

Denkmal der Erdgeschichte

Carl Rottmann: Der Hohe Göll

Das 19. Jahrhundert ist das Jahrhundert der Denkmäler. Im Denkmal erfüllte die offizielle Kunst den bürgerlichen Anspruch auf Bildung. Nicht mehr religiöse Glaubenssätze, bedeutende Momente der Vergangenheit lieferten die Grundlagen für das Selbstverständnis in der eigenen Zeit. Die Archäologie feierte seit der Mitte des 18., besonders aber im 19. Jahrhundert ihre großen Triumphe. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war zudem eine Epoche bedeutender geologischer Entdeckungen. Die Naturwissenschaftler hatten Methoden entwickelt, um die Schichtungen der Erdkruste als Aufzeichnungen der Erdgeschichte zu entziffern. Neben den Bildern des Schöpfungsmythos bot jetzt die wissenschaftlich analysierte Natur einen Schlüssel, um sich dem Wesen des Ursprungs anzunähern.

Vor diesem Hintergrund entwickelte Carl Rottmann (Handschuhsheim b. Heidelberg 1797-1850 München) seine spezifische Auffassung der Landschaftskunst, die das 1846 entstandene Gemälde „Der Hohe Göll“ in reifer Form vergegenwärtigt.

Seit 1821 hatte Rottmann an der Kunstakademie in München studiert, wo sich der Kronprinz und spätere König Ludwig I. (seit 1825) mit Vehemenz daran begeben hatte, eine der neuen Zeit entsprechende Kunst für die Öffentlichkeit zu schaffen. Ludwig wollte das Geschichtsbewußtsein seiner Untertanen fördern, öffentliche Bildungsmonumente schaffen, für die er Architekten, Bildhauer und Wandmaler benötigte.

Die Landschaftskunst des frühen 19. Jahrhunderts mit ihrem minutiösen Detailrealismus, der eine naheartige Betrachtungsweise erfordert, war für dieses Kunstprogramm denkbar ungeeignet. Rottmann versuchte als Landschaftsmaler einen Stil zu entwickeln, der dem Stil von Ludwigs öffentlichen Projekten entsprach. In seinem 1825 gemalten Bild „Der Eibsee“ (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen), das, von Leo von Klenze erworben, die Aufmerksamkeit des Königs wecken sollte, löst er sich von der zeittypischen Landschaftsauffassung und strebt nach monumentaler

Wirkung. Er vereinfacht die Naturformen, arbeitet mit groß gesehenen Flächen, mit denen er die urzeitlichen Schichtungen des Landschaftsgefüges in beeindruckender Exemplarik vergegenwärtigt. Statt um bildnerische Detailtreue geht es ihm um aussagekräftige Verdichtung des gesehenen Naturausschnitts. Er steigert den Eindruck von „Urgewalt“ des im Hintergrund aufragenden Bergmassivs, indem er es künstlerisch frei durch einen Schneegipfel erhöht und dabei der Form einer Pyramide angleicht: „Wie ein unzerstörbares Denkmal der Erdschichte ist das Gebirgsmassiv gestaltet“ (E. Bierhaus-Rödiger).

Bei den damaligen, mit der Feinmanier biedermeierlicher Landschaftskunst vertrauten Kritikern erzeugte das Bild zunächst keine große Begeisterung, im Gegenteil - die monumentalisierende Formvereinfachung wurde als mangelhafte Ausführung empfunden. Allerdings erhielt Rottmann schließlich doch einen Auftrag des bayerischen Königs. In Italien, wohin er 1826 aufgebrochen war, erreichte ihn im Jahr darauf die Nachricht, daß er für Ludwig eine Ansicht Palermos malen sollte, jedoch mit „genauer Aufnahme“ und nicht frei komponiert. Er erhielt dadurch die Chance, seine Beherrschung der malerischen Mittel offiziell unter Beweis zu stellen und sich so für öffentli- →



Carl Rottmann
Der Hohe Göll, 1846
Öl auf Leinwand, 88 x 112 cm
Inv.Nr. Gm 1964
Leihgabe aus Privatbesitz

→ che Kunstprojekte zu qualifizieren.

