnen Louise Breslau oder Ottilie Roederstein durchaus gleichwertige Mitstreiterinnen. Dennoch wird hier ein vielseitiges und umfangreiches Werk zur Vorstellung kommen, dessen Anteil an der beginnenden Schweizer Moderne unverkennbar ist. Auch der ausschliesslich der Kunst gewidmete Lebensweg der Malerin wird berücksichtigt, widerspricht er doch in einigem den strengen gesellschaftlichen Konventionen des 19. Jahrhunderts. Diese Arbeit ist dem diesjährigen, 140. Geburtstag Clara von Rappards gewidmet.

I. Paris

Auf einer Frühjahrsreise nach England 1885 machte Clara von Rappard mit ihrer Mutter einen Abstecher nach Paris, wo sie erstmals den Salon besuchte. 1889 kam sie erneut zur Weltausstellung in die französische Hauptstadt – 1890 beteiligte sie sich selbst mit dem «Bildnis der Mutter vor blauem Vorhang» von 1886 (Abb.1), im Besitz des Kunst-

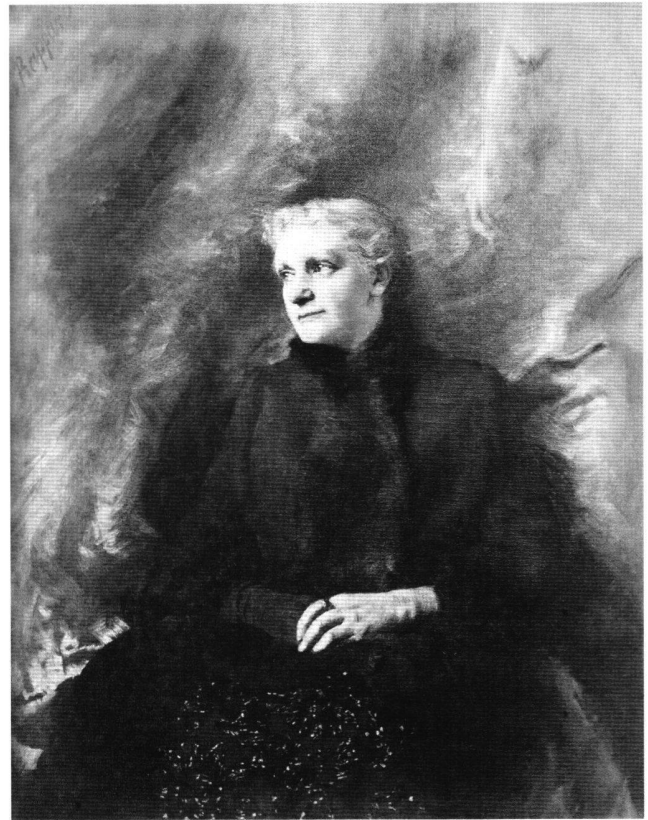


Abb.1 Mutter der Künstlerin vor blauem Vorhang, Öl/Lw., 120,5×95,5 cm, 1886. Bern, Kunstmuseum.

museums Bern, am Pariser Salon. Die Kunst, die sie in Paris sah, sollte ihr nicht zur Offenbarung werden, wie es zum Beispiel der Schweizer Landsmännin Louise Breslau bei der Manet-Ausstellung 1884 geschehen war. Vielmehr

stellte Rappard erstaunt fest, dass sie ihre Suche nach atmosphärischer Wirkung in der Malerei mit vielen Künstlern teilte: «... Und ebenso grossen Eindruck machten die grossen neuen Ausstellungen auf mich, vor allem der Pariser Salon, der mir plötzlich vollendet zeigte, was ich in der Stille selbständig erstrebt hatte; denn es interessiert mich vor allem bei der Durchführung die Wirkung des Lichtes und der Atmosphäre».⁹

Es muss in erster Linie die Weltausstellung gewesen sein, die Rappard einen unvergleichlichen Überblick über die europäische Moderne bot: Neben den Franzosen von Corot bis Monet waren die wichtigsten deutschen, skandinavischen und Schweizer Freilichtmaler und Impressionisten vertreten.¹⁰ Auch hatte man berühmte Malerinnen eingeladen, wie die Dänin Antje Ancher, postum Marie Bashkirtseff, die Finnin Helene Schjerfbeck, die Holländerin Therese Schwartze sowie die Schweizerinnen Louise Breslau und Ottilie Roederstein.

Interessant ist aber nicht nur die stilistische Nähe Clara von Rappards zu diesen Malern. Fast rätselhaft erscheint uns die Erkenntnis, dass sie an einer der massgeblichsten Umwälzungen in der Kunst, sprich der Moderne, beteiligt war, ohne sich dessen bewusst gewesen zu sein. Tatsächlich hatte sie sich Anfang der 1880er Jahre mehr und mehr der Pleinairmalerei, der direkten malerischen Umsetzung ihrer Naturbeobachtung und -studien zugewandt. Dabei entstanden vor allem Freilichtdarstellungen des sonnendurchfluteten Parks ihres Interlakener Künstlerheims, lichte, witterungsbestimmte Gebirgspanoramen aus der Gegend des Berner Oberlandes und Bildnisse mit dominantem Licht- und Schattenspiel.

Clara von Rappard ging nicht, wie viele ihrer Kolleginnen, nach Paris, um sich dort, angesichts des heimischen Akademieverbots für Frauen, an einer der vielen renommierten, privaten Kunstschulen auszubilden. Ihre wichtigsten Lehrer und Berater: Heinrich Dreber, Friedrich August Kaulbach, Karl Gussow, Arnold Böcklin, Adolf Menzel und Paul Meyerheim vertraten die Richtung einer gemässigten deutschen Moderne bzw. die Ideale der Ideenmalerei. Ohne direkten, nachweisbaren Kontakt zur Metropole und den Künstlern der Moderne muss Clara von Rappard über einen anderen Weg zur modernen Malerei gefunden haben, dem es nun nachzuspüren gilt.

2. Die Schule des Sehens

Seit frühestem Kindesalter verbrachte die angehende Künstlerin die Wintermonate auf Familienreisen in die südlichen Gebiete Europas: nach Südfrankreich, Griechenland, in die Türkei, nach Mailand, Genua, Rom, Venedig, Florenz und Sizilien. Ausführlich berichten die bis heute erhaltenen Tagebücher von den beeindruckenden Aufenthalten. Wenig erfahren wir allerdings von ganz persönlichen Gedanken, womöglich deshalb, weil die junge Malerin nicht für sich, sondern für ihren Vater über Erlebtes und vor allem Gesehenes Buch führte.¹¹ Der west-

fälische Jurist, Naturwissenschaftler und Linksliberale der deutschen Revolution von 1848, Konrad von Rappard (1805–1881), hatte sich nach der Emigration in die Schweiz eine neue Existenz aufgebaut und wirkte im Bereich des Tourismus und der Industrie.¹² Dienstreisen verlangten seine häufige Abwesenheit, die das Tagebuch wohl ein wenig ausgleichen sollte. Viele Eintragungen lesen sich wie kunsthistorische Berichte; bis ins Detail werden dort die architektonischen Besonderheiten der Villa Borghese, des Petersdoms, des Kapitols und der vielen Paläste, Museen und antiken Ruinen beschrieben, die die Familie zumeist in Begleitung von Freunden besichtigte – oft illustriert von Grundrissen der jeweiligen Bauten.

Schon zu dieser Zeit verfügte Clara von Rappard über ein ausgeprägtes bildliches Gedächtnis; so skizzierte die Fünfzehnjährige nach einer Besichtigung des Palastes Doria Pamphili am 26. November 1872 den Grundriss aus dem Kopf.¹³ Wie sehr sie den visuellen Eindrücken Vorrang gab, wusste sie selbst zu berichten. Bei der Beschäftigung mit der Architekturgeschichte Wilhelm Lübkes regten sie die Holzschnitt-Illustrationen zu einem eigenen Entwurf an: «Und als ich alles oft und oft gesehen, war ich so voll davon u. so begeistert von den glücklichen Einfällen der verschiedenen Meister, dass ich meiner Phantasie einen Abzugskanal u. freien Spielraum u. mir eine der grössten Freuden bereitete, dass ich den Plan eines Schlosses entwarf, in dem ich all das vereinigte, was mir am besten gefiel».¹⁴ Die Zeichnung des phantastischen Palastbaus ist erhalten, und die Angaben über die Bogenarchitektur, die Form der Räume und die Treppenföhrung verblüffen in ihrer Feinheit und Genauigkeit.¹⁵

Neben der frühen Ausbildung eines räumlichen und architektonischen Gedächtnisses, das sie zudem durch Modellierkurse beim Berliner Bildhauer Eduard August Lürssen verfeinerte,¹⁶ übte die junge Clara von Rappard ihren Blick an den Alten Meistern. Bis zum Besuch der Internationalen Kunst- und Gewerbeausstellung in München 1876, wo sie sich erstmals mit den deutschen Modernen befasste,¹⁷ suchte sie bei Künstlern wie Reni, Tizian, Morelli, Holbein, Rembrandt, Velazquez und van Dyck Orientierung. Besonders intensiv schien sie sich mit Raffaels Werken auseinanderzusetzen. Während sie an den Sibyllen in der römischen Kirche S. Maria della Pace, insbesondere an der alten Weissagerin, Gefallen fand,¹⁸ kritisierte die junge Frau die «Disputa» in den Stanzen des Vatikans: Sie könne sich nicht an den Himmel gewöhnen, er sei ihr zu «altertümlich», zu «hübsch regelmässig geordnet», und Raffael habe sich wohl an die kirchliche Auffassung halten müssen.¹⁹ Aus diesen beiden Notizen lassen sich Charakteristiken der späteren Stilentwicklung Rappards ableiten. Das Sibyllen-Motiv sollte sie zu einem symbolistisch angehauchten Familienbild inspirieren; die bedingungslos naturtreue Wiedergabe von Witterungsverhältnissen und Wolkenformationen wurde zum Prinzip ihrer Landschaftsmalerei.

