

— im Sinne einer manchmal höchst eigenwilligen, aber doch verständlichen Auswahl — der Gusto eines feinsinnigen Kenners, dem es nicht um die Repräsentation einer Schule, sondern um die ganz besondere und individuelle Qualität des einzelnen Blattes und Gemäldes geht, hat die Zusammenstellung des Materials und seine Darbietung bestimmt. Daher ist es leicht, dieses und jenes zu bemängeln: Etwa, daß Cornelius zu schwach vertreten ist, daß man die Persönlichkeit von Schnorr von Carolsfeld schärfer herausgearbeitet wissen möchte, daß die Gruppe der Nazarener als solche kaum deutlich wird usw. Das sind gewiß „objektive“ Mängel. Die lockere Zusammenstellung fordert jedoch andererseits zu eigenem Urteil und zu selbständiger Wertung heraus, sodaß darin ein bestimmter Reiz gesehen werden mag. Und selbst sollte man das nur als ein bedingtes Positivum empfinden, so scheint uns diese Einschränkung doch durch die Qualität des Persönlichen weitgehend aufgewogen. Durch die Eigenart des Veranstalters nämlich, der auch als Museumsdirektor noch in erster Linie Kunstfreund und Sammler bleibt, erscheint selbst das nicht ganz Gelungene noch menschlich und daher der Betrachtung wert.

H. K. Röthel

DIE ROTTMANN-GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG IM KURPFÄLZISCHEN MUSEUM ZU HEIDELBERG

(mit 2 Abbildungen)

Die für Heidelberg besonders nahe liegende Verpflichtung, das Gedächtnis Carl Rottmanns anläßlich der hundertsten Wiederkehr seines Todestages (7. Juli 1850) durch eine Gesamtschau über das Werk dieses eigenwilligen Landschaftsmalers zu ehren, führte zu einem weit positiveren Ergebnis, als zunächst erwartet werden konnte. Es zeigte sich, daß die Schwankungen, denen das Urteil über den Schöpfer der Münchener Arkadenfresken im Laufe der letzten Generationen unterworfen war, das Bewußtsein von seiner Genialität stark beeinträchtigt hatten, und daß dieser Künstler erst aus der Stetigkeit seines höchst individuellen Formwillens recht begriffen werden kann. Da in der Münchner Ausstellung dieses Sommers bewußt nur die Schaffensperioden Rottmanns nach seiner Niederlassung in Bayern Berücksichtigung fanden, blieb dort der Eindruck seines künstlerischen Werkes mehr oder weniger fragmentarisch. Denn eben die Jugendwerke geben, wie nun in der Sonderschau der Heimatstadt evident wurde, dem Gesamtbild des Oeuvres einen entscheidenden Akzent. Die Großzügigkeit des tektonischen Aufbaues und der Farbenwahl bei den späten Mittelmeerlandschaften wird erst im unmittelbaren Vergleich mit der gewiß durch Wallis beeinflußten, aber doch erstaunlich souverän behandelten Pastosität des Wertheim-Bildes von 1824 und mit dem romantischen Schwung des Heidelberg-Aquarells von 1815 als Ausdruck einer umfassenden Könnerschaft vollends deutlich. Wo der Beschauer sich ihrer einmal bewußt geworden ist, kann er jegliche Problematik kompositioneller wie koloristischer Art bei Rottmann positiv werten.

In dem Maße, wie das eminent Persönliche dieses Künstlers feststeht, verlieren entwicklungsgeschichtliche Spekulationen an Gewicht. Weniger als bei vielen seiner Zeitgenossen ist die Anwendung eines bestimmten Stilbegriffes wirklich erhellend für das Ganze seines Werkes. So erwies es sich gerade für Heidelberg als vordringlich, Rottmanns Gestalt aus der einengenden Idealisierung des Wortes „Romantik“ zu lösen. Man pflegt den Künstler zusammen mit seinen Freunden und Altersgenossen C. Ph. Fohr und Ernst Fries zu nennen, ohne sich immer klar zu vergegenwärtigen, wie sehr er gegen diese abstach, ganz davon abgesehen, daß er sie beide beträchtlich überlebte. Aber wie bereits das Heidelberger Aquarell von 1815 in seiner dramatischen Gespanntheit grundsätzlich über ihre verinnerlicht-musikalische Liniensprache hinausging, und wie das erwähnte kleine Wertheim-Gemälde der Hamburger Kunsthalle einen völlig neuen und einzigartigen Typus momentan erfaßter, erregender Landschaftswiedergabe in Deutschland darstellte, eignet allen späteren Verbildlichungen geographisch, historisch oder mythologisch bemerkenswerter Örtlichkeiten bei Rottmann eine von fern an Richard Wagner gemahnende tragische Leidenschaftlichkeit, mit der er in der Malerei des 19. Jahrhunderts einen bemerkenswert neuen Ton anschlug. Diese Leidenschaftlichkeit rechtfertigt denn auch durchaus jene farblichen Übertreibungen, die man dem späten Rottmann oft zum Vorwurf machte, ja, sie kann ihnen sogar einen Anflug zeitloser Größe verleihen, wiewohl Letztes, Endgültiges dem Künstler schließlich doch versagt blieb. Die Tatsache, daß wir in seinem Werk niemals auf billiges Pathos oder oberflächliche Effekthascherei stoßen, daß vielmehr bei ihm das theatralisch Anmutende immer aus der Tiefe produktiven Willens kommt, gibt uns heute das Recht, ihn den Wegbereitern seiner Epoche zuzurechnen.

