

dieser Jahrzehnte sichtbar geworden wäre, Risse in seinem Gebäude, die den frag-würdigen und schwindelerregenden Grund ahnen ließen, über dem sich sein strenges Bauwerk spannt.

Jens Christian Jensen

ERIKA BIERHAUS-RODIGER, Carl Rottmann 1797—1850. Monographie und kritischer Katalog. Mit Beiträgen von Hugo Decker und Barbara Eschenburg. (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderband; Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte) München, Prestel Verlag, 1978. 479 S. mit 20 Farbtaf. u. Abb. DM 215,—.

Nach den Monographien zu Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge liegt als weiterer Sonderband der „Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts“ — in ebenso großzügiger Aufmachung — die Rottmann-Monographie von Erika Bierhaus-Rödiger vor.

Hugo Deckers Biographie (Carl Rottmann, Berlin 1957; vgl. dazu die Rezension von E. Hanfstaengl, in: Kunstchronik 1957, S. 266 f.) war zugleich Grundlage und Herausforderung für die Neubearbeitung. Die Tatsache, daß Deckers biographische Studie in einer vom Autor selbst leicht überarbeiteten und gestrafften Fassung in den neuen Band übernommen wurde, unterstreicht die unveränderte Gültigkeit dieser auf gründlichem Quellenstudium basierenden Arbeit. Nur in wenigen biographischen Details haben neue Erkenntnisse eine Revision notwendig gemacht. Ähnliches gilt für Deckers Bemerkungen zur Maltechnik und zum Kolorit, die in erweiterter Form ebenfalls in die neue Monographie aufgenommen wurden, sowie für den umfangreichen Dokumentenanhang. Dieser wurde lediglich um einige inzwischen bekanntgemachte Briefe — vor allem die wichtige Korrespondenz mit dem Maler Carl Seeger — erweitert. Deren Erstveröffentlichung durch B. Bott wird allerdings nicht erwähnt (in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 14, 1974, S. 89 ff.).

Zwei Gründe legten eine neuerliche Beschäftigung mit Rottmann nahe. Zum einen entsprach Deckers unkommentierte Werkliste nicht mehr den heutigen Anforderungen an einen wissenschaftlichen Katalog. Zum andern hatte Decker bewußt auf eine „Würdigung des Künstlers aus der Sicht unserer Zeit“ verzichtet. Gerade eine historisch-kritische Würdigung Rottmanns mußte jedoch als besonderes Desiderat erscheinen. Im Gegensatz zu vielen seiner romantischen Zeitgenossen war Rottmann zu keinem Zeitpunkt in seiner Bedeutung unterschätzt worden. Vielmehr boten seine Landschaften jeder neuen Epoche Anknüpfungspunkte zur historischen Aktualisierung — ein Umstand, der zu manchen Mißverständnissen führte und einer kritischen Analyse im Wege stand.

Der 700 Werke umfassende kritische Katalog ist unstreitig die Haupt-

leistung von Erika Bierhaus-Rödiger. Das neu gesichtete Œuvre ist hier erstmals in eine überzeugende chronologische Ordnung gebracht. Dadurch wird die allgemeine künstlerische Entwicklung Rottmanns ebenso sinnfällig wie der Prozeß der Werkentstehung im einzelnen. Im Vergleich zu Deckers Verzeichnis sind nicht nur neunzig neu aufgefundene Arbeiten zusätzlich nachgewiesen. Die ausführliche Kommentierung und die Abbildung aller erreichbaren Werke, die Erschließung durch Personen-, Standort- und Themenregister machen den Katalog zu einem leicht benutzbaren Standardwerk, das für jede weitere Beschäftigung mit Rottmann unentbehrlich sein wird. Eine weitere Hilfe für den Benutzer wäre es gewesen, wenn in der Nummernkonkordanz am Schluß des Bandes die Decker-Nummern vorangestellt worden wären. In der vorliegenden Ordnung werden nur die Hinweise wiederholt, die bereits im Katalogteil enthalten sind.