Das Zeichnen und Malen nach der Natur zieht sich als Leitmotiv durch die vielen Jahre ihrer künstlerischen Aus-

bildung. Bereits einer der ersten Lehrer, der Ungar Döme Skutzesky, lehrte Clara von Rappard während eines Aufenthaltes in Venedig 1868/69 das Porträtzeichnen nach dem lebenden Modell, das Zeichnen in freier Natur sowie die Ölmalerei.²⁰ Unter der Leitung Skutzeskys entstand auch das erste Ölbildnis der Mutter.²¹

Das ständige Zeichnen von Motiven der unmittelbaren Umgebung, das ihr Adolf Menzel bei der ersten Begegnung im Winter 1871 in Berlin geraten hatte,²² wurde Basis ihrer visuellen und malerischen Fähigkeiten. Durch dieses Skizzieren – von dem die zahllosen Zeichnungen und etwa 30 Skizzenbücher in Privatbesitz Zeugnis ablegen – gelangte Clara von Rappard zu einer fast automatistischen Technik, einem ihrer künstlerischen Ziele: «Auch das unmittelbare Sehen ist solch ein Hellsehen, das wie mit elektrischem Schlag vom Auge in die ausführende Hand wirkt und dem sich unterwegs die reflektierenden Gedanken nur hemmend entgegenstellen können [...], denn beim Malen seien wir möglichst wie ein vom Sehnerv allein gespieltes Instrument; es kommt nur darauf an, wie weit dies Instrument gut gestimmt ist, um dem Anschlag voll zu entsprechen». Darin folgte sie dem Prinzip Menzels, von Jens Christian Jensen treffend als «achter Sinn», als zeichnerisches Aufnehmen, Empfinden und Durchdenken alles ihn Umgebenden beschrieben.²³ Der Berliner Maler, der Interlaken 1876, 1881 und die Rappards nachweislich im Jahr 1885 besuchte,²⁴ blieb für zwei Jahrzehnte Vorbild der Künstlerin. Erst während eines Treffens am 5. März 1891 gab es Anzeichen dafür, dass sie die Ratschläge des eingeschworenen Realisten nicht mehr ganz überzeugten.²⁵

Obwohl die liberal gesinnten Rappards der Tochter niemals eine dilettantische Ausbildung zukommen lassen wollten,²⁶ fiel die Anleitung der jungen Malerin bis Ende 1873 recht unsystematisch aus.²⁷ Erstmals im Unterricht bei Friedrich August Kaulbach im Winter 1873/74 in Hannover wurde ihre Begabung mit akademischem Mass gemessen. Ganz traditionell liess dieser sie nach Gipsmodellen und nach seinen eigenen Vorlagen zeichnen, auch musste sie ein Porträt aus Kaulbachs Familienbild kopieren und lernte mit Kreide und Wischer zu arbeiten.

Unter Kaulbachs vorurteilsfreier und zugleich strenger Anleitung verlor Clara von Rappard bald ihre naive Überzeugung, so einfach zu einer Berufskünstlerin – ihr Wunsch war die Historienmalerei²⁸ – reüssieren zu können: «Und Kaulbach sagt, wenn ich wirklich vorwärts will und nicht Dilettantin sein, muss ich alle Rücksichten hintan setzen und drauf und dran».²⁹ Schliesslich gab ihr der Lehrer im Sommer 1875 den letzten Anstoss, sich tatsächlich für den Werdegang einer professionellen Malerin zu entscheiden. Mit einer ausführlichen Kritik an den neuesten Porträtzeichnungen in Kohle riet er ihr die Fortsetzung des Unterrichts beim Nürnberger Maler Jäger, bei ihm selbst oder bei Gussow in Berlin. Damit wurde der Schritt in die Professionalität besiegelt, den die Künstlerin zwar verunsichert, aber ganz bewusst tat: «Wir blieben nur einen Tag dort (gemeint ist bei Kaulbach in Hannover), aber dieser



Abb. 2. Selbstbildnis, Öl/Lw., 97×76,5 cm, 1890. Bern, Kunstmuseum.

eine Tag sollte mich ganz aus dem alten Geleise werfen und in eine neue Bahn rollen, in der ich heut nicht zum sichern Halt kommen konnte».³⁰

3. Bildniskünste

Mit dem Eintritt in die Damenmalklasse Karl Gussows im Winter 1875, die dieser kurz zuvor in der Königlichen Akademie der Künste in Berlin eingerichtet hatte,³¹ erfolgten ein rapider stilistischer Reifeprozess und eine zeitweilige Spezialisierung auf das Porträtfach. Es scheint, als habe Gussow das ganze Können Clara von Rappards wachgerufen, nicht zuletzt durch seine eigene spezielle Lehrmethode. Weitaus kompromissloser als ihre früheren Lehrer verlangte er, dass man den Wirklichkeitsausschnitt beim ersten Blick fixieren und dann so schnell wie möglich auf die Leinwand bringen müsse.³² Porträts sollten direkt vor dem Modell ohne vorangehende Studien angefertigt werden, wobei man zunächst das Charakteristische zu skizzieren und dann in Allaprimatechnik fertigzumalen habe.

Gussows und Rappards Stil entsprach demjenigen der modernen Realisten, die ein Bildnis als Mosaik aus Licht- und Schattenfeldern zusammensetzen wussten.³³ Wie



Abb. 3 Salon der Villa Rappard, undatiert, Schwarzweissfotografie. Privatbesitz.

flach und starr gezeichnet wirkt ihr heute verschollenes Jugendbildnis,³⁴ betrachtet man die Darstellungen aus der Zeit nach 1875. Die Gesichter, wie auf dem Bildnis «In Trauer» (Privatbesitz) oder auf dem Selbstbildnis von 1890 (Abb. 2) im Besitz des Kunstmuseums Bern sind von ausgeprägter plastischer Wirkung, die die Künstlerin mit feinem, dichten Farbauftrag erzielte. Die weich ineinander-übergehenden Farbfelder werden von Licht- und Schatteneffekten noch einmal rhythmisiert. Nur die Gesichter und Hände haben diese sorgfältige Farbbehandlung, Kleidung und Umraum sind viel gröber und flächiger wiedergegeben.

Während die Darstellungen von Anfang an ein intensives psychologisches Einfühlungsvermögen, eine psychologische Beobachtungsgabe dokumentierten, wandelte sich Rappards formale Bildnisauffassung stetig. Die frühen Porträts, wie das des Vaters von 1877 (heute in Privatbesitz) oder das verschollene des Journalisten Julius Haussmann von 1876 – eines der ersten Auftragswerke – sind perspektivisch auf Augenhöhe und im Dreiviertelprofil konzipiert. In den Bildern der folgenden Jahre bevorzugte die Malerin eine Untersicht, variierte die Kopfhaltungen und den Körperausschnitt weit mehr und bezog die Kleidung in das malerische Spiel von Licht und Schatten ein.

Kein Zufall ist es, dass sich ihr Stil gerade dann auffallend änderte, als sie sich von der Gussowschule zu distanzieren begann. Der Lehrer hatte ihr bereits Ende 1876 künstlerische Eigenständigkeit zugesagt,³⁵ doch blieb Rappard der Klasse noch bis etwa 1884 treu. Ab 1886 wandte sie sich dem Münchner Kunstgeschehen zu, nahm Kontakt zur dortigen Künstlergenossenschaft auf und beteiligte sich 1888, 1893 und 1896 an der internationalen Ausstellung im Glaspalast. Auch unterhielt sie in der bayerischen Hauptstadt 1886 und im darauffolgenden Winter ein eigenes Atelier. Im Herbst 1886 studierte sie bei Christian Roth figurliches Zeichnen.

Was diese kurzzeitige Veränderung für die 30jährige bedeutete, die seit dem Tod des Vaters 1881 ein fast symbiotisches Dasein mit der Mutter führte, lässt sich heute nur noch erahnen. Künstlerisch zeigte sie deutliche Wirkung. In besagtem Jahr schuf Clara von Rappard Interieurs und Porträts, Motive, die vom Schein einer künstlichen Lichtquelle phantastisch beleuchtet sind. Es ist jedoch keine theatralische Lichtinszenierung, die im «Bildnis der Mutter vor blauem Vorhang», in «Die Mutter der Künstlerin am Kamin» aus dem Besitz des Kunstmuseums Bern und im Doppelporträt «Die Lesenden» (Privatbesitz) vorherrscht. Im Gegenteil stellt das warme, nur partienweise die Gesichter, Hände und Kleidung berührende Licht eine intime, anheimelnde Atmosphäre her. Die Bildthemen sind der unmittelbaren Umgebung der Malerin entnommen und geben Einblick in Momente ihres bürgerlichen Familienlebens. Mit diesen Gemälden reiht sich Rappard in die europäische Moderne ein, der sich ein neues und reiches Motivrepertoire mit unspektakulären Szenen aus dem engen gesellschaftlichen Umfeld der Künstler und Künstlerinnen eröffnet hatte.³⁶

Wenig Interesse zeigte Clara von Rappard am impressionistischen Umgang mit dem Licht und der farblichen Auflösung dieses Mediums.³⁷ So wie das Licht den Vorhang im Bildnis der Mutter in ein blaues Flammenmeer verwandelt, und so wie es das Haar und die Haut der beiden Lesenden zum Schimmern bringt, galt es der Künstlerin als ein ganz wesentliches, eigenständiges Bildelement. Wenn sie sich dem naturwissenschaftlichen Verständnis der Impressionisten nicht anschloss, was bedeutete ihr dann das Licht, das sie auch in Interieurskizzen und -zeichnungen immer wieder zum Thema machte?