Nach seiner Rückkehr beauftragte ihn Ludwig gleich, für die Hofarkaden einen Freskenzyklus historischer Stätten Italiens zu schaffen. Noch während er daran arbeitete, kam 1832 der Folgeauftrag für einen Griechenlandzyklus, dessen Ausführung (in Enkaustik) Rottmann bis 1850 beschäftigte. Der preußische König forderte ihn 1840 zu einem „Palästina“-Zyklus für den

Berliner Dom auf. Diesen Auftrag lehnte er jedoch ab, um in München zu bleiben, wo er 1841 zum bayerischen Hofmaler ernannt wurde.

Auch in seinen Ölgemälden, die trotz der Aufträge für öffentliche Wandgemälde seine Haupteinnahmequelle blieben, befaßte sich Rottmann mit der „historischen Landschaft“. Thematisch schließt das Gemälde „Der Hohe Göll“ an das zwei Jahrzehnte zuvor entstandene Eibsee-Bild an;

auch jetzt wieder dient das Motiv denkmalhaft-eindrucksvoller Vergegenwärtigung von „Erdgeschichte“. Stilistisch und inhaltlich reflektiert es die von Rottmann im Verlauf seiner Wandbildzyklen durchlaufene Entwicklung.

Das Elementare seit Urzeiten gewachsener Strukturen der Erdoberfläche - in denen historische Spuren von Menschen geschaffener Kulturen als Spuren des begrenzten Zeitraums menschlichen Daseins aufge-

hoben sind - hatte Rottmann zunächst durch lineare Stilisierung herauskristallisiert. An die Stelle der klassizistischen Traditionen verpflichteten zeichnerischen Struktur treten seit den vierziger Jahren malerische Werte. Das Phänomenale der Naturscheinung, ihre geschichtliche Vision artikuliert er jetzt durch die Lichtführung, wobei er das Licht farblich effektiv inszeniert und sich auf metaphorische Qualitäten der Farbe besinnt.

In dem Gemälde des „Hohen Göll“ mit dem Hintersee ist der Berg in die Glut der untergehenden Sonne getaucht, die das tiefe Blau der ihn umfangenden Himmelsweite ausdrucksvoll steigert. Während der Berg im Alpenglühen leuchtet, fallen auf die unter ihm liegenden Regionen der Erde bereits die Schleier der Dunkelheit, was mit der am Himmel aufsteigenden Mondsichel auf die sich ablösenden Tageszeiten, auf den zyklischen Prozeß der Natur verweist. Es geht Rottmann um eine Spiegelung kosmischer Bezüge. In seinem Griechenlandzyklus hatte er den Prozeß der Menschheitsgeschichte mit dem Prozeßhaften der Natur in Analogie gesetzt: „Sie ist ebenfalls ein Kreisen, ein Auf und Ab und in ihrer Bewegung von den Voraussetzungen, die die Natur liefert, abhängig“ (B. Eschenburg).

Die Vorstellung von Übergang weckt Rottmann auch in der Kontrastierung von Nähe und Ferne. Der Bildvordergrund wird hinter dem See durch einen dunklen Baumgürtel wie durch eine Barriere abgegrenzt. Dahinter erscheint der Berg in seiner lichtvollen Inszenierung beinahe überwirklich schwebend als ferne Vision - wie ein Sehnsuchtsmotiv der im Wandel der Zeit unveränderlichen, ewigen Natur. Barbara Eschenburg verweist in diesem Bildzusammenhang auf die Ähnlichkeit zur Inszenierung des Altarraums in Mittelalter und Barock, der durch eine Schranke vom Bereich der Betenden getrennt war.

