

→ 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
entspricht. 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
entspricht.

Ursula Peters

Karl Hofer

Selbstbildnis mit Dämonen

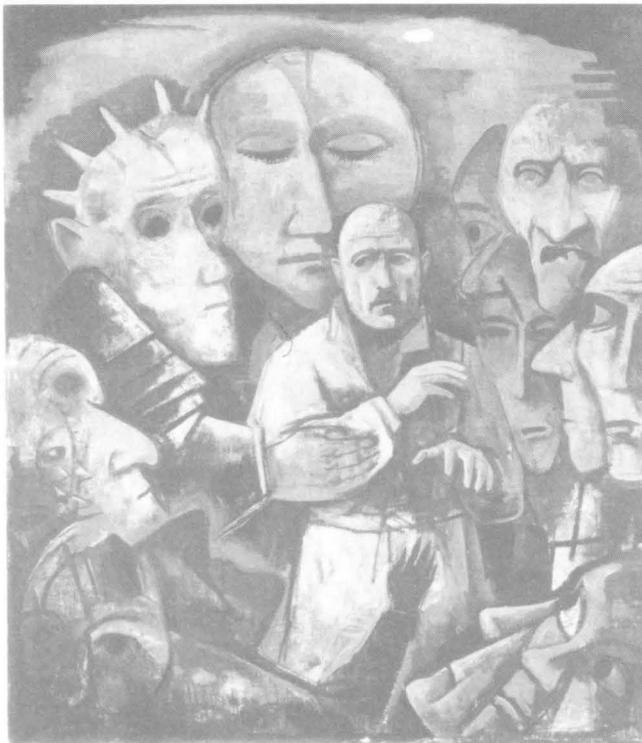
Karl Hofer (Karlsruhe 1878-
1955 Berlin) zählte bereits in
den zwanziger Jahren zu den
renommiertesten Vertretern
der modernen Kunst in
Deutschland.

„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 diskutierte-
sten 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.

Schon während seiner Studienzeit an der Kunstakademie in Karlsruhe (1896-1902), wo er bei Thoma und Kalckreuth studierte, interessierte er sich für die idealistischen Traditionen der Deutsch-Römer. In Rom, wo er von 1903-1908 lebte, faszinierte ihn vor allem das Werk Hans von Marées', das Zeitlos-Gültige, das er bei seinen Darstellungen der menschlichen Gestalt in der Alltäglichkeit ihrer Erscheinung herauskristallisiert. Inspiriert durch Marées malte Hofer in Rom seine ersten monumentalen Figurenbilder, die zeitlebens sein Hauptthema blieben.

Im Anschluß an seinen Aufenthalt in Italien ging er nach Paris. Hier lebte er, unterbrochen durch zwei Reisen nach Indien, die nächsten vier Jahre. Unter dem Einfluß der Kompositionsweise des späten Cézanne entwickelt sich sein Stil weiter. Seine Signatur änderte er jetzt von „KH“ in „CH“. 1913 ließ er sich in der Metropole Berlin nieder. Seine Bildsprache, die er in einer Figurenmalerei von lyrischer Zuständigkeit entfaltet, schien gefestigt, als der Erste Weltkrieg ausbrach. Hofer verbrachte ihn bis 1917 in einem französischen Internierungslager, in das er 1914, beim Ausbruch des Krieges während eines Ferienaufenthaltes in Frankreich, als feindlicher Ausländer verschleppt worden war.

Das Erlebnis des Weltkrieges – der Rückfall der auf ihren



zivilisatorischen Fortschritt so stolzen „modernen“ Kultur in hemmungslose Barbarei – prägte, wie durchgängig die Kunst der zwanziger Jahre mit ihrer desillusionierten Sichtweise, auch seine Malerei: „Die Reibung mit der gelebten Wirklichkeit kratzt die Hülle der Idealität, der Idyllik“ herunter, bemerkt Werner Haftmann, und „übrig bleibt ein ernüchterter Traum“. In Hofers Nachkriegsgemälden sind die Menschen aus der Utopie eines fernen Arkadien verstoßen, die seit dem Klassizismus bis hin zur Generation des frühen Expressionismus die Künstler beflügelt hatte. An die Stelle arkadisch-lyrischer Gestimmtheit ist Melancholie getreten, das Wissen um die unbeherrschte Existenz zerstörerisch bedrohender Lebens-

mächte, ein Bewußtsein der Hoffnungslosigkeit. Hofer malt in den zwanziger Jahren seine „Maskenbilder“, in denen er hinter der Larve des Clowns zum Beobachter einer Welt wird, in der, so er selbst 1931 in einem Brief, nur „Narren und Verbrecher“ regieren, in der „Unvernunft und Böswilligkeit“ herrschen und die Menschen, wie in seinem 1928 konzipierten Gemälde „Die Schwarzen Zimmer“, in Wahnsinn stürzen.

Eines seiner Hauptwerke aus den zwanziger Jahren ist das um 1928/30 entstandene „Selbstbildnis mit Dämonen“, zu dem eine erste Fassung 1923 entstand.