Bereits 1875 las sie das «Handbuch der Physiologischen Optik» von Hermann von Helmholtz, einem Freund der Familie.³⁸ Daraus lernte sie das Licht als Mittel kennen, das bei entsprechender Aktivierung des Sehnervenapparates eine Vorstellung über Form und Lage eines Objektes hervorrufen könne.³⁹ Für die Malerei gedacht konnte das Licht also auch die Bildobjekte hervorbringen oder aber auflösen. Im Familienbesitz befinden sich einige Schwarzweissfotografien (Abb. 3), bei denen die Kamera ganz bewusst ins Gegenlicht gehalten wurde. Ergebnis sind Innenaufnahmen der Villa Rügen mit einem regelrecht malerischen Lichtverlauf über die Möbel, Teppiche und weitere Gegenstände. Da der Familie seit den 1880er Jahren ein Fotoapparat zur Verfügung stand, ist die Künstlerin durchaus als Verantwortliche für diese «Lichtmalereien» anzunehmen.⁴⁰ Die zentrale Beschäftigung mit Lichtphänomenen und deren Umsetzung auf der Leinwand erlauben den Schluss, dass es Clara von Rappard nicht nur darum ging, das Licht zu malen. Vielmehr richtete sich ihr Schaffen mehr und mehr darauf, wie mit Licht zu malen.

4. Freilicht

Es war die Pleinairmalerei, die ihr den Weg dorthin wies. Diese Richtung wurde von den deutschsprachigen Moder-

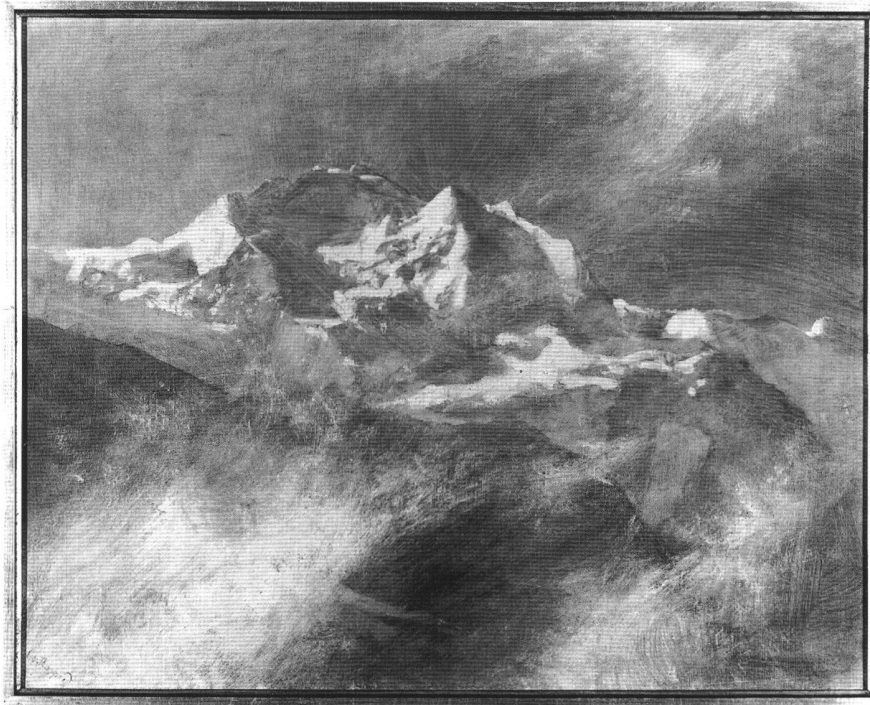


Abb. 4 Jungfrau im Nebel, Öl/Lw., 47,1×60 cm, 1888. Bern, Kunstmuseum.

nen bevorzugt, da sie dem Anspruch auf «Seelenstim-
mung», vereint mit der Darstellung rein physikalischer
Wahrnehmungsvorgänge, entgegenkam.⁴¹ 1880 entstand
nachweislich eine der ersten Freilichtdarstellungen Rap-
pards, die heute verschollene «Jungfrau in Föhnstim-
mung».⁴² Es folgten bis 1892 noch etwa zwölf weitere,
grössere Gemälde mit Gebirgsmotiven aus dem Berner
Oberland.⁴³ Hier, an «Die Jungfrau im Nebel» von 1888
(Abb. 4) aus dem Besitz des Kunstmuseums Bern deutlich
zu erkennen, vermittelt sich die Lichtmalerei in reinster
Form. Die hoch und entfernt gelegenen Nebel-, Schnee-
und Wolkenfelder bilden einen leuchtenden Kontrast zu
den im Gegenlicht befindlichen, dunklen Gebirgsformatio-
nen im Vordergrund. Nicht das Bild der heroischen Alpen
als unvergängliches Nationalsymbol schwebte Rappard
vor.⁴⁴ Im Gegenteil deutete sie mit der duftigen Gestalt des
Lichtes und der Wolken den vergänglichen Augenblick an⁴⁵
– ein weiteres Motto ihrer künstlerischen Geisteshaltung.
«Die Natur betont wechselnd momentan, die Kunst dau-
ernd. Oh Augenblick, oh bleib Du bist so schön – sonst ist
es nichts ...», notierte sie in einem Skizzenbuch.⁴⁶

Seltsamerweise erkannte die Malerin bei Böcklin, einem
ausgesprochenen Gegner des Freilichtes, Gemeinsam-
keiten im Umgang mit der Natur. Anlässlich eines Be-
suches im Zürcher Atelier des Malers am 15. und 16. Sep-
tember 1887 lernte sie dessen künstlerische Überzeugung
und Arbeitsintention kennen. Am Beispiel des Gemäldes
«Meeresidylle», das Böcklin zu dieser Zeit in Arbeit hatte,
wurde ihr das enge Verhältnis des Kollegen zur Wirklich-
keit klar: «Wagt es und reisst sich ein Stück strahlendes

Mittelmeer heraus, dass es wogt und kreist rings um ihn
her. Das ist ein grosser Kampf, das zu wagen, mit allen Mit-
teln dem wirklichen Kontrast nah zu kommen und sich
nicht nur mit einer gewissen Harmonie und Abschreiben
zu begnügen ... Daraus kann ebenso gut ein greuliches
Durcheinander und gänzlich Chaos werden, vielleicht
aber auch stellenweis doch der kräftige Einklang, der dann
mächtig und wunderbar wirkt, wie ein Stück Natur
selbst».⁴⁷ Mit demselben Anspruch auf ein ausgewogenes
Bildmotiv gab die Künstlerin ihre Bergansichten wieder.

Eine noch bedeutendere Schlüsselfigur zu Rappards
Freilichtauffassung war der Schweizer Pleinairist Eugène
Burnand, mit dem die Malerin eine innige Freundschaft
verband. Überliefert ist ein Besuch bei den Burnands in
Moudon am 22. November 1896, der für den engen künst-
lerischen Austausch bürgt.⁴⁸ Nicht nur vertrauten sich die
beiden Maler berufliche Sorgen und Hoffnungen an. Auch
erteilte Rappard dem Freund einen wertvollen Rat:
«Während wir sprechen, hängen meine Augen unwillkür-
lich an einer unharmonischen Ecke einer Landschaft u.
arbeitete mit stiller Verzweiflung daran herum, um die
Sache ins Geleise zu bringen. B. fragt: ob mich etwas an
dem Bild störe. Ja, sage ich, *das*, u. schon seit langem! Er
sieht frappiert u. glücklich seine Frau an u. sagt: ich hätte es
genau getroffen, auch ihn quälte die Stelle. Auf meinen
Rath legt er mit Pastellstift einen Schattenton darüber u.
wir sind gerettet». Eine derart ungeschönte Kritik ist
bekanntlich nur unter Vertrauten möglich, so dass eine
häufigere gegenseitige Beratung und Anregung bei Rap-
pard und Burnand vorauszusetzen ist. Bis ins Detail ver-



Abb. 5 Miss Hardy auf der Rosenterrasse im Rugenpark, Öl/Lw., 65,3×85,8 cm, 1883. Bern, Kunstmuseum.



Abb. 6 Das Ehepaar unter Rosen, Öl/Lw., 59,3×77,8 cm, 1886. Bern, Kunstmuseum.

folgte die Künstlerin den Aufwand, mit dem der Freund gerade sein grosses historisches Freilichtgemälde «Flucht Karls des Kühnen» vollständig vor der Natur malte.