Der Katalog wird vervollständigt durch ein an Überraschungen reiches Verzeichnis von 253 zweifelhaften und auszuschheidenden sowie durch eine Liste von 342 verschollenen Werken. Obwohl eine Reihe der angezweifelte Werke für Rottmann noch zu retten sein dürfte (z. B.: A 6, A 16, A 31, A 32, A 46, A 154, A 159, A 160, A 170), muß man sich im wesentlichen dem kenntnisreichen Urteil der Verfasserin anschließen, die mit der Bereinigung des Œuvres zugleich eine Abgrenzung zum Werk des Bruders Leopold Rottmann und zu Nachfolgern wie August Löffler und August Seidel unternimmt.

Besonders folgenreich für das Rottmann-Bild ist die Abschreibung des Hamburger Gemäldes „Wertheim am Main“ (A 57), dem jahrzehntelang eine erstaunliche Sonderstellung eingeräumt und das stets dann zitiert wurde, wenn Rottmann zum Wegbereiter der Freilichtmalerei erklärt werden sollte. Mit dem „Tennengebirge“ (A 121) und dem „Kopaissee“ (A 123) werden weitere „Hauptwerke“ mit guten Gründen zurückgewiesen. Ein Großteil des Rottmann-Besitzes der Sammlung Schäfer (A 218 ff.) wird ebenso ausgeschieden wie die Skizzenbuchblätter des Münchner Stadtmuseums (A 128 ff.).

Durfte man im Verzeichnis der zweifelhaften Werke eine bis ins Detail gehende Begründung des Standpunktes nicht in jedem Fall erwarten, so wäre im Werkkatalog doch hin und wieder größere Genauigkeit möglich gewesen. Dies gilt vor allem für die exakte Beschreibung der Realien. Bei dem „Türkischen Reiterüberfall“ (Nr. 3) handelt es sich um einen Kosakenangriff, wohl im Zusammenhang mit den napoleonischen Kriegen. Auch topographische Angaben werden etwas vernachlässigt und erweisen sich zuweilen als unrichtig. So werden Darstellungen eines Aquädukts — vermutlich der Aqua Claudia — unter dem Titel „Thermen in der Campagna“ geführt (Nr. 89 f.). Bei einer Ansicht des Palatin von Süden ist von „alten Kaiserpalästen auf dem Forum“ (Nr. 87) die Rede und unter Nr. 123 wird das „Ohr des Dionys“ in Syrakus mehrfach als „Ohr des Dionysos“ angesprochen. Solche Mängel haben freilich wenig Gewicht gegenüber den zahlreichen

Berichtigungen, die im Vergleich zu Deckers Katalog zu verbuchen sind.

Im Gegensatz zum Katalog muß die Koordination der Textbeiträge als weniger glücklich bezeichnet werden. In ihrer vielversprechenden Einleitung setzt sich die Verfasserin das Ziel, „möglichst frei vom vornehmlich durch die Literatur des 19. Jahrhunderts geprägten Rottmann-Bild die künstlerische Entwicklung aufzuzeigen und damit neue Kriterien für die Betrachtung des Werkes zu liefern. Rottmann soll als der für die Epoche Ludwigs I. und damit für das München der Jahre 1825 bis 1850 typische Maler dargestellt werden“ (S. 7).

Dieses Konzept läßt erwarten, daß Fragen nach den historischen Rahmenbedingungen, unter denen die Landschaft zur öffentlichen Aufgabe erhoben werden konnte, in den Mittelpunkt der Überlegungen gestellt würden: Wie konnte ein Landschaftler zum Hofmaler avancieren, in einer Zeit, da das Landschaftsfach aus dem Lehrangebot der Kgl. Akademie gestrichen war? Welche Funktion erfüllten Rottmanns monumentale Landschaftszyklen als Zeugnisse eines romantischen Geschichtsbewußtseins und als Parallelerscheinungen zur romantisch-historistischen Architektur Klenzes und Gärtners in der politischen Ikonographie Ludwigs I.? Wo liegen die Wurzeln von Rottmanns historischen Landschaften? Wie verhalten sich diese zur zeitgenössischen Münchener Historienmalerei, wie zur Landschaftsmalerei, die vorwiegend im Kunstverein angesiedelt war? Diese Probleme bleiben in den Textbeiträgen weitgehend unberücksichtigt. Einige der angedeuteten Fragen hat die Autorin in einem Beitrag zum Katalog der Münchner Landschaftsmalerei-Ausstellung 1979 ausführlicher behandelt. Dieser Aufsatz muß deshalb als notwendige Ergänzung der Monographie bezeichnet werden (E. Bierhaus-Rödiger, Die historische Landschaftsmalerei in München unter König Ludwig I. in: Münchner Landschaftsmalerei 1800—1850. Ausst.-Kat. München 1979, S. 126 ff.).