Der dem Betrachter nahe Vordergrund bezeichnet in Rottmanns Gemälden meist den Bereich des Gegenwärtigen. In dem Gemälde des „Hohen Göll“ hat die Landschaft im Vordergrund den Charakter einer Urweltlandschaft. Im Gegensatz zur idealen Erscheinung des Berges wirkt sie desolat, die malerische Struktur aufgerissen, die Farben schlammig und moosig. Der Künstler schildert hier ein Bild der Welt zur Zeit ihres Werdens oder ihres Vergehens, ein Bild, mit dem die Menschenwelt schicksalhaft verbunden ist. Die Idee des Ewigen vermag sich in ihr nur als Abglanz zu verwirklichen und bleibt dabei flüchtige Illusion, was Rottmann mit der Spiegelung des Berges auf dem Wasser des Sees metaphorisch umschreibt.

„Man ahne das Endliche im Unendlichen“, formulierte Novalis den Kerngedanken der frühen Romantik, bei dem noch der Optimismus der Auf-

klärung mitschwang, die Welt im Sinne der Vernunft des göttlichen Schöpfungsplans durch die zukunftsgerichtete Tätigkeit des Geistes als „beste“ aller möglichen Welten gestalten zu können. Im spätromantischen Werk Rottmanns, dessen Zeitgenossen im Vormärz erlebten, wie bürgerlich fortschrittliche Ideale in politische Unruhen, Reaktion und Resignation mündeten, tritt an die Stelle der Hoffnung Melancholie. Er faßt die menschliche Geschichte nicht mehr als einen fortschreitenden, seiner Erfüllung zustrebenden Prozeß auf. Sein Blick umfaßt die zerstörerischen Kräfte der Natur, denen der Mensch unterworfen ist und die er nicht zu beherrschen vermag.

Im Spätwerk Rottmanns ist der „Hohe Göll“ in der Gruppe der deutschen Landschaften ein zentrales Motiv, mit dem er sich in einer auffällig großen Anzahl von Fassungen befaßte. Eine erste Studie der Landschaft in Aquarell und Bleistift (Heidelberg, Kurpfälzisches Museum) wird aufgrund stilistischer Merkmale um 1840/42 datiert. An sie schließt ein kleinformatiges Ölbild an, das Rottmann im Januar 1846 in einem Brief an den Salzburger Maler Johann Heinrich Fischbach erwähnt, und bei dem es sich vielleicht um die Göll-Fassung in der Münchner Schack-Galerie handelt. Wie aus dem Brief hervorgeht, hatte das Bild eine Reihe Liebhaber. Rottmann behielt es aber vorerst für die Arbeit an einem großformatigen Göll-Bild in seinem Atelier, auf die, wie er Fischbach schreibt, König Ludwig seine Option angemeldet hatte. In den Aufzeichnungen des Königs findet sich eine entsprechende Notiz vom 18.11.1845: „Zu Maler Rottmann in sein Studio. Das Bild, welches er eben malt mit Ölfarbe, der hohe Göll (...) bei Berchtesgaden, kaufe ich vielleicht ...“. Im April des folgenden Jahres war es vollendet, denn am 17. des Monats notierte der König: „... der hohe Göll bei Beleuchtung. Mich ergriff das herrliche Bild. Den genannten Preis von 120 Karolin, obgleich viel Geld, ich erwiderte dafür zu geben...“.

Unmittelbar an das von Ludwig erworbene Gemälde schließt die Göll-Fassung an, die sich jetzt im Germanischen Nationalmuseum befindet. Bereits in seinem Brief an →

→ Fischbach erwähnte Rottmann, daß er vorhabe, nach der Aus-
führung des Bildes für den
König „den Gegenstand noch
einmal und wiederum in ande-
rer Farbe zu vollführen“. Das
Motiv beschäftigte ihn sehr
und darüber hinaus hatte er
mit ihm großen Erfolg. Am 17.
Juli 1849 schrieb er an den
Dresdner Bildhauer Ernst Riet-
schel: „Die hiesigen Künstler
halten es für eines meiner
gelungeneren Bilder ich habe
es 3 mal malen müssen und
sollte es noch zweimal wieder-
holen...“. Er wiederholte es
noch dreimal, einschließlich der
erwähnten Version „in anderer
Farbe“ (um 1849/50, Slg.
Georg Schäfer, Schweinfurt).
Zusammen mit dem Gemälde
der Schack-Galerie existieren
sieben gesicherte Göll-Fassun-
gen, dazu eine Reihe von Stu-
dien in Öl, Aquarell und Blei-
stift.