Zeitweise, zwischen den 1880er und 1890er Jahren, verlagerte sich auch die Figuren- und Porträtmalerei Rappards ins Freilicht. Auf den ersten Blick erinnern die Bilder «Miss Hardy auf der Rosenterrasse» (1883, Abb. 5), «Das Ehepaar unter Rosen» (1886, Abb. 6) – beide im Besitz des Kunstmuseums Bern –, «Die Mutter der Künstlerin im Garten» (1880) und «Marie und Edith Hilty im Park der Villa Rugen» (1883) – in Privatbesitz – sowie «Miss Small am Schatten im Garten» (1886) – in Bundesbesitz – an die lichten Park- und Gartenszenen von Cassatt, Morisot und Monet. Doch diente der Schweizerin das Freilicht dazu, den psychologischen Moment ihrer Bildnisse im lebhaften, teilweise bizarren Spiel von Licht und Schatten hervorzuheben und nicht in eine impressionistische farbige Flächigkeit aufzulösen.⁴⁹ So ist die Mimik der konzentriert lesenden Mutter im Park, der schüchternen Engländerin Hardy im sanften Sommerlicht und der ins Gespräch vertieften Schwestern Hilty an einem sonnenlosen Herbsttag überaus fein beobachtet. Auch mit diesen, im Ganzen etwa acht grossen Gemälden, schloss sich Clara von Rappard den deutschsprachigen Pleinairisten an, die das moderne psychologische Menschenbild erstmals in der Freilichtmalerei thematisierten.⁵⁰

Wie am Bild der Hiltys zu sehen, blieb die Künstlerin der Methode Gussows weiterhin treu. Unter der Farbe sind Bleistiftlinien erkennbar, mit denen sie die Szene vorskizzierte, um sie dann in einem Zug in unverdünnter Ölfarbe zu erfassen.⁵¹ Dieses Malen auf ungetrockneten Farbschichten erforderte Kraft und Schnelligkeit, und genau darin liegt der Grund, dass spätere Arbeiten teilweise nicht mehr zur Vollendung kamen. Seit 1893 litt sie an einer

zunehmenden körperlichen Schwächung mit Herzbeschwerden, Rheuma und Kopfschmerzen, die nach langjährigem Leiden am 12. Januar 1912 zum Tod der Künstlerin führte.⁵²

5. Fantasien

Rappards Bildnisse, Figurendarstellungen und Landschaften teilen sich nicht als unpersönliche Berichte des Gesehenen mit. Der feine psychische Ausdruck der Modelle, die hingehauchten Wolken- und Nebelschleier und das vielfältige Spiel des Lichtes sind von fast poetischem Charakter. Diese Tendenz lässt sich nur vollends begreifen, wenn man eine weitere künstlerische Ambition der Schweizerin betrachtet. Genau zeitgleich mit der Lichtmalerei wandte sie sich auch Motiven von ganz anderer Couleur zu – der Ideenmalerei.

Bereits 1871–73 hatte sie sich mit literarischen Vorlagen befasst und Tennysons «Enoch Arden» (Privatbesitz) und «Lady Godiva», Heyses «La Rabbia» (Privatbesitz) und die Fritjof-Sage nach Tegner illustriert. Besonders die filigranen Zeichnungen zur Geschichte des Seemanns Enoch Arden, der nach jahrelanger Abwesenheit heimkehrt und seine Familie in neuem Glück vorfindet, sind noch ganz der Tradition romantischer Bilderzählungen verpflichtet.

Seltsame Mischwesen und zum Leben erweckte Gegenstände, wie sie die Novellen der Romantiker Poe, Hauff, de la Motte-Fouqué und Gotthelf bevölkern, bestimmten auch die Vorstellungswelt der jungen Künstlerin. Nicht nur schrieb sie selbst romantische Geschichten,⁵³ auch die Naturschauspiele der heimischen Gebirgsgegend boten ihr phantastische, irrealer Erlebnisse. Auf einer Bergtour sah sie sich selbst als «Nebelgespenst», als Schattenwurf auf



Abb. 7 Seele Brahmane, Öl/Lw., 80,5×139 cm, 1885. Bern, Kunstmuseum.



Abb. 8 Phantasie. Lebensrätsel, Öl/Lw., 150,8×251,5 cm, 1890. Bern, Kunstmuseum.

einer Nebelwand: «... plötzlich sah ich mich dort riesengross in einem Strahlenkranz von Regenbogen gehen. Ich machte die anderen aufmerksam, die sich auch bald sahen. Das erste Nebelgespenst, was ich sah».⁵⁴

Als die Künstlerin 1885 der geistigen Vorstellungskraft erstmals wieder Vorrang vor der Wirklichkeit gab, nahm sie sich selbst zum Motiv.⁵⁵ Auf dem Gemälde «Seele Brahmane» (Abb. 7) stellte sie eine dunkle, schwerfällige Drachengestalt dar, die aus dem Meer herauskriecht und das Antlitz mit ihren eigenen Gesichtszügen einem goldenen Lichtstrahl entgegenstreckt. Obwohl sie die Verse aus Goethes «Paria» beifügte: «Und so soll ich, die Brahmane /

Mit dem Haupt im Himmel weilend / Fühlend, Paria dieser Erde / Niederziehende Gewalt», beabsichtigte die Malerin keine Gedichtillustration; sie wollte «symbolisch den Kampf und das Ringen der Seele» ausdrücken.⁵⁶

Auf heutige Sehgewohnheiten wirkt diese Darstellung fremdartig, wenn nicht sogar theatralisch. Dem Stil der «Seele Brahmane» folgten noch fünf weitere Arbeiten, die uns die Bildabsicht Rappards näher bringen. «Der Traum» von 1886 (Privatbesitz), «Erzengel» von 1886, «Phantasie. Lebensrätsel» von 1890 (Abb. 8), «Licht und Schatten» von 1896 (alle im Besitz des Kunstmuseums Bern) sowie die verschollenen «Sibyllen» von 1890 (Abb. 9) zeigen stets



Abb. 9 Sibyllen, 1890, verschollen.



Abb. 10 Julie Engell-Günther, 1890er Jahre, Schwarzweissfotografie. Privatbesitz.

Freunde und Verwandte der Malerin in Gestalt mythischer, unirdischer Wesen. Im «Traum» ist es die Künstlerin selbst, der als ruhender Rückenfigur ein Engel in goldenem Lichtschimmer erscheint⁵⁷; im «Lebensrätsel» kniet die blaugewandete Gestalt der Tante Julie vor einer hell beleuchteten Sphinx, die die Gesichtszüge der Tante Luise trägt, und in «Licht und Schatten» sitzt die dunkle Erscheinung der letztgenannten einer lautespielenden jungen Frau im weissen Gewand gegenüber. Über dieses Wechselspiel zwischen wiedererkennbaren Personen und deren Verwandlung in unwirkliche Gestalten machte die Malerin zwei Wahrnehmungsebenen gleichermassen sichtbar: die der äusserlich erfahrbaren Welt und die ihrer inneren Vorstellung.

Nach heutigen psychologischen Kenntnissen liessen sich diese ungewöhnlichen Motive als halluzinatorisch charakterisieren. Doch ist zu berücksichtigen, dass Rappard in einer Zeit tätig war, in der es das moderne, Freudsche Verständnis von Unterbewusstsein und Traum noch gar nicht gab.⁵⁸ So ging die visuell empfängliche Malerin mit ihren Traum- und Vorstellungsbildern ganz unbefangen um und deklarierte sie sogar zum Kunstprinzip: «Die künstlerische Aufgabe, die ich am liebsten löse, ist immer das möglichst treue Ausdrücken einer augenblicklichen Empfindung, die sich mir plötzlich, blitzartig als vollendetes Bild darstellt, sonnenklar, dass man nur zu fassen braucht».

Zur Verwandlung der Modelle bedurfte es immer einer Vorgabe, seien es ein Traumerlebnis, Naturphänomene wie Licht und Schatten oder die Mythologie und Sage. Ganz offensichtlich hat Rappard im «Lebensrätsel» den Mythos der thebanischen Sphinx thematisiert; Letztgenannte gab Ödipus das Rätsel auf, nach dem ein Wesen zwei, aber auch drei und vier Füsse besässe und mit den meisten am langsamsten sei.⁵⁹ In der sich auf einen Stock stützenden Gestalt Julie Günthers ist der «dreibeinige» alte Mensch als Teil des Rätsels Lösung verbildlicht.

Eine weitere Inspirationsquelle waren der Malerin Szenen ihrer unmittelbaren alltäglichen Umgebung auf zahlreichen bis heute erhaltenen Fotografien. Sie zeigen die weiblichen Verwandten in Haltungen und Stimmungen, die auf den Gemälden wiederzuentdecken sind. So begegnet uns, entsprechend abgewandelt, die nachdenklich auf einen Schirm gestützte Tante Julie (Abb. 10) im «Lebensrätsel» wieder. Auch das fotografisch vielfach dokumentierte Zusammensein der drei Schwestern Engell (Abb. 11) hat in den «Sibyllen» eine künstlerische Übersetzung erfahren. Dieses Familienbild entstand in Anlehnung an die theatralische Lichtführung, die antikisierende Ausstattung und Gestik der Raffaelschen Sibyllen und zeigt die Schwestern und die Künstlerin im Schein eines hellen Lichtstreifens. Von Fotos und Zeichnungen her sind die Posen der einzelnen vertraut: die lesende Mutter, die nachdenkliche Julie Engell-Günther, die ernsthaft aufblickende Luise Engell-Löwe und die erschreckt schauende Clara von Rappard; kombiniert zu einem einzigen Motiv wirken Haltung und Mimik verfremdet und leicht dramatisiert.

Obwohl Rappard in ihrer Ideenmalerei ausschliesslich Frauen darstellte, unterschied sie sich gerade darin von den zeitgenössischen Symbolisten. Letztere machten die bedrohlich erotisierte oder idealisierte Frau zum Hauptthema ihrer Fantasiewelten und verfremdeten sie zum Symbol.⁶⁰ Die Malerin hingegen bewahrte die individuelle Erscheinung ihrer Modelle und liess sie so zu persönlichen Vermittlerinnen des jeweiligen Kontextes werden.

