

Johannes Grave

## Ästhetisch reflektierter Historismus

Carl Rottmanns Griechenlandzyklus und  
Friedrich Hölderlins *Hyperion*

Allein in einer entlegenen Klassikerausgabe des Jahres 1921 findet man, was man in der Forschungsliteratur vergeblich sucht: den Versuch, Friedrich Hölderlins *Hyperion* und Carl Rottmanns griechische Landschaftsbilder einander anzunähern oder zumindest zu vergleichen. Rottmanns Gemälde und Hölderlins Roman werden zu Recht zu den eigenwilligsten und produktivsten Schöpfungen des deutschen Philhellenismus gezählt, und doch ist – soweit ich sehe – in der literaturwissenschaftlichen und kunsthistorischen Forschung noch nie nach einem engeren Zusammenhang zwischen beiden Werken gefragt worden.<sup>1</sup> Trennt Hölderlins Roman, der in zwei Teilen 1797 und 1799 erschien, und Rottmanns Gemäldezyklus, der in den Jahren 1838 bis 1850 entstand, tatsächlich ein allzu großer zeitlicher Abstand? Zeichnen beide Werke gänzlich verschiedene Bilder Griechenlands, sodass sich jeder Vergleich verbietet?

Als Curt Moreck 1921 für den Verlag Georg Hirth in München eine Lesausgabe des *Hyperion* besorgte und sich entschloss, dem Roman Bilder beizugeben, erschien es ihm offenkundig nahe liegend, auf einige jener Aquarelle zurückzugreifen, mit denen Rottmann seine großformatigen Landschaftsgemälde vorbereitet hatte (Abb. 1). Morecks kurzem Nachwort merkt man freilich die Scheu an, einen allzu engen, gar direkten historischen Zusammenhang zwischen Hölderlins Roman und Rottmanns Landschaften zu erwägen:

---

1 Das gilt für die Literatur zu Rottmann ebenso wie z. B. für das Hölderlin-Handbuch, das einen Überblick über Hölderlins »Nachwirkungen in der bildenden Kunst« bietet, dabei aber nicht auf Rottmann eingeht. Vgl. Johann Kreuzer (Hg.): Hölderlin-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart 2002, S. 489–499. – Ekaterini Kepetzi zitiert in ihrer Analyse von Rottmanns Griechenlandzyklus zwar eine Landschaftsbeschreibung aus dem *Hyperion*, doch dient das Zitat vornehmlich dazu, ein zu Beginn des 19. Jahrhunderts verbreitetes Bild von Griechenland zu illustrieren. Kepetzi hat zu diesem Zweck versehentlich auf jene Naturbeschreibung im letzten Brief des Romans zurückgegriffen, die der deutschen Landschaft gewidmet ist (vgl. E. Kepetzi: »Griechenland ... ist gräulich schön«. Carl Rottmanns Griechenland-Rezeption. In: Horst-Dieter Blume u. Cay Lienau (Hg.): Deutsch-griechische Begegnungen seit der Aufklärung. Münster 2007, S. 65–90).

Was Handlung ist an Hölderlins Dichtung *Hyperion*, begibt sich auf zwei Schauplätzen: die menschliche Seele und Griechenland. Der erstere ist mit der Kraft des dichterischen Wortes vollkommen gestaltet und sichtbar gemacht, der zweite ist, trotz Schilderungen voll glühender Liebe zur Natur und lebendigschöner Bilder, bedeutungsvoll angedeutet; das Schönheitsgeheimnis der griechischen Landschaft schlummert in der dunklen Musik der Namen, die die geweihten Stätten einer ruhmvollen Vergangenheit tragen. Nicht um die Phantasie des Lesers in einen szenischen Rahmen zu fesseln, wählte der Herausgeber hier die Zeichnungen Carl Rottmanns als Illustration der Dichtung, sondern weil ihm ihr Stimmungs- und Empfindungsgehalt merkwürdig mit dem Erlebnis Hölderlins übereinzustimmen scheint. Denn auch hier ist jene Sehnsucht nach dem Lande der Hellenen, für das Deutsche einst begeisterungsvoll ihr Blut hingegen haben, offenbart, auch in ihnen ist Griechenland erlebt mit der zarten, schönheitssüchtigen Liebe des Deutschen. Carl Rottmann schuf diese Blätter (Aquarelle) als Vorarbeiten für einen Zyklus griechischer Landschaften. Außerordentlich reich war die künstlerische Ausbeute, die er von seiner 1834 im Auftrag König Ludwig I. unternommenen Reise nach der hellenischen Halbinsel mitbrachte. [...] Nicht immer vermag er eine den reinen künstlerischen Ausdruck behindernde theatralische Geste zu unterdrücken oder zu beschränken, aber in den griechischen Landschaften symbolisiert er lediglich den Nachklang einer heroischen Vergangenheit, die unvergänglich noch über den Gefilden geistert.<sup>2</sup>

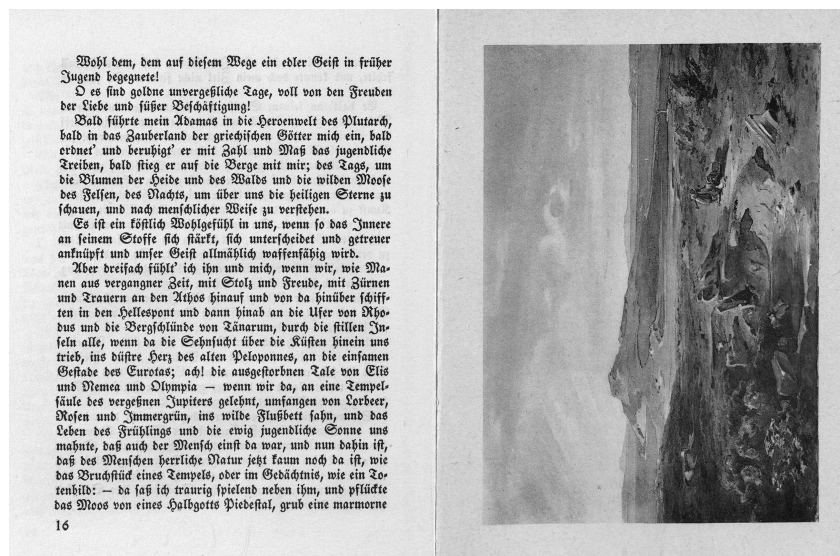


Abb. 1: Friedrich Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*  
Hg. v. Curt Moreck. München 1921, Zwischenblatt S. 16/17

2 Friedrich Hölderlin: *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. Hg. v. Curt Moreck. München 1921, S. 190f.

Mit seiner Entscheidung, den *Hyperion* durch Landschaften Rottmanns zu illustrieren, wollte Moreck keineswegs suggerieren, dass sich der Griechenlandzyklus des Malers einer Anregung durch Hölderlins Roman verdanke. Und doch sieht Moreck in beiden Werken, dem Roman und den Landschaftsbildern, dieselbe, äußerst emphatische Sehnsucht nach dem antiken Griechenland ausgedrückt. In seiner knappen Nachbemerkung, die auf den ersten Blick keinen Anspruch auf tiefere Einsichten erheben will, artikuliert sich dabei *en passant* ein eigenartig spannungsvoller Bezug zur Antike: Rottmanns Bild von Griechenland, das für Moreck so augenfällig mit Hölderlins Roman korrespondiert, zeige »den Nachklang einer heroischen Vergangenheit, die unvergänglich noch über den Gefilden geistert«. Die gewählte Formulierung birgt einen grundlegenden Widerstreit in sich: Warum »symbolisieren« Rottmanns Bilder nur einen »Nachklang«, wenn doch die »heroische Vergangenheit« selbst »unvergänglich noch über den Gefilden geistert«? Welchen Grad von Präsenz und Erfahrbarkeit hat der Geist der Antike, der hier als gegenwärtig beschworen und zugleich nur in einem schwachen Echo fassbar wird?