Bei der Analyse der künstlerischen Entwicklung Rottmanns baut die Verfasserin auf ihrer Würzburger Dissertation auf. In der Untersuchung der Bildstrukturen arbeitet sie vier große Stilphasen heraus, die sich an die Heidelberger Lehrzeit anschließen. Deutlicher als bisher wird dabei der bestimmende Einfluß von Klenze und Ludwig I. auf Form und Inhalt der großen Zyklen hervorgehoben. Dennoch stellt sich der Weg vom konventionell gebundenen Heidelberger Frühwerk über die Auseinandersetzung mit Joseph Anton Koch in den ersten Münchener Jahren und den denkmalhaften Monumentalstil des Italienzyklus bis zur Entfaltung des Kolorismus und der stimmungshaften Lichteffekte in den griechischen Landschaften und bis hin zu den „kosmischen“ Phantasien der Spätzeit als eine durchaus konsequente Entwicklung dar. Der allmählichen Abkehr vom vedutenhaften Landschaftsmotiv entspricht eine zunehmende Beanspruchung der Phantasie des Betrachters. Bildtitel mit dem Hinweis auf bedeutsame historische Stätten und eine bestimmte atmosphärische Stimmung genügen schließlich,

um die subjektive historische Spekulation des Betrachters in die gewünschte Richtung zu lenken.

Typisch für Rottmann erscheint mir, daß der Künstler bei seinem Versuch, der Landschaft den Anspruch des Historienbildes zu verleihen, bewußt an klassischen Kompositionsprinzipien der Landschaft festhielt. Es wäre deshalb angebracht gewesen, Rottmanns Verständnis der „historischen Landschaft“ zurückzuverfolgen und der Frage nach den künstlerischen Anregungen genauer nachzugehen. Interessant und überraschend ist in diesem Zusammenhang der Nachweis einer nachhaltigen Beeinflussung durch Landschaften des Karlsruher Carl Ludwig Frommel. Über die motivische Anregung hinaus könnten Frommels „50 Bilder zu Vergils Aeneide“ auch für das spezielle Verhältnis von Landschaft und Geschichte bei Rottmann vorbildlich gewesen sein. Wilhelm Friedrich Gmelin, ein Landsmann von Rottmann und Frommel, hatte bereits 1819 eine Vergil-Ausgabe mit „modernen“ Ansichten der von Vergil erwähnten historischen Schauplätze illustriert (vgl. Carl Ludwig Frommel, 50 Bilder zu Vergils Aeneide. Karlsruhe o. J. [1825], sowie die Vergil-Ausgabe der Herzogin von Devonshire mit 24 Stichen von W. F. Gmelin, 1819/20). Da die Bedeutung von Koch und Wallis als Anreger Rottmanns von der Verfasserin eher relativiert wird, bleibt dessen Verhältnis zur Tradition der heroischen Landschaft ungeklärt. Über den pauschalen Hinweis auf Claude und Poussin hinaus hätte dabei die römische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts stärker in die Überlegungen mit einbezogen werden können. Nicht nur formal, sondern auch was den gesteigerten inhaltlichen Anspruch betrifft, ließen sich Vergleiche mit den Landschaftsfresken Tassis im Palazzo Rospigliosi oder Dughets in S. Martino ai Monti anstellen. Obwohl Rottmann selbst sein Studium der römischen Landschaftsfresken bezeugt und namentlich die Dekoration des Casino Ludovisi hervorhebt (S. 123, Dok. 43), bleibt es auch in vorliegender Monographie bei Deckers Vergleich mit Brils Fresken der Torre dei Venti. Der quasi „historistische“ Charakter, der vielen Landschaften Rottmanns eignet und der sie mit der Münchener Architektur und Historienmalerei verbindet, dürfte die Mittlerrolle des Künstlers in der Münchener Malerei zur Zeit Ludwigs I. mitbegründet haben.