Nur in einem Werk gingen Rappards Frauendarstellungen ganz in einem symbolhaften Zusammenhang auf. Im Winter 1894 schuf Clara von Rappard für Clara Schumann zwei Allegorien der Musik (heute in Privatbesitz). Diese waren als Geschenk für das Chalet Schumann in Interlaken gedacht, wo sich ein Teil der Musikerfamilie seit 1893 niedergelassen hatte. Die Freundschaft zwischen Eugenie, Marie Schumann und der Malerin hat sich überliefert, nicht aber der persönliche Gedankenaustausch Clara von Rappards mit Clara Schumann, den wohl die Bilder veranlassten. Dank einer jüngst entdeckten Korrespondenz zwischen den beiden Künstlerinnen ist das Motiv der Tafeln entschlüsselbar. In einem Brief vom 20. Dezember 1894 nannte die Malerin die «heitere» und die «tragische» Musik als thematische Vorgabe.⁶¹ Von bizarrem zartgold gemalten Rollwerkmuster umrahmt stehen sich die Sonne und eine griechische Lyra bzw. der Mond und ein klassisches Saiteninstrument schräg gegenüber. Alle vier Bildelemente haben menschliche Gestalt, wobei die Instrumente oben



Abb. 11 Die Schwestern Engell: Albertine Rappard, Julie Günther-Engell und Luise Engell-Löwe, undatiert, Schwarzweissfotografie. Privatbesitz.

mit einer antikisierenden Frauenmaske abgeschlossen sind. Dieses Motiv lässt sofort an Klingers Blätter «Evocation» und «Accorde» aus der «Brahmsphantasie. Opus XII» von 1894 denken, in denen eine Harfe mit einer ausdrucksvollen männlichen Maske geschmückt die dramatische Vision eines Musikers verkörpert.⁶²

Obgleich das tragische Künstlertum nicht zu Rappards Themenrepertoire gehörte, ist ihre geistige Verwandtschaft mit dem Leipziger Künstler unverkennbar. Spätestens seit seiner Ausstellung in der Berliner Akademie 1877 war ihr das Werk Klingers bekannt und auf Anregung des gemeinsamen Lehrers Gussow setzte sie sich damit intensiv auseinander.⁶³ Wie Klinger entwarf sie vor allem in der Graphik Motive von Fabelwesen und Traumbildern, Allegorien der Kunst sowie Visionen zur Antike und Mythologie, zu denen sie 1897 eine Mappe «Studien und Fantasien» mit 17 Arbeiten in Lichtdruck herausgab.⁶⁴ Im Gegensatz zu Klingers düsteren, tragischen Visionen zeigt sich die Ideenkunst der Malerin in einer idealistischen, teilweise verspielt heiteren Ausrichtung.

In den etwa zwanzig Jahren intensiver künstlerischer Tätigkeit ergaben sich aus Rappards Bildnis-, Freilicht- und Ideenmalerei eigenständige Werkgruppen. Es wäre falsch, eine der drei Richtungen als stilistischen Höhepunkt zu charakterisieren, denn, wie hier aufgezeigt werden konnte, gelangte die Künstlerin in jeder zu meisterhaften Ergebnissen. Auch nach 1900 blieb sie trotz zunehmender körperlicher Einschränkungen aktiv, selbst kurz vor dem Tod schuf sie noch Zeichnungen und Aquarelle mit Land-

schaftsmotiven, Phantasieszenen sowie Kohleporträts. Dieses beachtenswerte Gesamtwerk ruht auf der Basis eines höchst anregenden gesellschaftlichen Umfeldes.

6. Freigeist

Wie bei den meisten ihrer erfolgreichen Kolleginnen in Deutschland, Frankreich, Holland und Amerika gab es zwei Grundvoraussetzungen für den gelungenen Werdegang Rappards. Erstens ermöglichte die finanziell abgesicherte Familie der angehenden Künstlerin allen nötigen Privatunterricht, der im Vergleich zum Akademiestudium erheblich kostspieliger ausfiel.⁶⁵ Zweitens, und dies war von weit grösserer Relevanz, bemühte sich die liberal gesinnte und progressive Deutschschweizer Familie ganz bewusst darum, dass die Ausbildung ihrer Tochter möglichst keinen geschlechtsspezifischen Einschränkungen unterlag. So regten die junge Künstlerin und ihr Vater auf der Silvesterfeier 1875/76 beim Berliner Akademiedirektor Anton von Werner an, die Damenmalklasse Gussows um eine Anatomieklasse zu erweitern – mit negativem Ergebnis, von der jungen Frau folgendermassen kommentiert: «Man sitzt hier noch hinter einer doppelten chinesischen Mauer, und wenn sie sich auch alle noch so weise und zivilisiert vorkommen in ihren fabelhaften Toiletten, Fracks, Sternen und ebenso fabelhaften Klatschereien».⁶⁶ Als Ersatz nahm sie einmal in der Woche an Anatomiestunden im Berliner Kunstgewerbemuseum teil und studierte zu-

sätzlich Aktmalerei in einer nicht näher bezeichneten Damenzeichenschule.⁶⁷ Mit diesem zeitaufwendigen, eigens zusammengestellten Studienplan – teilweise verlangte er einen Fünfzehnstundentag – stand Clara von Rappard nicht allein. Alle ambitionierten Kolleginnen mussten sich einen ähnlichen Ausbildungsgang einrichten, um das Manko an akademischem Unterricht möglichst auszugleichen. Noch kurz vor ihrem Tod setzte sich die Malerin für Künstlerinnenbelange ein und war 1909 Mitbegründerin der «Gesellschaft Schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen».⁶⁸

Das breitangelegte kulturelle Interesse und der ausgeprägte Wissenshunger der Familie – in Gemeinschaft las man die griechischen Klassiker, die deutschen Philosophen, Historiker, Kunsthistoriker und Naturwissenschaftler – kamen der geistigen Bildung Rappards in jeder Hinsicht entgegen. Neben diesen Begünstigungen ergab sich eine weitere Chance zur freien, geistigen Entfaltung, von der die Künstlerin ganz besonders profitierte. Seiner liberalen Gesinnung treu geblieben, schuf Konrad von Rappard in Interlaken ein «Refugium» deutscher und schweizerischer Freigeister. Noch vor der Geburt seiner Tochter erwarb er 1855 gemeinsam mit dem Bruder das Hotel Giessbach am Briener See und baute es neu auf. 1858 restaurierte und erneuerte er das Hotel «Jungfraublick» und gestaltete anschliessend den landschaftlich reizvoll gelegenen Bergrücken bei Interlaken, den Rugen, zu einem Aussichtspark um, wo er 1861 die Villa Rugen – Clara von Rappards lebenslange Wohnstätte – errichten liess (Abb. 12). Mit diesen drei grossen Bauaktionen hatte er ausreichende Anlaufpunkte für seine Gesinnungsgenossen geschaffen. Zur Sommerfrische und als Gäste der Familie trafen sich dort illustre Persönlichkeiten aus den Bereichen der Künste, der Literatur, der Wissenschaft und der Politik, als da wären Paul Heyse, Friedrich Spielhagen, Conrad Ferdinand Meyer, Hermann von Helmholtz, Werner von Siemens, Hermann Grimm, Eduard Lasker, Rudolf von Gneist, Fanny Lewald, Ludwig Duncker, Menzel, Kaulbach, Gussow sowie die Königinwitwe Elisabeth. Schon im Kindesalter konnte die Malerin die Begegnung der Freigeister miterleben, und als visuell sensitiver Mensch gleich entsprechend umsetzen: «Beeinflusst hat mich [...] die geistige Atmosphäre des vielseitigen und mannigfaltigen Verkehrs in unserm Haus. Was ich hier besprechen und vorlesen hörte, notierte ich zuweilen bildlich.» Hier liegt der Schlüssel für die fast unbegrenzte Fantasie der Künstlerin, aus der sie auch in weniger anregenden Zeiten – nach dem Tod des Vaters und während ihrer Krankheit – schöpfte.

Eine unbedingt zu beachtende Facette in der Geisteshaltung Clara von Rappards ist ihre politische Gesinnung, die ganz der Familientradition entsprach. Schon als Kind über alle wichtigen politischen Ereignisse informiert, verkündete sie als Achtzehnjährige ihren Stolz auf die Schweizer Republik und ihre Ablehnung einer deutschen Staatszugehörigkeit, um ja keinen «König» haben zu müssen.⁶⁹ Auch in späteren Jahren hielt sie sich vom deutschen



Abb. 12 Die Villa Rugen, undatiert, Schwarzweissfotografie. Privatbesitz.

Reichsfanatismus fern und kritisierte den Amtsantritt Wilhelms II. aufs Schärfste: «All der Fanatismus und die Brutalität tritt nun auf die Bühne ohne Bedenken und Rücksicht, und es kommt nun darauf an, dass beim nächsten guten Glas Sekt ein frischer, fröhlicher Krieg beschlossen wird [...]. Alles ist preisgegeben der Willkür eines Einzelnen, der nun einen dummen Streich über den andern spielt und böse dazu, und dabei ein eitler Theaterheld ist.»

Mit dem emanzipierten, gebildeten und freigeistigen Umfeld haben wir dennoch kein vollständiges Persönlichkeitsbild der Künstlerin vor Augen. Bei allen Vorteilen zeigte das Dasein Clara von Rappards durchaus auch Schattenseiten. Vergleichen wir allein die Tagebücher der jungen Marie Bashkirtseff⁷¹ mit denen der Schweizerin: Die Russin lebte in den privaten Notizen ihre Eitelkeiten, pubertären Probleme und künstlerischen Eifersüchte vollends aus und liefert uns damit das lebendige Bild einer jungen Frau mitten in der Entwicklung zu einer modernen Künstlerin. Nicht so Rappard, die sich in den Tagebüchern auf visuelle, äussere Eindrücke und Erlebnisse konzentrierte. Auch hier haben wir den Werdegang einer Malerin vor uns, jedoch gesäubert von persönlichen Wunschvorstellungen und Ängsten. Die Schweizerin schien vorrangig durch die an sie herangetragenen Erlebnisse und Anregungen bestimmt gewesen zu sein, nur in der Kunst stellte sie Mut und Drang zur Selbstdarstellung unter Beweis.