#### I. Rottmann auf Hyperions Spuren? Die entschwindende Antike

Doch gilt es zunächst zu fragen, ob sich in Morecks Bebilderung des *Hyperion* nur zufällige Parallelen zwischen Rottmann und Hölderlin andeuten oder ob die Intuition des Herausgebers auf einen engeren Zusammenhang aufmerksam machen kann. Dass Carl Rottmann Hölderlins Roman kannte und vielleicht sogar durch ihn angeregt wurde, lässt sich nach derzeitigem Kenntnisstand nicht klar belegen. Rottmanns Korrespondenz, soweit sie bislang in der Forschungsliteratur zugänglich gemacht wurde, enthält keine direkte Referenz auf den *Hyperion*; und doch spricht einiges dafür, dass der Roman dem Maler nicht unbekannt geblieben sein kann. Rottmann verfügte über eine sehr gute Bildung und pflegte bereits in Heidelberg Kontakte zum dortigen Romantiker-Kreis. Er dürfte daher über die Literatur seiner Zeit überdurchschnittlich gut informiert gewesen sein, zudem zählte er mit Achim von Arnim und Clemens Brentano Schriftsteller zu seinem Bekanntenkreis, die sich stark für eine breitere Rezeption von Hölderlins Werk einsetzten.<sup>3</sup>

Der ersten Auflage von Hölderlins Roman war zwar kein großer Erfolg und keine breite Rezeption beschieden; die zweite Auflage, die – maßgeblich angeregt durch Heinrich von Diest – im Jahre 1822 nochmals von Cotta

3 Vgl. Heinz Rölleke: Achim von Arnim und Friedrich Hölderlin. Ein neuentdecktes Fragment Arnims über *Empedokles*. In: Hölderlin-Jahrbuch 18 (1973/74), S. 149–158. Walther Rehm: Brentano und Hölderlin. In: Hölderlin-Jahrbuch 2 (1947), S. 127–178.

besorgt wurde, erfuhr jedoch eine größere Resonanz. Ihr Erscheinen fiel in die Frühzeit der griechischen Freiheitskriege, die in Deutschland mit großer Aufmerksamkeit verfolgt wurden. In Bayern entwickelte sich unter dem jungen König Ludwig I., der ab 1825 regierte, ein enthusiastischer Philhellenismus, der auch die Tagespolitik beeinflusste.<sup>4</sup> Ludwig I. unterstützte das Unabhängigkeitsstreben der Griechen – wenn auch in bescheidenem Maße – durch militärische Hilfe und schuf so die Grundlage dafür, dass 1832 schließlich sein zweiter Sohn Otto zum zukünftigen König des befreiten Griechenland bestimmt wurde. Da Carl Rottmann für den bayerischen König tätig war und insbesondere über gute Beziehungen zum begeisterten Philhellenen Leo von Klenze verfügte, konnte er den in München herrschenden Enthusiasmus für die Sache der Griechen aus nächster Nähe erleben. Dem bayerischen Philhellenismus und der Erlangung der griechischen Königswürde durch Otto I. hatte Rottmann schließlich auch zu verdanken, dass er 1834/35 nach Griechenland reisen konnte, um im Auftrag Ludwigs I. seinen umfangreichen Zyklus von griechischen Landschaften vor Ort vorzubereiten. Spätestens im Vorfeld seiner Reise dürfte der Maler mit Hölderlins *Hyperion* in Berührung gekommen sein.<sup>5</sup>

In Griechenland angekommen, stieß Rottmann aber bald auf grundlegende Probleme, mit denen er Jahre zuvor, bei der Arbeit an seinem Zyklus italienischer Landschaften, nicht konfrontiert gewesen war: Zum einen fügte sich die griechische Landschaft nur schwer zu bildmäßigen Kompositionen, zum anderen musste der Maler feststellen, dass auch an berühmten Stätten der antiken Kultur oftmals kaum signifikante Spuren zurückgeblieben waren, die ein anschauliches Bild hätten evozieren können. Bereits am 26. August 1834 schrieb er seiner Frau in München über die Landschaft von Korfu:

[S]o schön sie auch für das Auge erscheint, will sich's doch nicht recht zu einem Bilde gestalten, was dem großen Ruf seiner Herrlichkeit entsprechen möchte. So geht es oft mit vielgerühmten Orten; die Maler stimmen nicht immer mit überein; denn bedeutungsvolle Namen, wenn sich auch hundertfältige erhabene geschichtliche Erinnerungen damit verbinden, sind noch keine Motive für eine Landschaft, sie geben dieser aber, wenn die Formen von Natur aus glücklich gestaltet worden sind, erst den höheren Werth.<sup>6</sup>

4 Vgl. Reinhold Baumstark (Hg.): Das neue Hellas. Griechenland und Bayern zur Zeit Ludwigs I. München 1999.

5 Für kursorische Gedanken zur Bedeutung Hölderlins für die bayerische Kulturpolitik unter Ludwig I. vgl. Wolfgang Frühwald: Ästhetische Erziehung, Idee und Realisation der Kunstpolitik König Ludwigs I. von Bayern am Beispiel der »Walhalla«. In: Hölderlin-Jahrbuch 22 (1980/81), S. 295–310.

6 Erika Bierhaus-Rödiger: Carl Rottmann 1797–1850. Monographie und kritischer Werkkatalog. München 1978, S. 125 (26.8.1834, Dokument Nr. 46); vgl. auch ebenda, S. 130 (24.5.1835, Dokument Nr. 53) zu Sparta: »[D]iesen Gegenstand zu einem Wandgemälde

Deutet sich schon in diesen frühen Beobachtungen an, dass die erhaltenen Zeugnisse der Fama der historischen Stätten und dem Assoziationspotenzial ihrer Namen in vielen Fällen nicht entsprechen konnten, so erweist sich auch der weitere Verlauf von Rottmanns Reise als regelrechte Jagd nach seltenen, bildwürdigen Ansichten:

Wie Vampyre gehen wir auf berühmte Orte los, und saugen mit gierigem Auge an ihren Schönheiten d. h. der Natur – oft finde ich mich aber auch sehr getäuscht[;] so ging es mir wieder mit dem Hafen von Kenkrea welcher mir v. Heydeck so sehr gerühmt wurde aber weder für mich, noch für meine Aufgabe im geringsten geeignet fand; ja wenn man wüßte wo nach eigenem Sinn das Vorzüglichste zu finden wäre [...]. Ich habe schon eine beträchtliche Strecke griechischen Landes abgeweidet, und war oft hochentzückt und erstaunt der herrlichen großartigen Bildern die ich gefunden, aber es gibt auch große Strecken Nichts.<sup>7</sup>

Im Vergleich zu Rottmanns früheren Erfahrungen in Italien war dieses Ausmaß des Mangels an bildwürdigen Motiven und historischen Spuren gänzlich neu. Eine bemerkenswerte Parallele finden die Beobachtungen des Malers jedoch auf den ersten Seiten von Hölderlins Roman. Der vierte Brief, in dem Hyperion von seinen Wanderungen mit Adamas berichtet, artikuliert die Erfahrung, dass sich die letzten Zeugnisse antiker Größe immer mehr zu entziehen scheinen. So beschreibt Hyperion etwa »die ausgestorbne Tale von Elis und Nemea und Olympia«, die ganz der Natur anheimgegeben seien. Nicht so sehr die wenigen erhaltenen Spuren der antiken Kultur als vielmehr deren fast vollständiges Verschwinden mahnen ihn, »daß auch der Mensch einst da war, und nun dahin ist, daß des Menschen herrliche Natur jetzt kaum noch da ist, wie das Bruchstück eines Tempels oder im Gedächtnis, wie ein Totenbild«. Ausdrücklich erwähnt Hyperion, dass sein Begleiter Adamas gezeichnet habe – offenbar allerdings nicht antike Ruinen, sondern die Natur: Adamas habe – so berichtet Hyperion in auffälliger Detailliertheit – die Landschaft festgehalten, »wie sie freundlich tröstend den Ruin umgab, den Weizenhügel, die Oliven, die Ziegenherde, die am Felsen des Gebirgs hing, den Ulmenwald, der von den Gipfeln in das Tal sich stürzte«. Bruchstücke antiker Bauten werden jedoch neben all den landschaftlichen Details nicht eigens erwähnt; sie werden von der Darstellung der Natur offenbar regelrecht überwuchert. Von Hyperions fast schon verzweifelter Suche nach Spuren der Antike zeugt seine ungewöhnliche Metaphorik: »[I]ch ziehe durch die Vergangenheit, wie ein Ährenleser über die Stoppeläcker, wenn

---

zu gestalten, wie die meisten übrigen welche in das Format gezwängt werden müssen, sind harte Nüsse [...].«

7 Ebenda, S. 128 (Dokument Nr. 51).

der Herr des Lands geerntet hat; da liest man jeden Strohalm auf«. <sup>8</sup> Er antizipiert damit nicht nur Rottmanns Erfahrung des Mangels an Bildmotiven, sondern nimmt zugleich jenes insistierende Suchen vorweg, das später die ›malerische‹ Reise des Künstlers in Griechenland prägen sollte.