Das vorliegende Gemälde
hat wie eine Wiederholung
von 1848 (München, Deut-
scher Staatsbesitz) das Format
des von Ludwig erworbenen
Bildes. Die übrigen Fassungen
sind wesentlich kleiner. Als ein-
ziges Gemälde des „Hohen
Göll“ ist es auf der Vorderseite
signiert und datiert, was viel-
leicht in dem Zusammenhang,
daß Rottmann von Anfang an
eine Folgefassung des Ludwig-
Bildes plante, nicht ganz ohne
Bedeutung ist.

Ludwig war als königlicher
Auftraggeber sehr bestim-
mend. Rottmann erfuhr das
während seiner Arbeit an den
Italien- und Griechenlandzy-
klen. Häufig hatte er seine Ent-
würfe den Wünschen des
Königs gemäß zu ändern und
dabei gelernt, sich in Vorstel-
lungen und Vorlieben seines
Auftraggebers hineinzusetzen.
An Rottmanns koloristischem
Stil begeisterte Ludwig
vor allem das „Glühende“, das
Rottmann in seiner Göll-Fas-
sung für den König geradezu
ins Bengalische steigert.

Zudem sind hier die Formen
des Berges im Sinne des ludo-
vicianischen Monumentalstils
reduzierter und stilisierter als
bei der anschließenden Fas-
sung. Im Gesamteindruck des
Bildes dominiert die weihevollen
Erscheinung des lichtumflute-
ten Berges, der feierliche Ein-
druck des Dauernden und
Unverrückbaren, was sicherlich
herrscherlichen Intentionen
entsprach. In der zweiten Fas-
sung von 1846 ist die monu-
mentale Bergform malerisch
gebrochener. Durchgehend
setzt Rottmann in dem Bild
mehr malerische Struktur ein,
um an der Erdoberfläche dem
Schrundigen, Sumpfigen und
Verwitterten nachzugehen, so,
wie es seiner gereiften Vorstel-
lung von „Erdgeschichte“ und
ihren ambivalenten Kräften
entsprach.

Ursula Peters

Karl Hofer

Selbstbildnis mit Dämonen

Karl Hofer (Karlsruhe 1878-
1955 Berlin) zählte bereits in
den zwanziger Jahren zu den
renommiertesten Vertretern
der modernen Kunst in
Deutschland.

„Ohne Bilder von ihm“,
schrieb 1929 Carl Georg Heise,
„fehlt einer deutschen Ausstel-
lung zeitgenössischer Malerei
einer ihrer zuverlässigen Höhe-
punkte, mehr: einer ihrer
sichersten Maßstäbe“. Hofer
war rasch von einem der
beliebtesten zum diskutier-
testen deutschen Maler gewor-
den, konstatiert Heise weiter -
zu einem Maler, der die Kritik
provokierte: „Allzu konstruktiv,
kalt, intellektuell sei seine
Kunst, viel zu bewußt, um rei-
ner Ausdruck der Seele, viel zu
eigenwillig, um sachlich zu
sein“. Hofer war als Künstler
ein Einzelgänger, was Heise in
seinem Aufsatz hervorhebt -
seine eigentümliche Stellung
zwischen den formdurchdrin-
genden expressionistischen
Tendenzen, mit denen die
deutsche Avantgarde zu
Beginn des Jahrhunderts ihren
vehementen Aufbruch fand,
und der formstrukturierenden
„Sachlichkeit“, wie sie für die
Sichtweise der zwanziger Jahre
charakteristisch ist. Hofer
selbst sah sich von seinem
künstlerischen Ansatz her kei-
ner dieser Strömungen ver-
pflichtet. Als junger Maler
hatte er sich zum Ziel gesetzt,
mit der Formensprache der
Moderne ein klassisches Men-
schenbild aufleben zu lassen.