Private Umstände, wie die Tatsache, dass ihre Mutter verwitwet war, mögen ihre Entscheidung beeinflusst haben, kaum einen Schritt in ein eigenes Leben zu tun. Auch nach dem Tod des Vaters gaben Winterreisen nach England, Italien, Belgien, Holland und an die Nordsee-

küste den Lebensrhythmus von Mutter und Tochter vor. Nirgendwo liess Rappard auch nur Anzeichen eines Wunsches verlauten, womöglich doch nach Paris zu gehen, dem Ort, an dem viele ihrer Kolleginnen zu einem eigenständigen, selbstbestimmten Dasein gefunden hatten. Denken wir an die Schweizerin Louise Breslau, die sich zunächst mit ihrer Mutter nach Paris aufmachte, um sich dann ganz allein Ansehen unter den französischen Modernen, die Freundschaft mit Degas und ein regelmässiges Auskommen auf dem dortigen Kunstmarkt zu erkämpfen.

Dass Clara von Rappard dennoch zu den bedeutenden Künstlern ihrer Zeit gehörte, ist ihrer ausdauernden Leistung in der Malerei und Graphik zu verdanken. Ab 1880 ergaben sich Beteiligungen an renommierten Kunstschauen, wie der Londoner Royal Academy of Arts, der Schweizer Turnusaussstellung, der German Exhibition in London, der Frauenabteilung auf der Columbia-Weltausstellung in Chicago 1893, des Berliner Künstlerinnenvereins und ab 1894 Einzelpäsentationen in Berlin, Bremen, Magdeburg und Bern. Auch zeichnete man sie 1892 mit der zweiten Goldenen Medaille auf der German Exhibition und 1900 mit der Grossen Goldenen Medaille auf einer Londoner Künstlerinnenausstellung aus.

Es scheint, als habe die Malerin ihre Krankheit mit besonders hochgesteckten künstlerischen Zielen bekämpfen wollen. Gerade Mitte der 1890er Jahre widmete sie sich grossen Formaten und sogar der Wandmalerei. Nur eine besondere Kraftanstrengung, wenn nicht sogar das bewusste Ignorieren der Erkrankung, erlaubte 1895 die Ausmalung des Treppenhauses in einem Frankfurter Privathaus, die Anfertigung der Tafeln für Clara Schumann und des Gemäldes «Licht und Schatten» und den monatelangen Aufwand für die Mappe «Studien und Fantasien» im Jahr 1896.

Kaum eine andere Malerin ihrer Zeit liess Kunst und Leben so sehr miteinander verschmelzen wie Clara von Rappard. Kein Zufall ist es, dass sie gegen Lebensende Aquarelle mit Bergmotiven aus der Gegend von Montreux malte, wo sie sich häufig zur Kur aufhielt. Die kleinen Arbeiten zeigen die charakteristischen Bergzüge und den Genfer See zu allen Tageszeiten und Witterungsverhältnissen, Resultate einer permanenten und ausdauernden Naturbeobachtung. In diesen zarten, doch expressiven Landschaften vermittelt sich der Anblick der Natur in stetem Wandel, als berückender, aber niemals gänzlich zu greifender Moment.

ANMERKUNGEN

- ¹ ADOLPH FREY, *Clara von Rappard*, in: Die Schweiz 1, 1897/98, S. 400.
- ² Spätestens im Zweiten Weltkrieg ging ein Grossteil der späten Tagebuchbände verloren; heute sind nur noch diejenigen aus dem Zeitraum 1868–1876 in Privatbesitz und in Verwahrung des Kunstmuseums Bern vorhanden.
- ³ Alle nicht näher bezeichneten biographischen Informationen stammen aus dem Werke Coullins: JULES COULIN, *Clara von Rappard*, Basel 1920.
- ⁴ Das meiste Material, wie Fotografien der Familie, Bilderlisten mit Datierungen, Tagebücher und andere Dokumente, stammt aus dem Besitz der Familie, die meine Untersuchungen zu Clara von Rappard in jeder Hinsicht und grosszügig unterstützt.
- ⁵ 1984 organisierte die Schweizer Künstlerinnengesellschaft unter der Leitung von Inga Vatter-Jensen eine Ausstellung über deren Gründerinnen im Schloss Spiez. 1992 fand eine erste Retrospektive ebenfalls im Schloss Spiez statt, und im selben Jahr stellte die Autorin die Künstlerin im Rahmen der grossen Berliner Ausstellung «Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen», veranstaltet von der Berlinischen Galerie, vor.
- ⁶ Die Autorin erstellt seit 1992 ein Werkverzeichnis, das gegenwärtig 300 ermittelte und 170 verschollene Arbeiten umfasst, sowie eine umfangreiche biographische Datensammlung. Die Recherchen dazu konnten u.a. dank der Unterstützung der Pro Helvetia durchgeführt werden und wurden bisher ausgewertet in Artikeln für das «Dictionary of Women Artists», Fitzroy Dearborn Publisher, London 1997 und für das «Lexikon der

- Schweizer Kunst», Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich (in Vorbereitung), sowie in dem Aufsatz *Zu den Werken der Malerin Clara von Rappard 1857–1912 im Kunstmuseum Bern*, in: Berner Kunstmitteilungen, Kunstmuseum Bern (Hrsg.) März/April 1995, S. 9–21. Eine Buchpublikation, die Veröffentlichung der Tagebücher sowie die Organisation einer Ausstellung sind in Planung.
- ⁷ Kontaktadressen der «Gesellschaft Clara von Rappard» (Hinweise auf weitere Werke und Tagebücher der Künstlerin sind sehr willkommen): Schweiz: Daniel Günter, Dufourstrasse 17, 2502 Biel, Telefon 032/322 00 33. Deutschland: Carola Muysers, Burgstrasse 28, D-01159 Dresden, Telefon/Fax 0049-351-422 30 59.
- ⁸ Bis heute herrscht das Vorurteil, dass die monographische Aufarbeitung von Künstlerinnencœuvres die Gefahr einer unangemessenen Huldigung mit sich brächte, siehe vor allem GRISELDA POLLOCK / ROZIKA PARKER, *Old Mistresses*, London 1981, S. XVII. Diesem Ansatz sei hiermit widersprochen, da auch die monographische Darstellung eine objektive Qualitätseinschätzung erlaubt.
- ⁹ Diese und andere Äusserungen Clara von Rappards über ihre Kunst wurden erstmals veröffentlicht in: PAUL HILDEBRANDT, *Beiträge zur Kenntniss vom künstlerischen Schaffen unter Mitwirkung hervorragender Künstler des In- und Auslandes. Clara von Rappard*, in: Im Künstlerland, 14-Tagesbeilage zu Amsler & Ruthardts Wochen-Berichte. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunsthandel und Kunstgewerbe 3, 16. März 1895, S. 50. Im folgenden werden Zitate aus dieser Schriftquelle nicht mehr bezeichnet.