Ebenso wie Hölderlins *Hyperion*, der bereits in seinem ersten Brief dem Gedanken nachhängt, zu spät gekommen zu sein (»wär' ich ein Jahrtausend früher hier gestanden« (H, S. 14)), dürfte Rottmann die zahlreichen Verluste antiker Zeugnisse betrauert haben. Selbst in Briefen, in denen der Maler von einer reichen Ausbeute an Zeichnungen spricht, äußert sich unverkennbar eine ambivalente Erfahrung: »aber so ist Griechenland das Bild der Zerstörung, es ist gräulich schön«. <sup>9</sup> Rottmanns Formulierung »Bild der Zerstörung« bringt jene grundlegende Erfahrung auf den Punkt, die er mit Hölderlins Romanfigur teilt: Sowohl *Hyperion* als auch Rottmann begegnen in Griechenland nicht mehr einer Vielzahl antiker Überreste, die bei allen Verlusten noch von einstiger Größe zeugen, sondern sie erhaschen allein letzte Spuren, die nur noch das Verschwinden ebendieser Ruinen anschaulich werden lassen. Hatte die abendländische Tradition – vor allem in der Auseinandersetzung mit den antiken Zeugnissen in Rom – den *Topos* geprägt, dass sich selbst in deren Überresten unübersehbar die Größe der Antike manifestiere, so artikulieren Hölderlins Roman und Rottmanns Bilder einen radikaleren Verlust. Sie zeugen von einem Verschwinden, das nicht einmal mehr in Umrissen die Dimensionen der antiken Kultur erahnen lässt.

## II. Parallelen und Differenzen: Hölderlins ideale Naturbilder und Rottmanns historische Landschaften

Doch so sehr Rottmanns Berichte aus Griechenland phasenweise den Erfahrungen von Hölderlins Romanfigur zu ähneln scheinen, hat sich der Maler dennoch nie explizit mit *Hyperion* identifiziert. Möglicherweise stieß Rottmann erst nach seiner Rückkehr aus Griechenland, während der jahrelangen Arbeit an den großformatigen Wandgemälden seines Landschaftszyklus, auf die Frage, ob er auf seiner Reise nicht unbemerkt *Hyperions* Spuren gefolgt war und ähnliche Erfahrungen gesammelt hatte. Der langwierige Werkprozess, der zur Ausarbeitung der schließlich 23 vollendeten Wandbilder führ-

---

8 Alle Zitate: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. 3 Bände. Hg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. 1992–1994. Bd. 2: *Hyperion*, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen. Hg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. 1994, S. 9–175, hier S. 22. Zitate aus Hölderlins *Hyperion* werden fortan mit der Sigle H und arabischen Seitenzahlen nachgewiesen.

9 Erika Bierhaus-Rödiger: Carl Rottmann (Anm. 6), S. 125 (20.9.1834, Dokument Nr. 48).

te,<sup>10</sup> bot dem Maler nochmals viele Gelegenheiten, seine zunehmend schwächeren Reiseerinnerungen um neue, auch literarische Anregungen zu bereichern. Während er seinen griechischen Zeichnungen bei der Gestaltung der weiten Landschaftshintergründe weitgehend treu blieb, war er vielfach gezwungen, für den Vordergrund sowie für Staffagefiguren neue Ideen zu entwickeln, da er diese Partien in den meisten vor Ort entstandenen Zeichnungen ausgespart hatte.

In einigen Fällen könnte er dabei Schilderungen aus Hölderlins Roman aufgegriffen haben. So steht etwa Rottmanns Entscheidung, die Darstellung von Delos im Licht der aufgehenden Sonne zu inszenieren (S. 348, Taf. 2), ganz im Einklang mit Hyperions Beschreibung der Insel. Auch Hyperion und sein Begleiter Adamas erleben die Insel, den Sitz des Sonnengottes Apoll, bei Sonnenaufgang (H, S. 22f.). Könnte sich Rottmann in diesem Fall noch unmittelbar auf den antiken Mythos bezogen haben, so verweist eine weitere motivische Parallele unverkennbarer auf Hölderlins Roman: Zu Beginn des zweiten Buches berichtet Hyperion von seinem neuen Lebensumfeld auf der Insel Salamis, wo er sich eine einfache Hütte gebaut habe, von der aus er Richtung Attika blicken könne (H, S. 56). Rottmanns Bild von Salamis gewährt denselben Blick über das Meer in Richtung Athen (S. 348, Taf. 3), vor allem aber zeigt es ebenfalls im Bildvordergrund eine Hütte – ein Motiv, das sonst kaum im Zyklus der Griechenland-Bilder zu finden ist.

Zweifelsohne bleiben diese Parallelen zu vage, um als klare Indizien für eine Rezeption des *Hyperion* durch Rottmann gewertet werden zu können. Folgt man aber versuchsweise der Hypothese, dass der Künstler bereits während seiner Reise in Griechenland oder aber später bei der Arbeit an den Wandgemälden die Auseinandersetzung mit Hölderlins Roman suchte, so fallen neben den Gemeinsamkeiten bald auch unübersehbare Differenzen auf: Mit Hölderlins *Hyperion* teilt Rottmann das Bewusstsein, einer sich auf dramatische Weise entziehenden Antike gegenüberzustehen. Dennoch entsprechen Rottmanns Gemälde in Aufbau und Gestaltung keineswegs den literarischen Landschaftsbildern, die sich in Hölderlins Roman finden.

Besonders der erste Band des *Hyperion* ist von einem Naturbegriff geprägt, der sich den Zeitläuften der Geschichte geradezu entgegensetzt. Immer wieder flieht Hyperion angesichts der Zeitverhältnisse »in die Arme der Natur, der wandellosen, stillen und schönen« (H, S. 15). Kaum zufällig knüpft Hyperions Jugenderinnerung im dritten Brief an eine eigenwillige Form der

---

10 Zum langwierigen Werkprozess, der unter anderem durch Rottmanns Entscheidung bedingt war, statt der zuerst verwandten Enkaustik die Landschaften in einer Harz-Ölmalei auszuführen, vgl. Herbert W. Rott u. Renate Pogendorf: Carl Rottmann und der Zyklus der griechischen Landschaften in der Neuen Pinakothek. Auftrag, Technik, Geschichte. In: Herbert W. Rott, Elisabeth Stürmer u. Renate Pogendorf: Carl Rottmann. Die Landschaften Griechenlands. Ostfildern 2007, S. 13–123.