Hofer hat sich selbst im Zentrum des Bildes in seinem Malerkittel dargestellt. Hinter ihm taucht wie ein urweltliches

Karl Hofer:
Selbstbildnis mit Dämonen,
um 1928/30
Öl auf Leinwand,
140,5 x 120 cm
Inv.Nr. Gm 1952
Leihgabe aus Privatbesitz

Gestirn ein Antlitz auf, das mit geschlossenen Lidern traumverloren vor einer gelben Farbwolke schwebt. Die türkise Farbe des Gesichts wiederholt sich auf Hofers Antlitz als flüchtiger Schatten. Links neben ihm erscheint eine Maske mit einer rot hinterfangenen antiken Strahlenkronen. Der Strahlenkranz assoziiert vor dem hellen Rot eine lichtvolle Gottheit. Gleichzeitig wecken die spitzen Zacken zusammen mit dem gepanzerten Arm der Gestalt die Vorstellung an einen Kriegsgott. Das Rot wird zu Feuer und Blut. Wie aus einer unergründlichen Tiefe schaut ihn diese Maske aus dunklen Augenhöhlen an und legt beinahe schützend ihre Hand auf seinen Arm. Skeptisch und zugleich wehmütig richtet Hofer seinen Blick auf diese Gestalt, der er sich zuwendet und gleichzeitig entzieht, während er nach rechts in erschrockener Abwehr die Hände erhebt.

Hier drängt mit rotglühenden Augen eine geifernde Fratze auf ihn zu. Gesichter stieren ihn an, die sich spalten, verdoppeln und vielfältigen und ihn wie lüsterne Erinnyen umzingeln. Während die Gestalt des Malers und die archaischen Gesichter im linken Bildteil mit klaren Linien umrissen sind, verhaken und verkanten sich rechts die aufsplitternden Formen zu einer wimmelnd anwachsenden →

→ Masse, die ihn in einen Abgrund zu ziehen droht. Den surrealen Formen entspricht die Farbigkeit der Vision. Die Helligkeit des rot-gelb-türkisen Kontrastes im linken oberen Bildbereich verwandelt sich nach rechts durch schwarze Schatten in ein morbid-fahles Glimmern, das im unteren Bildteil in immer stumpferen Farben erlischt.

Erlebte Schrecken drängen sich vor Hofers mythische Visionen und umkreisen ihn in der Erinnerung wie böse Dämonen, die von ihm Besitz ergreifen wollen, denen er sich stellt und denen er sich zu widersetzen versucht. „Man wittert (in Hofer) den Grübler“, einen „ewig Unzufriedenen“, schrieb Heise 1929 in seinem bereits erwähnten Aufsatz, einen Künstler von „unerbittlicher Selbstkritik“, und weiter: „Fragt sich nur, ob diese Lebenshaltung bei einem Künstler gerade unserer Tage wirklich ein negatives Vorzeichen verdient“. Hofers strukturelle Analysen menschlicher Erfahrung, die vor dem Hintergrund seines Erlebnisses des Ersten Weltkrieges und der darauf folgenden unruhigen Zeit der zwanziger Jahre entstanden sind, erwiesen sich als Mahn- und Warnrufe, als Vorahnungen jener „dunklen Reaktion“, die er in seiner Existenz als Künstler in Deutschland seit 1930 erfuhr.

Ursula Peters

Germanisches Nationalmuseum

Sonderausstellungen

Henry van de Velde.
Ein europäischer Künstler
in seiner Zeit
18.11.1993 – 30.1.1994
Grafik aus der DDR.
Die Sammlung Schreiner
aus der Ludwig Stiftung
18.1.1994 – 20.3.1994

Dia-Vortragsreihe zur Sonderausstellung Henry van de Velde

Aufseß-Saal des Germanischen
Nationalmuseums
19.1.1994, 19 Uhr
Dr. Sigrid Randa: *Reformen der
Kunst und des Lebens um 1900.
Die Darmstädter Künstlerkolonie
auf der Mathildenhöhe.*
26.1.1994, 19 Uhr
Ruth Negendanck M.A.: *Innen-
Dekorationen Henry van de Velde*
(Achtung Terminänderung)

Führungen für Einzelbesucher in der Sonderausstellung Henry van de Velde

Sa, So, 11 und 14.30 Uhr
Mi 11, 14.30 und 19 Uhr
Führungen durch den
Ausstellungsleiter Dr. Claus Pese:
16.1.1994, 11 Uhr
23.1.1994, 11 Uhr

Gruppenführungen zur Sonderausstellung Henry van de Velde

deutsch, englisch, französisch
nach Vereinbarung
Anmeldung im KpZ II

Führungen für Einzelbesucher zum Kennenlernen des Museums

Di – Sa 10.30 und 15 Uhr
So 15 Uhr

Gruppenführungen durch das Museum

in deutscher, englischer, franzö-
sischer, polnischer und tschechischer
Sprache nach Vereinbarung.
Anmeldung/Information im KpZ II