- ¹⁰ Vertreten waren u.a. der Leibl-Kreis, die Maler der Hamburger Secession, Liebermann, Munch, Hodler, Burnand und Vallo-ton.
- ¹¹ Ab dem 1. Oktober 1868 führte die Malerin regelmässig Tagebuch, das sie mit «*Leibkobolds Tagebuch für seinen geliebten Pai*» betitelt hatte. Es ist nicht auszumachen, bis wann sie diese Tradition aufrechterhielt.
- ¹² Rappard besass gemeinsam mit seinen Geschwistern in Bochum eine Stahlgussfabrik, Hinweis siehe Eintragung vom 11. Oktober 1869, in: Tagebuch 19. August 1869–28. April 1870, Privatbesitz. Auch befasste er sich mit der Nutzung der Ostermündiger Sandsteinbrüche und der Torfmoore bei Hagneck, siehe FRED AMMANN, *Conrad von Rappard, der Erbauer des Kurhauses Giessbach*, in: Jahrbuch vom Thuner- und Brienzersee 1984, S. 73. In den 1870er Jahren leitete er den Braunkohleabbau in der Lausitz.
- ¹³ Eintragung vom 26. November 1872, in: Tagebuch 9. November bis 27. November 1872, S. 54, Privatbesitz.
- ¹⁴ Eintragung vom 6. November 1872, S. 57–58, in: Tagebuch 13. Oktober bis 8. November 1872, S. 57/58, Privatbesitz.
- ¹⁵ Die Zeichnung befindet sich in einem grösseren Skizzenbuch, das höchstwahrscheinlich Clara von Rappard selbst angelegt hat und in dem ihre künstlerische Entwicklung von 1863 bis etwa 1875 mit zahlreichen, eingeklebten Zeichnungen, Skizzen und Gouachen nachzuvollziehen ist. Dieses Dokument bietet einen beispiellosen Einblick in die Entfaltung eines Talentes; das Buch befindet sich in Privatbesitz.
- ¹⁶ Auf Anraten des Familienfreundes Hermann Grimm nahm die Malerin diesen Unterricht nachweisbar von 1869 bis 1876.
- ¹⁷ Eintragung im Sommer 1876 in: Tagebuch 1875–76, übertitelt *Backfisch I. Mein Tagebuch*, Privatbesitz, S. 222–223.
- ¹⁸ Eintragung vom 28. Oktober 1872, in: Tagebuch (vgl. Anm. 14).
- ¹⁹ Eintragung vom 13. Dezember 1872, in: Tagebuch 10. Dezember 1872 bis 3. Januar 1873, S. 8, Privatbesitz.
- ²⁰ Eintragung vom 15. Januar, 15. Februar, 11. März, 12. März, 16. März, 17. März, 6. April in: *Leibkobolds Tagebuch für seinen geliebten Pai*, 24. November 1868 bis 19. August 1869, Privatbesitz.
- ²¹ Das Bild entstand vom 18. bis 20. März 1869, siehe entsprechende Eintragungen in: *Leibkobolds Tagebuch* (vgl. Anm. 20).
- ²² Ausführlicher Hinweis auf Menzels Rat: «[...] alles genau beobachtet, alles genau skizziert in schwarz auf weiss und studiert – so viel wie möglich den Rat des Malers A. Menzel in Berlin befolgt[...].» erst in Eintragung vom 19. Mai 1872, in: Tagebuch 10. Mai bis Herbst 1872, S. 60, Privatbesitz.
- ²³ JENS CHRISTIAN JENSEN, *Adolph Menzel*, Köln 1988, S. 10.
- ²⁴ Siehe hierzu den Hinweis bei Adolph Frey, nach dem Menzel die Familie einmal besucht habe und von der originellen, dekorativen Ausstattung angetan gewesen sei, ADOLPH FREY (vgl. Anm. 1), S. 400.
- ²⁵ Siehe den Tagebuchbericht vom 5. März 1891 bei: JULES COULIN, *Clara von Rappard bei Adolph Menzel*, in: Sonntagsblatt der Basler Nachrichten, 18. April 1920, S. 63–64.
- ²⁶ Abweichend von der positiven Wertung des Dilettantismus in der ersten Jahrhunderthälfte geriet dieser in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die öffentliche Kritik. Besonders bei der Kunstabildung von Frauen bestand die Gefahr der Grenzverwischung zwischen dilettantischem und professionellem Anspruch, hierzu Grundlegendes bei RENATE BERGER, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1982, besonders das Kapitel: Zwischen Dilettantismus und Profession, S. 58–149.
- ²⁷ Es scheint, als habe man sich auf den Reisen und während der längeren Aufenthalte erst vor Ort nach einem Lehrer erkun-
- digt, so dass die angehende Künstlerin bis Ende 1873 von den verschiedensten Lehrern und Lehrmethoden zu Akt- und Porträtmalerei, zur Öl- und Temperatechnik und zum Zeichnen nach der Natur angeleitet worden wäre, so bei Döme Skutzesky in Venedig, unregelmässig bei Heinrich Dreber in Rom, in einer nicht näher genannten Berliner Zeichenschule, im Damenatelier bei Antonie Volkmar und bei Carl Steffek in Berlin sowie bei Agnes Fries in Florenz.
- ²⁸ Eintragung etwa Anfang 1875, in: Tagebuch (vgl. Anm. 17), S. 10–11.
- ²⁹ Tagebuch (vgl. Anm. 17), S. 82.
- ³⁰ Tagebuch (vgl. Anm. 17), S. 81.
- ³¹ Es ist nicht bekannt, wie lange Gussow diese Klasse hielt, doch muss sie mindestens bis 1884 existiert haben, da Clara sie in diesem Jahr besuchte. Falsch ist die Überlieferung, dass Gussows Versuche einer Damenklasse gescheitert sei, so behauptet bei GABRIELE POGGENDORF, *Anton von Werner und die Geburt der Kunsthochschule*, Katalog der Ausstellung «Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen». Akademie der Künste/300 Jahre/Hochschule der Künste (Akademie der Künste), Berlin 1996, S. 298. Im Gegenteil gingen aus Gussows Schule einige erfolgreiche Berufskünstlerinnen hervor, neben Clara von Rappard zum Beispiel Otilie Roederstein.
- ³² Der künstlerische Ansatz Gussows ist beschrieben bei MAX KRETZER, *Carl Gussow und seine Werke*, in: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte 26, 1883, S. 524. Weitere Angaben stammen aus dem Lehrbuch Gussows «Maltechnische Winke und Erfahrungen», siehe ALEXANDER HEILMEYER, *Carl Gussow*, in: Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des Modernen Kunstlebens 6, 1908, S. 100. Zu Gussows Lehrmethode siehe auch CAROLA MUYERS: *Das bürgerliche Portrait im Wandel – Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860–1900* (Diss.), Frankfurt/a.M. 1997, besonders das Kapitel: Das realistisch aufgefasste Frauenportrait, S. 118–120 und das Kapitel: Tendenzen der psychoanalytischen Portraitauffassung, S. 197.
- ³³ Hinweis auf diese Technik im Tagebuch (vgl. Anm. 17), S. 85. Bekanntlich fand die Mosaiktechnik in den 1870er Jahren Verbreitung über den Leibl-Kreis, insbesondere durch Wilhelm Leibl, Wilhelm Trübner, Karl Schuch, Rudolf Hirth-du-Frènes und die Duvneck-Boys, hierzu RUHMER EBERHARD, *Der Leibl-Kreis und die reine Malerei*, Rosenheim 1984.
- ³⁴ Nach einer Bilderliste mit genauen Datierungen, die sich im Familienbesitz befindet, entstand das Porträt 1874.
- ³⁵ Eintragung vom 17. Dezember 1876, in: Tagebuch (vgl. Anm. 17), S. 341.
- ³⁶ Ausschlaggebend für diese neue, moderne Motivwahl war der Ausspruch Manets «Il faut être de son temps», der die Aufnahme aller möglichen, bisher als bildunwürdig erachteten Motive bewirkte, so auch diejenigen aus dem kleinbürgerlichen und bürgerlichen Leben; siehe hierzu LINDA NOCHLIN, *Realism. Style and Civilization*, John Fleming and Hugh Honour (Hrsg.), 1. Aufl. 1971, Reprint London 1990, insbesondere das Kapitel «Il faut être de son temps»: Realism and the Demand for Contemporaneity, S. 103–178.
- ³⁷ Die impressionistische Malerei zeichnet sich durch die Zerlegung von Farbwerten, die Auflösung des Lichtes in Farbe und die bewusste flächige Verarbeitung des Motives aus, Effekte, die das vollständige Bild erst während des Betrachtens auf der Netzhaut entstehen lassen.
- ³⁸ Eintragung in: Tagebuch (vgl. Anm. 17), S. 95.
- ³⁹ HERMANN VON HELMHOLTZ, *Handbuch der Physiologischen Optik*, 1. Aufl. 1866, 2. verbesserte Aufl., Hamburg 1896, Dritter Abschnitt: Die Lehre von den Gesichtswahrnehmungen, S. 576.