Naturschilderung an, die Goethe in den *Leiden des jungen Werthers* erprobt hatte: Eine lange Folge von Nebensätzen, die jeweils mit der Konjunktion »wenn« einsetzen und zeitlose Naturerfahrungen beschwören, endet schließlich in einer Evokation von Transzendenz und übersteigt so letzte irdische Einschränkungen (H, S. 18).<sup>11</sup> Ausführlichere Landschaftsschilderungen im *Hyperion* zeichnen sich ganz in diesem Sinne durch Idealität, Zeitlosigkeit, Ganzheit und Geschlossenheit aus. Die Natur weist zwar eine ihr eigene Lebendigkeit auf, bleibt aber bei aller ihr inhärenten Dynamik immer ein einheitliches, harmonisch zusammenstimmendes Ganzes. Elegische Züge und sentimentalische Reflexionen finden sich daher in der Regel nicht in den Landschaftsbeschreibungen, sondern treten als deren Widerpart in Erscheinung und durchbrechen die vorübergehende Versenkung in ideale Landschaften. Wie sehr Hölderlin diese Schauplätze der Natur nach Gestaltungsprinzipien der klassischen Landschaftsmalerei geformt hat und damit dem Vorbild von Nicolas Poussin und Claude Lorrain folgte, hat Ulrich Port zeigen können. Ausdrücklich bemerkt Port, dass die Landschaftsschilderungen im *Hyperion* nicht selbst einer Verzeitlichung unterliegen, sondern dort ihre Grenze finden, »wo es thematisch um eine Geschichtlichkeit der Natur selbst geht«.<sup>12</sup>

Rottmanns griechische Landschaften führen indes keine zeitlose, ideale Natur vor Augen. Bereits die zeitgenössische Kritik bezeichnete seine Gemälde als »historische Landschaften« – ein Begriff, der freilich auf sehr unterschiedliche Formen von Geschichte bezogen werden konnte. Implizierte er etwa noch für Friedrich Theodor Vischer eine Annäherung von Landschaft und Historienbild,<sup>13</sup> so attestierte Ludwig Schorn den Gemälden Rottmanns eine »historische« Naturauffassung, mithin eine Konzeption, der die Natur selbst als historisch wandelbar gilt.<sup>14</sup> Wie immer man das historische Moment in Rottmanns Landschaften auffasst: Offenkundig war schon für seine Zeitgenossen völlig unstrittig, dass seine Bilder keine ideale, harmonische und zeitlose Natur zeigten.

11 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe. 20 in 32 Bänden. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder u. Edith Zehm. München 1985–1998. Bd. 1.2: Der junge Goethe. 1757–1775. Hg. v. Gerhard Sauder. München 1987, S. 199.

12 Ulrich Port: »Die Schönheit der Natur erbeuten«. Problemgeschichtliche Untersuchungen zum ästhetischen Modell von Hölderlins *Hyperion*. Würzburg 1996, S. 314. Vgl. ders.: »Vor dem Bilde der ewigeinigen Welt«. Zur Ikonologie der Landschaft im *Hyperion*. In: Valérie Lawitschka (Hg.): Hölderlin: Philosophie und Dichtung. Tübingen 2001, S. 72–98.

13 Friedrich Theodor Vischer: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen. 6 Bände. Hg. v. Robert Vischer. München 1922–1923. Bd. 4: Kunstlehre: Bildnerkunst, Malerei. München 1923, S. 363–366 (§ 699).

14 Vgl. Ludwig Schorn: Ansicht von Palermo. Landschaft von Carl Rottmann in München. In: Kunst-Blatt 10 (1829), H. 2, S. 5–7, hier S. 5.



Tatsächlich wird Zeitlichkeit in Rottmanns Landschaften auf vielfältige Weise erfahrbar. Aufziehende oder abziehende Unwetter, vom Wind aufgewühlte Wolken oder der dramatische Wechsel zwischen Licht und Schatten verweisen auf den Wechsel der Wetterverhältnisse und der Tageszeiten (S. 349, Taf. 4). Vor allem lässt aber die charakteristische Gestaltung der Vordergründe in Rottmanns Griechenlandzyklus anschaulich werden, wie der geschichtliche Wandel weit über den immer gleichen Rhythmus von Tag und Nacht, von Sonnenschein und Unwetter hinaus in die Natur eingreift.<sup>15</sup> Während die zumeist überaus weiten Ausblicke in den Bildhintergründen von ruhigen, harmonischen Formationen geprägt sind, zeigen viele Bilder im Vordergrund ein regelrecht aufgerissenes, karstiges Terrain, das bei aller Kargheit nicht nur durch verstreute bauliche Trümmer auf ein Zerstörungswerk schließen lässt. Dramatisch aufgewühlte und zerklüftete Felslandschaften kennzeichnen etwa den Vordergrund des Bildes mit dem Schlachtfeld von Marathon und scheinen auf das historische Ereignis zu verweisen (S. 349, Taf. 5). Doch bildet diese Art der Gestaltung des Vordergrundes keine Ausnahme im Zyklus der Griechenlandbilder. Sie findet sich genauso an vermeintlich friedlicheren Stätten, so etwa in Rottmanns Darstellung von Olympia (S. 350, Taf. 6). Bisweilen geht das Zerstörungswerk dabei so weit, dass selbst dem Betrachter kein sicherer Standort mehr zugestanden zu sein scheint.

Es dürften nicht zuletzt diese aufgewühlten Landschaftsformationen sein, die in der Rottmann-Forschung immer wieder an die Erdleben-Bildkunst von Carl Gustav Carus haben denken lassen.<sup>16</sup> Rottmanns Gemälde, so der Tenor der kunsthistorischen Forschung, spiegeln geschichtliche Prozesse und historische Ereignisse, indem sie in der Darstellung des Wetters und der ›Physiognomie‹ der Landschaft Äquivalente zu einem historischen Geschehen ausbilden.<sup>17</sup> So biete der Maler in seinem Bild des Schlachtfeldes von

15 Vgl. Erika Rödiger-Diruf: *Landschaft als Abbild der Geschichte. Carl Rottmanns Landschaftskunst 1820–1850. Mit einem Nachtrag zum Werkkatalog von 1978.* In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 40 (1989), S. 153–224, hier S. 181.

16 Vgl. Carl Gustav Carus: *Zehn Briefe über Landschaftsmalerei mit zwölf Beilagen und einem Brief von Goethe als Einleitung.* Hg. v. Gertrud Heider. Leipzig 1982, S. 68. Jutta Müller-Tamm: *Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus.* Berlin 1995, S. 154–169.

17 Vgl. etwa Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts.* Berlin 1985, S. 299–301. Erika Rödiger-Diruf: *Landschaft als Abbild der Geschichte* (Anm. 15). Barbara Eschenburg: *Die historische Landschaft. Überlegungen zu Form und Inhalt der Landschaftsmalerei im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert.* In: Christoph Heilmann u. Erika Rödiger-Diruf (Hg.): *Landschaft als Geschichte. Carl Rottmann 1797–1850. Hofmaler König Ludwigs I. Katalog zur Ausstellung in Heidelberg, 16. November 1997 – 18. Januar 1998.* München 1998, S. 63–74, insbesondere S. 66–69. Herbert W. Rott u. Renate Pogendorf: *Carl Rottmann* (Anm. 10), S. 60–65. – Einen anderen Akzent setzt Jan von Breverns Deutung von Rottmanns Marathon-Gemälde im Sinne eines ›Erinnerungsortes‹ (vgl. J. v. Brevern: *Bild und Erinne-*

Marathon – mit den Worten von Werner Busch – »die Naturgewalten als Stellvertreter zum Kampf« auf. Und um die Geschichte »aus der Erdrinde ›sprechen« lassen zu können, zeige Rottmann die Erdoberfläche weitgehend frei von Vegetation.<sup>18</sup> Erosion, versiegte Flussläufe, Hangrutsche und Ablagerungen ließen den Betrachter auf einen stetig voranschreitenden Wandel der Landschaft schließen. Prozesse der Natur stehen so für eine allgemeine Erfahrung von Historizität ein – eine Konzeption, die sich unter anderem auf Vischers Charakterisierung von Rottmanns Kunst berufen kann: »Seine Erdbildungen erzählen uns Geschichte, große Vergangenheit«.<sup>19</sup> Rottmann vermittele überzeugend, »daß hier eine Natur ist, in der große Menschen lebten, große Thaten geschahen, das predigt bei ihm Stein, Erde, Berg und Luft von selbst«.<sup>20</sup> Eine Ausdifferenzierung hat dieses Verständnis von Rottmanns ›historischen Landschaften‹ in einem Aufsatz von Erika Rödiger-Diruf erfahren. Sie rekonstruierte – insbesondere für Rottmanns Werke bis circa 1840 – eine Dreiteilung der Landschaft, die auf eine triadisch strukturierte, theosophische Geschichtsphilosophie verweise, wie sie in München etwa von Joseph Görres vertreten worden sei.<sup>21</sup> Räumlich Entferntes stehe dabei, so Rödiger-Diruf, zugleich für zeitliche Distanzen ein – namentlich für eine weit in der Vergangenheit liegende Vorgeschichte, durchaus aber auch für eine ferne Zukunft. In den späteren Werken Rottmanns überwiege freilich zunehmend eine kulturpessimistische Sicht auf die Geschichte, die Ernst von Lasaulx maßgeblich angeregt haben könnte.<sup>22</sup>

Bei allen Änderungen, die jenes Geschichtsbild erfuhr, das Rottmanns ›historischen Landschaften‹ zugrunde liegt, sind seine Bilder doch von einer durchgreifenden Verzeitlichung gekennzeichnet. Dieser Einbruch der Geschichte in Rottmanns Landschaften scheint mit den idealen, zeitlosen Naturbildern in Hölderlins Roman kaum mehr vereinbar, ist dafür aber umso mehr jener einschneidenden Änderung des Blicks auf Griechenland geschuldet, die durch die einsetzende wissenschaftliche Erschließung der griechischen Kunst, Architektur und Geographie hervorgerufen worden war.<sup>23</sup> Hatte lange Zeit Pausanias mit seiner *Beschreibung Griechenlands* (zweites Jahrhundert n. Chr.) das Bild der griechischen Geographie geprägt, so wiesen

---

rungsort. Carl Rottmanns Schlachtfeld von Marathon. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 71 (2008), S. 527–542).