Die Notwendigkeit, den verhältnismäßig wenigen Frühwerken des Künstlers (wesentlichste Stücke wie die „Burg Eltz“ und eine Ansicht von Heidelberg verbrannten 1931 im Glaspalast) qualitativ Entsprechendes aus späteren Entwicklungsstufen an die Seite zu stellen, (Leihgaben der Museen von Karlsruhe, Mannheim, München und Stuttgart) wirkte sich in Heidelberg insofern günstig aus, als dadurch der gesamten Ausstellung von vornherein ein sehr intimer Rahmen gegeben werden konnte. Eine Flucht von neu hergerichteten kabinettartigen Dachgeschoßräumen des Museums bot eine entsprechende Umgebung. Hier bestand die Möglichkeit, vor allem das mannigfache Material an Skizzen, Zeichnungen und Aquarellen zur Geltung zu bringen, denen im Gegensatz zu der oft lauten Farbenpracht der Gemälde die stillere Kraft des Persönlichen eignet. Allerdings bezeugen gerade sie mitunter auf das eindringlichste die Gespanntheit und Hastigkeit eines drängenden Talents. Zugleich aber wird stets die Sicherheit des Bewältigens kühn gestellter Aufgaben offenbar, eine ungemeine Kultur des formenden Vermögens und eine ganz eigene Handschrift, die mit einfachsten Mitteln ein hohes Maß an gültigem Ausdruck erzielte. Um so delikater wirken daneben sorgfältig ausgeführte Aquarelle, unter ihnen vor allem eine Reihe von Darstellungen hellenischer Stätten (Leihgaben der Graphischen Sammlung München), die von Anfang an auf bildmäßige Wirkung angelegt waren und in ihrer Art durch alle Schaffensperioden hindurch eine einheitliche, spezifische Note bewahrten. Eine aquarellierte Ge-

birglandschaft aus der bayerischen Frühzeit (Abb. 2), die von dem Freiherrn Heyl zu Herrnsheim zur Verfügung gestellt wurde, erwies sich als eine wahre Perle Rottmannscher Farb- und Kompositionskunst. Das kleine Kabinettstück könnte mühelos ins Großformat übertragen und den späteren Fresken an die Seite gestellt werden. In der Tat sind verschiedene Blätter aus dem italienischen Skizzenbuch des Künstlers, die erstmalig mit einigen der gleich ihnen quadrierten großen Kartons für die Hofgarten-Wandmalereien (aus dem Darmstädter Landesmuseum) zusammen gezeigt werden konnten, von diesen nur durch die erheblich differierenden äußeren Maße und durch den Grad der Ausführung unterschieden. Die Monumentalität der Gesamtschau ist hier wie dort die gleiche.

In späteren Jahren, besonders angesichts der ihn motivisch stark ergreifenden Mittelmeerlandschaften Griechenlands, hat Rottmann seinen skizzenhaften Vorstudien mehr und mehr Gewicht eingeräumt. Sie übertreffen an farbiger Kühnheit und Wucht der Strich- und Pinselführung zum Teil sein gesamtes übriges Werk. Abgesehen von genialen Einzelleistungen, wie der Marathon-Landschaft der Berliner Nationalgalerie, fallen die meisten Gemälde, die damals als Wiederholungen oder Abwandlungen der enkaustischen Fresken des Rottmann-Saales der Neuen Pinakothek entstanden, neben der fast gegenstandslos überzeugenden Intensität solcher Skizzen sichtlich ab. Selbst in der Schwarz-Weiß-Technik entwickelte der Künstler nun Nuancierungsmöglichkeiten, die einer großen Farbenskala gleichkommen. Zeichnungen wie die hier abgebildete Korinth-Landschaft (Abb. 3) haben überzeitliche Qualität im Reichtum ihrer Abschattierungen. Sie kennzeichnen am besten die einmalige, der Moderne unserer Tage vielfach voraneilende Begabung eines Carl Rottmann, den die Heidelberger Gedächtnis-Ausstellung in neuem Lichte zu präsentieren geeignet erscheint. Georg Poensgen

DIE 25. BIENNALE IN VENEDIG

Ein Monatsdurchschnitt von 30—40 000 Besuchern, 20 Pavillons (deren größter mit 60 Sälen), 3½ Tausend Kunstwerke aus 22 Nationen von 900 Künstlern, die unserem Jahrhundert angehören oder für dessen künstlerische Entwicklung maßgebend sein sollen — die jüngsten 1930 geboren (Italien und Österreich), während England wieder mit Constable bis 1776 zurückgriff . . . Grund genug für Teile des Publikums und der Presse, soweit sie sich in der Absicht getäuscht sahen diese wie eine „übliche“ Ausstellung in einem einzigen Gewaltmarsch auszuschöpfen, ihrem Mißmut über deren Mammuthaftigkeit Luft zu machen. (Wobei es sich überhaupt fragt, ob die Erleichterung der Zugänglichkeit von Ausstellungen und Museen durch starkes Aussieben des Materials nicht allgemein wieder größerer Fülle weichen sollte, ob man dem einmaligen oder flüchtigen Besucher Hauptwerke vorsetzt, oder dem häufig Wiederkehrenden die Möglichkeit eines weiten Überblicks gibt). Streckenweise *muß* natürlich eine Ausstellung wie die Biennale eine Art Provinzmuseum der Moderne sein, das heißt Materialreihung, die den Stand der Kunst in gewissen Gebieten *dokumentiert*, auch wenn dort