- ⁴⁰ Höchstwahrscheinlich stammt der Apparat von Hermann Günther, dem Onkel der Malerin und Ehemann der Julie Engell-Günther, der in Berlin als Königlicher Hoffotograf tätig war. Ihm sind zahlreiche Familienaufnahmen aus der Kindheit und Jugend Clara von Rappards zu verdanken. Die Fotografien aus den 1880er Jahren zeigen jedoch stets nur die drei Schwestern und Clara.
- ⁴¹ OTTO KNILLE, *Freilicht*, in: *Die Kunst für Alle* 12, 1. November 1896, S. 35, 15. November 1896, S. 54.
- ⁴² Siehe Datierungsliste im Familienbesitz.
- ⁴³ Fragwürdig ist, ob alle Darstellungen direkt vor der Natur entstanden sind. Der Vergleich zwischen der «Jungfrau im Nebel» von 1888 (KMB) mit der heute verschollenen «Jungfrau im Morgennebel» von 1889 (abgebildet im Katalog der Gedächtnisausstellung 1912 Nr. 8) zeigt, dass die Gebirgsformen absolut identisch und nur die Struktur der Schneefelder und der Nebel unterschiedlich ausfallen. Von daher ist zu vermuten, dass Clara die Form der zweiten Version von der ersten kopiert haben könnte.
- ⁴⁴ Zu dieser Tradition der Schweizer Landschaftsmalerei siehe HANS ULRICH JOST, *Nation, Politics, and Art*, in: *From Liotard to Le Corbusier. 200 Years of Swiss Painting 1730–1930*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hrsg.), Zürich 1988, S. 18–19.
- ⁴⁵ Bisher wurde angenommen, dass in der Malerei der zweiten Jahrhunderthälfte das Wolkenbild zugunsten des Meeresmotives aufgegeben worden sei, um veränderte Licht- und Farbwerte in der Natur festhalten zu können, so OSKAR BÄTSCHEMANN, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln 1989, vor allem das Kapitel: Gestalten des Flüchtlings, S. 99–124.
- ⁴⁶ Handschriftliche Notiz im Skizzenbuch aus den Jahren 1892/1900/1902, Privatbesitz.
- ⁴⁷ Der Besuch erfolgte auf Vermittlung des Familienfreundes und Bildhauers Heinrich Gerhardt und fand ausführliche Beachtung in den Tagebüchern Claras, nach JULES COULIN, *Arnold Böcklin in Clara von Rappards Aufzeichnungen*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Feuilleton, Nr. 558, 4. April 1920 und Nr. 561, 4. April 1920.
- ⁴⁸ In: *Tagebuch 1895–96* von der Mutter nach Diktat Claras geschrieben, Privatbesitz.
- ⁴⁹ Zur Problematik des Porträtgenres im Impressionismus siehe EMIL MAURER, *Zur Krise des Bildnisses im Impressionismus. Skizzen und Beiträge zu Monet*, in: *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien*. Michael Stettler zum 70. Geburtstag, Florens Deuchler (Hrsg.), Bern 1983, S. 275–286. Zur Ausrichtung des Freilichtporträts bei Clara von Rappard siehe CAROLA MUYSERS (vgl. Anm. 32), S. 196–199.
- ⁵⁰ Siehe CAROLA MUYSERS (vgl. Anm. 32), insbesondere das Kapitel: Das bürgerliche Portrait im Spannungsfeld zwischen moderner Ästhetik und Psychologie, S. 173–207.
- ⁵¹ Dieses Verfahren entspricht der sogenannten «reinen Malerei», die von den Realisten des Leibl-Kreises entwickelt wurden, siehe EBERHARD RUHMER, *Das rein Malerische* (Diss.), Halle (Saale) 1940, S. 6–8.
- ⁵² Die Krankheit Rappards wurde bisher als Rückenmarksleiden mit Lähmungserscheinungen bezeichnet. Es handelte sich jedoch eher um eine Rückenmarksschwäche, die zu Anämie, Herzinsuffizienz, Schäden an den inneren Organen und einer allgemeinen Immun- und Leistungsschwäche führen kann. Die Krankheitsursache lässt sich vielleicht auf eine schwere Lungenentzündung und eine Rheumaerkrankung zurückführen, an der die Malerin 1866 beinahe gestorben wäre, Hinweis in Eintragung vom 17. Oktober 1869, in: *Tagebuch* (vgl. Anm. 12).
- ⁵³ So erfand sie eine Erzählung über die Lebensgeschichte eines Pinsels, siehe Eintragung vom 12. Dezember 1869, in: *Tagebuch* (vgl. Anm. 12).
- ⁵⁴ Eintragung vom 25. August 1869 in: *Tagebuch* (vgl. Anm. 12).
- ⁵⁵ 1884 illustrierte sie das von der Mutter eigenhändig verfasste Alpenmärchen «Das Vreneli» mit phantasievollen Kinderdarstellungen. Das Märchen wurde 1994 mit abgewandeltem Text und den Illustrationen als Kinderbuch neu aufgelegt: *Vreneli. Ein Alpenmärchen. Erzählt von Jakob Streit. Bilder von Clara von Rappard*, Grünematt 1994.
- ⁵⁶ So eigens postuliert bei PAUL HILDEBRANDT (vgl. Anm. 9), S. 50.
- ⁵⁷ Möglicherweise trägt der Engel die Gesichtszüge ihrer Tante Sophie Schweizer oder ihrer Jugendfreundin Alma von Leeden, deren beider Tod 1870 bzw. 1872 Clara sehr getroffen hatte und von denen sie häufig träumte, Hinweise in: *Tagebuch* 4. Januar bis 22. Januar 1871, 9. November bis 27. November 1872 und 5. Januar bis 18. Januar 1873, alle im Privatbesitz.
- ⁵⁸ Freud entwickelte das Denkmodell der Psychoanalyse ab 1891; doch erst mit der Publikation der «Traumdeutung» im Winter 1899 fand die Vorstellung vom Unterbewussten öffentliche Verbreitung, siehe zu dieser Problematik CAROLA MUYSERS, (vgl. Anm. 32).
- ⁵⁹ HEINZ DEMISCH, *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1977, S. 97.
- ⁶⁰ Hierzu die ausführliche Untersuchung von MICHAEL GIBSON, *Symbolismus*, Köln 1995, besonders S. 19ff.
- ⁶¹ Nachweislich befinden sich drei Briefe im Nachlass Clara Schumanns, die Rappard im Zeitraum Dezember 1894 bis Januar 1895 schrieb.
- ⁶² Vgl. Bildbeschreibung im Katalog zur Ausstellung *Max Klinger 1857–1920*, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt a. M., Leipzig 1992, S. 291–292.
- ⁶³ Hierzu: *Aus Max Klingers Jugendzeit. Tagebuchblätter Clara von Rappard's, mitgeteilt von Dr. Jules Coulin*, in: *Der Basilik. Literarische Wochenbeilage der National-Zeitung* 17. Juli 1920, S. 533–536.
- ⁶⁴ Die Mappe, die im Bruckmann Verlag erschien, weist Arbeiten von sehr unterschiedlicher künstlerischer Qualität auf, was man der Malerin vorhielt, vgl. Kritik von H. A. LIER, *Studien und Fantasien von Clara von Rappard*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* N.F.11, 1898, S. 176.
- ⁶⁵ Bei dem ersten Antrag auf Zulassung von Frauen an die Berliner Akademie, den 204 Künstlerinnen 1905 dem Abgeordnetenhaus unterbreiteten, wurden genaue Zahlen ermittelt. Demnach musste jede angehende Künstlerin für ihre Ausbildung jährlich 920, ein Akademischüler nur 120 Mark aufbringen, siehe Abschrift des Antrags auf Zulassung von Frauen als Schülerinnen zur Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, Februar 1905, in: *Acta B* 1.2, Vol. I., Fach 6, Inv. Nr. 452/10, Archiv der Hochschule der Künste Berlin.
- ⁶⁶ Eintragung in *Tagebuch* (vgl. Anm. 17), S. 344–345.
- ⁶⁷ Es kann sich dabei nicht um die Damenklasse Gussows handeln, der seine Schülerinnen in erster Linie in Ölmalerei unterrichtete, in *Tagebuch* (vgl. Anm. 17), S. 85–87. Eventuell ist hier die Mal- und Zeichenschule des Berliner Künstlerinnenvereins gemeint.
- ⁶⁸ DONA GALLI DEJACO, *Chronik der GSMBK Sektion Bern*, in *Jubiläumskatalog: Berner Künstlerinnen gestern und heute 1909–1987*, Gesellschaft der Schweizerischen Künstlerinnen unter der Leitung Inga Vatter-Jensen (Hrsg.), Bern 1987.
- ⁶⁹ In *Tagebuch* (vgl. Anm. 17), S. 12.
- ⁷⁰ Zit. nach JULES COULIN, *Politik und Lebensweisheiten in den Tagebüchern einer Malerin*, in: *Wissen und Leben* 13, 1920, S. 607.

⁷¹ 1887 wurden umfassende Auszüge aus den 84 Manuskriptbänden des Tagebuchs M. Bs. in der Bibliothèque Nationale erstmals von A. Theuriet herausgegeben. Die Tagebücher gelten

bis heute als aufschlussreiche Quelle der Situation bildender Künstlerinnen und des gesamten Kunstgeschehens in Paris um 1880.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 4–8: Kunstmuseum, Bern.

Abb. 3, 10–12: Günther, Schweiz.

ZUSAMMENFASSUNG

Clara von Rappard (1857–1912) galt zu Lebzeiten als «bedeutendste Malerin der Schweiz». Diese Wertung übernimmt die vorliegende Untersuchung von Leben und Werk der vergessenen Künstlerin nicht einfach kritiklos. Vielmehr stellt sie die Leistung Rappards – realistische Bildnisse, Figurenbilder und Landschaften im Freilicht und mythologische, phantastische Darstellungen – im Kontext der europäischen Moderne vor. Damit ermittelt sie den nicht unbedeutenden Anteil der Künstlerin an den modernen Entwicklungen der Schweizer Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts. Zugleich richtet sich das Augenmerk auf das gesellschaftliche Umfeld und den Lebensweg Rappards, und es zeigt sich, wie die Künstlerin viele Konventionen und Schwierigkeiten ihrer Zeit überwinden konnte.

RÉSUMÉ

De son vivant, Clara von Rappard (1857–1912) fut considérée comme «la plus importante femme peintre de Suisse». L'auteur a fait des recherches sur sa vie et son œuvre et ne suit ce jugement qu'avec réserve. L'essai étudie ses portraits réalistes, ses représentations de figures, ses paysages extérieurs, ses images mythologiques et phantastiques et les situe dans le contexte de la peinture moderne européenne. L'auteur découvre ainsi la part non négligeable de l'artiste dans l'évolution moderne de l'art suisse à la fin du 19^e siècle. Ses recherches se dirigent en même temps vers les relations sociales et vers la biographie de Clara von Rappard. Il en résulte que l'artiste a réussi à surmonter de nombreuses conventions et difficultés de l'époque.

RIASSUNTO

Clara von Rappard (1857–1912) veniva considerata ai suoi tempi la «pittrice più importante della Svizzera». Il saggio sulla vita e l'opera di quest'artista caduta nell'oblio non riprende in maniera semplice e acritica tale affermazione. Nel presente testo, l'opera di Rappard, che consiste in dipinti realistici, raffigurazioni e paesaggi come pure rappresentazioni mitologiche e fantastiche, viene invece vista nel contesto dato dall'arte moderna europea. L'analisi verte sul contributo non insignificante dato dall'artista all'evoluzione moderna dell'arte svizzera verso la fine del XIX^o secolo, ma esamina anche il contesto sociale e la vita dell'artista, mostrando come riuscì a superare le numerose convenzioni e difficoltà di quell'epoca.

SUMMARY

In her lifetime, Clara von Rappard (1857–1912) was considered the most important woman painter in Switzerland. This assessment is not unquestioningly adopted in the present study of the forgotten artist's life and work. Instead her achievements – realistic likenesses, groups of figures, plein air landscapes and mythological, fantastical representations – are examined in the context of European modernism. Rappard is shown to have made a not insignificant contribution to modern developments in Swiss art at the end of the 19th century. Finally, a look at her life and the society in which she lived reveals that she successfully overcame many of the conventions and difficulties of her time.