18 Werner Busch: Die notwendige Arabeske (Anm. 17), S. 300.

19 Zitiert nach Werner Busch (ebenda).

20 Friedrich Theodor Vischer: Kritische Gänge. Neue Folge. Stuttgart 1861, H. 1, S. 36f.

21 Erika Rödiger-Diruf: Landschaft als Abbild der Geschichte (Anm. 15), S. 179–184.

22 Ebenda, S. 186–199.

23 Vgl. Norbert Miller: Europäischer Philhellenismus zwischen Winckelmann und Byron. In: Erika Wischer (Hg.): Propyläen-Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt. Berlin 1988. Bd. 4: Aufklärung und Romantik. 1700–1830, S. 315–366.

im 18. Jahrhundert James Dawkins und Robert Wood, James Stuart und Nicolas Revett sowie Richard Chandler mit ihren Expeditionen und den ihnen folgenden Publikationen den Weg zu einer wissenschaftlichen Erschließung des Landes, die auf Autopsie beruhte. Um 1800 intensivierte sich nochmals die durch geographische und historische Interessen motivierte Reisetätigkeit nach Griechenland. Dokumentationen und Publikationen von Edward Dodwell, William Gell oder William Martin Leake eröffneten immer detailliertere, zugleich aber auch zunehmend ernüchternde Einblicke in die griechische Topographie und die Spuren der Antike. Viele dieser Reisedokumentationen, topographischen und antiquarischen Werke enthielten neben Texten und Kartenmaterial Abbildungen von Bauten sowie Landschaftsansichten, in besonderem Maße galt das etwa für Choiseul-Gouffiers *Voyage pittoresque de la Grèce* (1782, 1809, 1822), Dodwells *Classical and Topographical Tour Through Greece* (1819) und Otto Magnus von Stackelbergs *La Grèce. Vues pittoresques et topographiques* (1830–1834). So sehr gerade die Abbildungen in diesen Werken noch Bildformularen der europäischen Landschaftsmalerei verpflichtet blieben, boten sie doch bereits erste Ansätze zu einer Verknüpfung von Landschaftsvedute, historischen Spuren und zeitgenössischem Alltagsleben. Rottmanns Landschaften sind von einzelnen dieser Werke, insbesondere von Stackelbergs *Vues*, nicht unerheblich geprägt worden.<sup>24</sup> Der zeitentobenen Idealisierung der Natur, die insbesondere im ersten Teil des *Hyperion* entfaltet wird, entsprechen sie indes kaum. Die Konzeptionen der Landschaft und der Natur, die Rottmanns Gemälde und Hölderlins Naturschilderungen implizieren, liegen so weit auseinander, dass es sinnvoll zu sein scheint, von zwei grundlegend verschiedenen ästhetischen Verarbeitungen des Verhältnisses von Antike, Natur und Geschichte zu sprechen.

### III. Konvergenzen: Rottmanns ästhetisch reflektierter Historismus

Doch stellt sich der Vergleich zwischen Hölderlins *Hyperion* und Rottmanns Landschaften etwas komplexer dar, wenn man den Roman genauer liest und die Gemälde näher betrachtet. Weder beschränkt sich Hölderlin gänzlich auf idealisierende, harmonische Schilderungen der Natur, noch geht in Rottmanns Bildern die Landschaft vollkommen in einer umfassenden Historisierung auf.

Ist die Natur im ersten Teil von Hölderlins Roman allen historischen Prozessen enthoben, so unterliegt dieses Bild der Natur im Verlauf der Briefe, die den zweiten Band des Romans bilden, einem zunehmend einschneidenden Wandel. Hansjörg Bay hat darauf hingewiesen, dass gegen Ende des

---

<sup>24</sup> Vgl. exemplarisch Herbert W. Rott, Elisabeth Stürmer u. Renate Pogendorf: Carl Rottmann (Anm. 10), S. 142, 152, 186.

Romans selbst die Natur einer Prozessualisierung ausgesetzt ist, sodass Zeitlichkeit, Schicksal und Zerstörung auch die scheinbar »wandellose« Natur erfassen.<sup>25</sup> Hyperion stellt seinem eigenen Schicksal jetzt nicht mehr die ewige, ideale Natur gegenüber, sondern findet vielmehr im Leiden der Natur Entsprechung und Trost für seine eigene Geschichte: »Muß nicht alles leiden? Und je trefflicher es ist, je tiefer! Leidet nicht die heilige Natur?« (H, S. 164).<sup>26</sup> Dem Zerstörungswerk der Geschichte kann sich nun nichts mehr entziehen. Hyperions letzter Brief scheint zwar noch einmal die Natur als ideale Gegenwelt zur Geschichte der Menschen behaupten zu wollen; und seine Beschwörung dieser harmonischen Natur gipfelt kaum zufällig in Worten, die an den Anfang des Romans erinnern: »einiges, ewiges, glühendes Leben ist Alles«. Doch kommt er nicht mehr umhin, auch diesen Gedanken gleichsam zu historisieren, indem er mit lakonischen Worten schließt: »So dacht' ich. Nächstens mehr« (H, S. 175). In seinem zweiten Teil deutet der Roman somit eine Alternative zu jener idealisierenden Konzeption der Natur an, die zunächst das Denken und Empfinden von Hyperion grundlegend geprägt hatte. Nun ist auch die Landschaft nicht mehr den zerstörerischen Prozessen der Geschichte enthoben.

Damit ist jedoch noch keineswegs ein direkter Weg zu Rottmanns späteren »historischen Landschaften« gebahnt. Wie Hyperions letzter Brief zeigt, bleibt sein Naturbegriff von einem Widerstreit zwischen dem Beharren auf einer idealen Zeitlosigkeit und der Unterwerfung unter eine unausweichliche Geschichtlichkeit bestimmt. Rottmann indes präpariert in seinem Griechenlandzyklus – wenn wir dem Votum der Forschung folgen – mit der Genauigkeit eines Physiognomikers historische Spuren im Bild der Natur. Gerade wegen seiner Ambiguität scheint der Begriff »historische Landschaft«, der sich sowohl auf Stätten historischer Ereignisse als auch auf eine Historisierung der Natur beziehen lässt, den Schlüssel zum Verständnis der Wandbilder Rottmanns zu bieten.

So überzeugend und berechtigt das Verständnis des Griechenlandzyklus als Folge »historischer Landschaften« erscheint, bleiben mit diesem Deutungsschlüssel dennoch einige grundlegende Fragen ungelöst. Was genau »erzählen« – um Friedrich Theodor Vischers Wortwahl aufzugreifen – Rottmanns Landschaften? Welche Geschichte wird in ihnen anschaulich? Da der Zu-

---

25 Hansjörg Bay: »Ohne Rückkehr«. Utopische Intention und poetischer Prozess in Hölderlins *Hyperion*. München 2003, S. 378–393.