Die Hofgartenarkaden überbrücken die Distanz zwischen Residenz und Kunstverein nicht nur in einem vordergründig räumlichen Sinn. Rottmanns Landschaftszyklus stellt auch in künstlerischer Hinsicht einen Kompromiß dar, dem Fürstengunst und Publikumserfolg gleichermaßen zuteil werden konnten. Er eignete sich deshalb besser als jeder Historienzyklus, das historische Bildungsideal Ludwigs I. auf dem offenen Markt, dem sogenannten „Bazar“, zu vermitteln. Als distanzierter Beobachter hat Hippolyte Fortoul dieses „juste milieu“ in überspitzter Weise beschrieben. Er bezeichnet Rottmann als den einzigen vom Geist der offiziellen Münchener Schule inspirierten Landschaftler, der mit seiner Neigung, den Wandlungen der Mode

zu folgen, die Landschaft auf die Höhe des monumentalen Stils erheben wolle: „par un procédé qui ressemble beaucoup à ce que nous appelons *chic* dans notre pays, mais plus large, plus intelligent et quelquefois plus bizarre.“ (Vgl. Hippolyte Fortoul, *De l'art en Allemagne*. Paris 1842, S. 459.)

Bei der — wie gesagt — nicht eben glücklichen Gliederung in einen biographischen, einen vorwiegend stilgeschichtlichen und einen inhaltlich interpretierenden Textbeitrag fiel Barbara Eschenburg die Aufgabe zu, das *Ceuvre* Rottmanns in den weiteren historischen Bezugsrahmen zu stellen und inhaltlich zu interpretieren. Zum Glück geht ihr Beitrag über das im Titel formulierte „Verhältnis von Mensch und Natur in Rottmanns Landschaften“ erheblich hinaus — ein Thema, das bereits von Hermann Beenken hinlänglich ausgeschöpft wurde. So gelangen der Autorin überzeugende Deutungen der zentralen Werkkomplexe. Die Methode, Rottmanns Eigenart im Vergleich mit Koch, Friedrich und Blechen „*ex negativo*“ zu bestimmen, macht mit der notwendigen Deutlichkeit klar, daß an Rottmanns historischen Landschaften eine entscheidende Wende, nämlich die Abkehr von den positiv utopischen Vorstellungen der Frühromantik, zu beobachten ist: Rottmann vermag Vergangenheit und Gegenwart nur über eine Naturauffassung zu versöhnen, die auf den Kreislauf von Werden und Vergehen reduziert ist und der konservativ-organischen Geschichtstheorie als Modell diente. In manchen Passagen ist die Verfasserin der in Rottmanns Bildern selbst angelegten Gefahr erlegen, der historischen Spekulation freien Lauf zu lassen. So läßt sich vermutlich ein signifikanter Zusammenhang zwischen der Gewitterstimmung des Marathon-Bildes und den revolutionären Ereignissen des Jahres 1848 kaum belegen.

Die neue Publikation macht Carl Rottmann zu einem der am besten dokumentierten deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts. Es bleibt die Aufgabe, das für das 19. Jahrhundert wichtige und kennzeichnende Phänomen der „historischen Landschaft“ — von Koch bis Böcklin — neu zu untersuchen.

Rainer Schoch

#### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Sandro Chierici: *Romanische Lombardei*. Zodiaque-Reihe „La nuit des temps“, deutsche Ausgabe, zodiaque-echter, Bd. 1. Würzburg, Echter Verlag 1978. 332 S. mit 143 Abb., 6 Farbtaf.; zahlreiche Grundrisse. DM 48,—.

Judith Colton: *The Parnasse François — Titon du Tillet and the Origins of the Monument to Genius*. Yale Publications in the history of art, 27. New Haven-London, Yale University Press 1979. XVII, 252 S., 104 Abb. £ 15.75.

Rodolfo Pallucchini (Hrsg.): *Tiziano e il Manierismo europeo*. *Civiltà Veneziana*. Saggi, 24. Florenz, Leo S. Olschki Ed. 1978. 468 S., 201 Abb. auf Taf.