26 Diese desillusionierenden Fragen spiegeln keineswegs allein eine vorübergehende Überzeugung Hyperions im Verlauf seiner wechselvollen Erlebnisse, sie werden vielmehr ausdrücklich als Kommentar des »Eremiten« Hyperion ausgewiesen, der seine Briefe an Bellarmin verfasst. Kurz vor den zitierten Sätzen heißt es: »[U]nd du fragst, mein Bellarmin! wie jetzt mir ist, indem ich dies erzähle? Bester! Ich bin ruhig, denn ich will nichts bessers haben, als die Götter. Muß nicht alles leiden?« (H, S. 164).

sammenhang zwischen Ereignisgeschichte und »Erdbildung« letztlich vage und unbestimmt bleiben muss, können Rottmanns Landschaften nur dafür eintreten, *dass* es Veränderungen und Zerstörungen gibt. Auf diese Weise wird aber nicht konkrete Geschichte, sei es der Wandel der Natur oder ein historisches Ereignis, anschaulich, sondern allenfalls eine allgemeine Erfahrung von Historizität vermittelt. Es bleibt dem Betrachter überlassen, im Wissen um die geschichtliche Bedeutung des jeweiligen Ortes, der jedem Bild seinen Titel gibt, die Spuren in der Landschaft auf ein historisches Geschehen zu beziehen oder aber nur vage eine nicht näher bestimmte Bedeutsamkeit des Ortes zu ahnen. Die für den ursprünglich vorgesehenen Standort der Bilder, die Münchner Hofarkaden, geplante Form der Präsentation, die ein Entwurf Leo von Klenzes überliefert (S. 347, Taf. 1), hätte diese unvermeidliche Unbestimmtheit der »historischen Landschaften« kaum gemindert. Die in das Rahmensystem integrierten Tituli und die Darstellungen aus den griechischen Befreiungskriegen (Friedrich Christoph Nilson nach Vorlagen von Peter von Hess) hätten nur umso deutlicher werden lassen, dass sich den Landschaften selbst keine Bezüge auf konkrete historische Ereignisse entnehmen lassen.

Doch scheint in der Parallelisierung von Landschaft und Geschichte gar nicht die eigentliche Pointe von Rottmanns Griechenlandzyklus zu liegen. Seine Landschaften führen keineswegs ausschließlich Spuren vor Augen, die den Betrachter Geschichtlichkeit erfahren lassen. Fast alle Landschaften, die sich durch einen auffällig zerklüfteten oder unwegsamen Vordergrund auszeichnen, weisen einen Hintergrund auf, der in ungehinderter Fernsicht den Blick auf weite Ebenen, ruhige Meeresflächen oder majestätisch und zugleich harmonisch geformte Gebirgrücken freigibt (S. 350, Taf. 7). Nicht selten akzentuiert Rottmanns dramatische Lichtführung diesen Kontrast, etwa indem der Vordergrund stark verschattet erscheint, während im Hintergrund ein goldenes Sonnenlicht die warmen Farben der Landschaft und das satte Blau des Meeres leuchten lässt (S. 351, Taf. 8). Den weit entfernten Landschaften im Hintergrund haftet keine Spur von Veränderung oder gar Zerstörung an; für sie scheint zu gelten: »Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns«. <sup>27</sup> In seiner Darstellung von Aulis (S. 351, Taf. 9) greift Rottmann gar zu dem eigenwilligen Kunstgriff, in eine Landschaft mit wenig einladendem Vordergrund gleichsam ein klassisches Landschaftsbild im Stile von Claude Lorrain hineinzukomponieren, das durch Bäume gerahmt wird und in der strahlenden Sonne sein überwältigendes Zentrum findet.

---

27 Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Otto Dann, Axel Gellhaus, Klaus Harro Hilzinger u. a. Frankfurt a. M. 1988–2004. Bd. 1: Gedichte. Hg. v. Georg Kurtscheidt. Frankfurt a. M. 1992, S. 42.

Als ›historische Landschaften‹ sind Rottmanns Wandbilder daher zwar zutreffend, aber keineswegs erschöpfend charakterisiert. Sie verweisen unverkennbar auf zeitliche Prozesse und führen zum Teil sogar auf dramatische Weise ein Zerstörungswerk vor Augen, dessen Urheber unbestimmt bleibt. Zugleich bieten sie jedoch Fernblicke mit unverhohlenen idealisierenden Zügen. Entscheidend ist, dass sich beide Aspekte, der ungeschönte Blick auf Spuren der Zerstörung und die Fernsicht in entrückte Landschaften, keineswegs problemlos miteinander vermitteln lassen.<sup>28</sup> Indem Rottmann auch extrem weit entfernte Landschaftspartien in überdeutlicher Klarheit darstellt und eine nachvollziehbare Raumerschließung zwischen Vorder- und Hintergrund unterbindet, etabliert er ein spannungsvolles Verhältnis zwischen beiden Raumzonen. Immer wieder stößt der Betrachter auf einzelne Motive, die sich nicht eindeutig einer Raumzone zuordnen lassen. Die kleine Baumgruppe etwa, die in der Darstellung von Aulis links neben dem Wäldchen zu sehen ist, scheint diesem Hain zuzugehören, sie lässt sich aber ebenso in der Nähe des entfernten Meeresufers situieren. In vergleichbarer Weise irritiert ein abgebrochener Säulenschaft im Bild der Insel Delos die Einschätzung der Raumverhältnisse und Entfernungen (S. 348, Taf. 2). Aufgrund seiner Prominenz und seiner Größe rückt das Trümmerstück das eigentlich äußerst weit entfernte Ufer verstörend nah an den Vordergrund heran. Beide Beispiele können vor Augen führen, dass Rottmann eine nachvollziehbare Raumerschließung gezielt verhindert, um stattdessen die Inkommensurabilität des Verhältnisses von Vorder- und Hintergrund herauszustellen. Indem die räumlichen Distanzen verunklärt werden, entzieht sich aber auch der ›Raum‹ der Geschichte, der zunächst mit der Landschaft eröffnet zu sein schien, einer klaren Lesbarkeit.

Der Spannung zwischen Nahblick und Fernsicht scheint das eigentliche Interesse Rottmanns zu gelten. Beschwört die Fernsicht nochmals ein Idealbild der Antike, das der Zeit enthoben ist und keine Dissonanzen oder Störungen aufweist, so dokumentiert der Vordergrund Spuren historischer Prozesse und suggeriert zugleich, dass auch diese Überreste vom endgültigen Verschwinden bedroht sind. Der Griechenlandzyklus vereinigt auf diese Weise zwei grundlegende Züge, die für seine Zeitgenossenschaft zum ästhetischen Historismus bürgen und doch zugleich eine Differenz andeuten: Die griechischen Landschaften zeugen einerseits von dem Bewusstsein einer umfassenden Historizität, die auch die Bildungen der Erde, die Landschaft und die Natur erfasst; andererseits ist Rottmanns Zyklus aber von einem durchgreifenden Willen zur ästhetischen Formung geprägt und reserviert sich mit den weiten Hintergrundlandschaften Freiräume der ästhetischen Idealisie-

---

28 Vgl. Matthias Bleyl: Carl Rottmann und Ludwig Lange. Zwei Beiträge zur Griechenlandrezeption im 19. Jahrhundert. In: *Pantheon* 41 (1983), S. 183–193, insbesondere S. 184.

rung. Rottmanns Leistung besteht darin, diesen im ästhetischen Historismus angelegten Widerstreit im Bild selbst auszutragen und gleichsam mit ästhetischen Mitteln zu reflektieren. Seine Landschaften spiegeln daher keinen umfassenden, gleichsam selbstverständlich gewordenen Historismus. Ebenso wenig veranschaulichen sie eine Geschichtsphilosophie, die dem Verhältnis der Epochen eine Logik oder gar ein Telos unterlegt. Vielmehr führen Rottmanns Bilder vor Augen, dass der Blick auf die Geschichte, zumal auf die Antike, immer schon in ästhetische Formungen verstrickt ist. Unser Verhältnis zur Antike, das von Distanz und zugleich von Betroffenheit oder Sehnsucht gekennzeichnet ist, findet nur mit ästhetischen Mitteln zu einem adäquaten Ausdruck.

Rottmann vollzieht diese ästhetische Reflexion des Historismus mit genuin bildlichen Mitteln. Die von ihm evozierte Spannung zwischen zwei Raumzonen ist nur im Bild denkbar, weist aber zugleich über das im Bild Dargestellte hinaus. Denn die räumlichen Inkongruenzen rufen dem Betrachter unvermeidlich ins Bewusstsein, einem Bild gegenüberzustehen. Auf diese Weise wird der Rezipient mit einem weiteren Widerstreit konfrontiert: mit der zwiespältigen Erfahrung, einerseits in eine Landschaft zu blicken und gleichsam in sie eintreten zu wollen, andererseits aber dem Bild als Gegenstand eigenen Rechts und eigener Materialität gegenüberzustehen. Die Evidenz der immersiven, vergegenwärtigenden Landschaftsdarstellung steht damit in einer Spannung zu dem unübersehbaren Umstand, dass diese Evidenz bildlich vermittelt ist, dass sie sich mithin imaginativen und ästhetischen Strategien verdankt. Rottmanns Griechenlandzyklus stößt diesen Widerstreit an, um mit ihm das Verhältnis zur Antike ästhetisch reflektieren zu können.

Diese Spannung zwischen Dargestelltem und Darstellung ist nicht ohne Parallele in Hölderlins Roman. Denn die Folge der Briefe Hyperions an Belarmin impliziert ein komplexes Verhältnis der erlebten Ereignisse zur Zeit des Erzählens. Jochen Schmidt hat darauf aufmerksam gemacht, dass Hyperion mit dem Schreiben seiner Briefe erst einsetzt, nachdem die in ihnen geschilderten Ereignisse an ihr Ende gelangt sind und Hyperion selbst zu dem im Romantitel genannten »Eremit[en] in Griechenland« geworden ist. Dem Entwicklungsprozess, den Hyperion in seiner bewegten Geschichte durchläuft, schließt sich daher ein zweiter Prozess der Reife an, der sich in der Reflexion des Schreibenden vollzieht. Die Kommentare, die der Verfasser der Briefe in den Lauf seiner Geschichte einfließt, deuten an, dass Hyperion die Wechsel des Schicksals sowie seine Unruhe und sein Schwanken erst in einer reflektierenden Besinnung überwinden kann. Am Ende der Entwicklung Hyperions, so Jochen Schmidt, stehe »nicht mehr die Ekstase, sondern ein ruhig erkennendes Bewußtsein, nicht mehr die unmittelbare Iden-

tifikation, sondern die durch vermittelnde Reflexion zu gewinnende Distanz«<sup>29</sup> – eine Distanz freilich, die sich kaum mehr mit der früheren pantheistischen Einheitskonzeption vereinbaren lässt.<sup>30</sup> Statt einer Ästhetik der Präsenz und der Unmittelbarkeit zu folgen, die den Protagonisten und den Leser in die Natur und in das Geschehen eintauchen lässt, konfrontiert die Lektüre mit einer unhintergehbaren, distanzierenden Vermittlung, die nicht Identifikation, sondern Reflexion verlangt, wenngleich einzelne Briefpassagen bis zum Schluss immer wieder den Wunsch nach distanzloser Vergegenwärtigung wecken.

Mit seiner komplexen zeitlichen Struktur entfaltet Hölderlins Roman mithin einen ähnlichen Widerstreit, wie er in der inkongruenten Räumlichkeit von Rottmanns griechischen Landschaften angelegt ist. In seinen Bildern stiftet Rottmann eine Spannung zwischen zeitlos idealer Natur und dramatisch sich entziehender Geschichte, die bereits Hölderlins *Hyperion* aufweist. Und vor Rottmanns Zyklus mit seiner unüberschaubaren Serie von 23 Bildern befindet sich der Betrachter in einer exzentrischen Position, wie sie auch Hyperions Verhältnis zur Topographie Griechenlands bestimmt.<sup>31</sup> In beiden Werken, in Hölderlins Roman und in Rottmanns Bilderzyklus, erscheint die Natur beziehungsweise die Landschaft sowohl als ideales Gegenbild zum Zerstörungswerk der Geschichte wie auch als ihr höchstes Opfer. In dieser Zwiespältigkeit, in diesem unaufgelösten Widerstreit scheinen Rottmanns Bilder dem *Hyperion* näher als jedem anderen vergleichbaren Werk seiner Zeit.

---

29 Jochen Schmidt: Konzeption und Struktur. In: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke (Anm. 8). Bd. 2: *Hyperion*, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen. Hg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt a. M. 1994, S. 940–965, hier S. 960.

30 Trotz vieler Spuren eines pantheistischen Denkens, die sich in Hyperions Briefen finden, scheint es mir fraglich, dass der Roman im Ganzen – wie Jochen Schmidt vorschlägt – einem »pantheistischen Grundkonzept« verpflichtet bleibt (vgl. J. Schmidt: Konzeption und Struktur (Anm. 29), S. 964). Dass der Roman in seiner komplexen textuellen Struktur gerade die Unhintergebarkeit der distanzierenden Reflexion betont, ist kaum mit einem umfassenden Pantheismus vereinbar.

31 Vgl. Alexander Honold: Hyperions Raum. Zur Topographie des Exzentrischen. In: Hansjörg Bay (Hg.): *Hyperion – Terra incognita*. Expeditionen in Hölderlins Roman. Opladen 1998, S. 39–65.





## Tafelteil





Tafel 1 (zu S. 53)

Leo von Klenze, Entwurf der Dekoration der nördlichen Hofgartenarkaden, 1838



Tafel 2 (zu S. 47 und S. 54) – Carl Rottmann, Delos, 1840



Tafel 3 (zu S. 47) – Carl Rottmann, Salamis, 1840



Tafel 4 (zu S. 49) – Carl Rottmann, Pronia, 1847



Tafel 5 (zu S. 49) – Carl Rottmann, Marathon, 1848



Tafel 6 (zu S. 49) – Carl Rottmann, Olympia, 1839



Tafel 7 (zu S. 53) – Carl Rottmann, Kopaissee, 1839



Tafel 8 (zu S. 53) – Carl Rottmann, Naxos, 1845



Tafel 9 (zu S. 53) – Carl Rottmann, Aulis, 1847



## Abbildungsverzeichnis

- S. VII, Frontispiz: Jean-Léon Gérôme, Phryne vor den Richtern (Ausschnitt), 1861, Öl auf Leinwand, 80 × 128 cm, Hamburger Kunsthalle, © bpk | Hamburger Kunsthalle | Elke Walford.
- S. 42, Abb. 1: Doppelseite aus Friedrich Hölderlin: Hyperion oder der Eremit in Griechenland. Hg. v. Curt Moreck. München 1921, Zwischenblatt S. 16/17.
- S. 62, Abb. 1: Georg Friedrich Bolte, Bildnis Heinrich Dreber (1822–1875), 1849, Öl auf Leinwand, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.
- S. 83, Abb. 1: Grundriss der Residenz, 1. Obergeschoss, um 1840. In: Gerhard Hojer: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration. München 1992, S. 8.
- S. 87, Abb. 2: Thronsaal des Königs, Raumansicht mit West- und Nordwand, Vorkriegszustand. In: Gerhard Hojer: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration. München 1992, S. 75.
- S. 88, Abb. 3: Ludwig Schwanthaler, Drei Friesentwürfe für den Thronsaal, München, Privatbesitz. In: Gerhard Hojer: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration. München 1992, S. 81.
- S. 93, Abb. 4: Thronsaal der Königin, Ansicht der Westwand, Detail der Decke und des Bodens, Zinkographie, 1842. In: Gerhard Hojer: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration. München 1992, S. 132.
- S. 118, Abb. 1: Friedrich Preller d. Ä., Hermes überreicht Odysseus das Moly, 1865–1869, Wachsfarben auf Kalkputz, 155 × 448 cm, Weimar, Neues Museum, Prellergalerie, © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 122, Abb. 2: Friedrich Preller d. Ä., Hermes überreicht Odysseus das Moly, 1833–1836, Tempera, historische Aufnahme des Wandbildes im Römischen Haus in Leipzig, Kriegsverlust, Aufnahme color 1943/1945, © Foto Marburg.
- S. 123, Abb. 3: Friedrich Preller d. Ä., Hermes überreicht Odysseus das Moly, 1855, Kohlezeichnung, ehemals Berlin, Nationalgalerie, Kriegsverlust.
- S. 270, Abb. 1: A. D. Ligny nach Gustave Doré, Das Fest des Königs Belsazer, Holzstich auf Chinapapier, 24,2 × 19,6 cm (Bild), 42 × 31,7 cm (Buch-

- seite). In: *La Sainte Bible selon la Vulgate. Traduction nouvelle avec les dessins de Gustave Doré*. Tours: Alfred Mame et Fils, 1866, Bd. 2, S. 100.
- S. 275, Abb. 2: August Gaber und Anton Gerhard Joerdens nach Julius Schnorr von Carolsfeld, *Der Prophet Daniel*, 1859, Holzstich, 21,7 × 25,7 cm (Bild), 27 × 33,5 cm (Buchseite). In: *Die Bibel in Bildern. 240 Darstellungen, erfunden und auf Holz gezeichnet von Julius Schnorr von Carolsfeld*. Leipzig: Georg Wigand's Verlag, 1860, Nr. 143.
- S. 283, Abb. 3: Gustav Richard Steinbrecher nach Julius Schnorr von Carolsfeld, *Mardachai wird zu hohen Ehren erhoben*, 1858, Holzstich, 21,7 × 25,7 cm (Bild), 27 × 33,5 cm (Buchseite). In: *Die Bibel in Bildern. 240 Darstellungen, erfunden und auf Holz gezeichnet von Julius Schnorr von Carolsfeld*. Leipzig: Georg Wigand's Verlag, 1860, Nr. 130.
- S. 289, Abb. 4: William Holman Hunt, *The Light of the World* (ungerahmt), 1851–1853, Öl und Blattgold auf Leinwand, 122 × 60,5 cm, Oxford, Keble College. In: *Judith Bronkhurst: William Holman Hunt. A catalogue raisonné*. 2 Bände. New Haven 2006. Bd. 1: *Paintings*, S. 151, Nr. 74.
- S. 347, Tafel 1: Leo von Klenze, *Entwurf der Dekoration der nördlichen Hofgartenarkaden*, 1838, Bleistift und Aquarell, 21,8 × 33,5 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 1957:41 Z, © Staatliche Graphische Sammlung München.
- S. 348, Tafel 2: Carl Rottmann, *Delos*, 1840, Harz-Ölmalerei auf Putztafel, 161,8 × 205,9 cm, München, Neue Pinakothek, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 348, Tafel 3: Carl Rottmann, *Salamis*, 1840, Wachs-Harzmalerei auf Putztafel, 161,5 × 205,5 cm, München, Neue Pinakothek, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 349, Tafel 4: Carl Rottmann, *Pronia*, 1847, Harz-Ölmalerei auf Putztafel, 161,7 × 205,4 cm, München, Neue Pinakothek, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 349, Tafel 5: Carl Rottmann, *Marathon*, 1848, Harz-Ölmalerei auf Putztafel, 161,5 × 205 cm, München, Neue Pinakothek, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 350, Tafel 6: Carl Rottmann, *Olympia*, 1839, Wachs-Harzmalerei auf Putztafel, 161,5 × 205,6 cm, München, Neue Pinakothek, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 350, Tafel 7: Carl Rottmann, *Kopaissee*, 1839, Wachs-Harzmalerei auf Putztafel, 161,7 × 205,7 cm, München, Neue Pinakothek, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 351, Tafel 8: Carl Rottmann, *Naxos*, 1845, Harz-Ölmalerei auf Putztafel, 161,4 × 205,3 cm, München, Neue Pinakothek, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

- S. 351, Tafel 9: Carl Rottmann, Aulis, 1847, Harz-Ölmalerei auf Putztafel, 161,5 × 205 cm, München, Neue Pinakothek, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 352, Tafel 10: Heinrich Dreber, Baumstudie bei Albano, um 1846, Feder und Pinsel, Sepia und Aquarell über Bleistift auf Papier, 38,4 × 36,5 cm, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, © Museum Georg Schäfer.
- S. 353, Tafel 11: Heinrich Dreber, Buchenwald bei der Menterschweige unweit von München, 1841, Feder in Braun über Bleistift auf Papier, 35 × 25,8 cm, Privatbesitz.
- S. 354, Tafel 12: Gottfried Keller, Heroische Landschaft, 1842, Öl auf Leinwand, 87,7 × 116,3 cm, Zürich, Zentralbibliothek, Depositum der Gottfried-Keller-Stiftung, © Zentralbibliothek Zürich.
- S. 354, Tafel 13: Heinrich Dreber, Italienische Landschaft mit tanzenden Hirten, 1855/56, Öl auf Leinwand, 69,5 × 91,5 cm, Dresden, Galerie Neue Meister, © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Aufnahme: Gerhard Reinhold.
- S. 355, Tafel 14: Arnold Böcklin, Die Jagd der Diana, 1862, Öl auf Leinwand, 188,5 × 345 cm, Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 99, © Kunstmuseum Basel, Aufnahme: Martin P. Bühler.
- S. 355, Tafel 15: Arnold Böcklin, Campagna-Landschaft, 1860, Öl auf Leinwand, 88 × 105 cm, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, © bpk | Nationalgalerie SMB | Jörg P. Anders.
- S. 356, Tafel 16: Christian Gottlieb Schick, Südliche Landschaft mit der Erziehung Achills, 1807/1808, Öl auf Leinwand, 74 × 98,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, © Staatsgalerie Stuttgart.
- S. 356, Tafel 17: Heinrich Dreber, Das Bad der Diana, 1862, Öl auf Leinwand, 96 × 125 cm, Dresden, Galerie Neue Meister, © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Aufnahme: Gerhard Reinhold.
- S. 357, Tafel 18: Heinrich Dreber, Sappho, 1870, Öl auf Leinwand, 241 × 170 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie München, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 358, Tafel 19: Arnold Böcklin, Pan erschreckt einen Hirten, 1860, Öl auf Leinwand, 134,5 × 110,2 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie München, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 359, Tafel 20: Arnold Böcklin, Villa am Meer, 1. Fassung, um 1864, Öl auf Leinwand, 80,7 × 102,7 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie München, © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- S. 360, Tafel 21: Zweites Vorzimmer des Königs, Ansicht der Ostwand, Vorkriegszustand. In: Gerhard Hojer: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration. München 1992, S. 50.

- S. 361, Tafel 22: Servicesaal des Königs, Ansicht der Nordwestecke, Vorkriegszustand. In: Gerhard Hojer: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration. München 1992, S. 55.
- S. 361, Tafel 23: Thronsaal der Königin, Ansicht der Nordwestecke, Vorkriegszustand. In: Gerhard Hojer: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration. München 1992, S. 116.
- S. 362, Tafel 24: Blick in die Prellergalerie, 1865–1869, Weimar, Neues Museum, © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 362, Tafel 25: Friedrich Preller d. Ä., Hermes überreicht Odysseus das Moly, 1865–1869, Wachsfarben auf Kalkputz, 155 × 448 cm Weimar, Neues Museum, Prellergalerie, © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 363, Tafel 26: Friedrich Preller d. Ä., Felsen in der Brandung., 1846, Öl auf Leinwand, 109,5 × 160,5 cm, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen, © Klassik Stiftung Weimar.
- S. 364, Tafel 27: Julius Schnorr von Carolsfeld, Domine, quo vadis? [auch: Christus begegnet Petrus], 1819, Feder und Tusche auf Papier, 26,9 × 23 cm, Dresden, Kupferstichkabinett, © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Aufnahme: Herbert Boswank.
- S. 365, Tafel 28: Julius Schnorr von Carolsfeld, Domine, quo vadis?, 1843, Öl auf Leinwand, 80 × 65 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv.-Nr. 546, © Kunstmuseum Basel, Aufnahme: Martin P. Bühler.
- S. 366, Tafel 29: Julius Schnorr von Carolsfeld, Auf dem Kapitol in Rom, 1820, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift auf Papier, 14,7 × 10,6 cm, Dresden, Kupferstichkabinett, © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Aufnahme: Herbert Boswank.
- S. 367, Tafel 30: William Holman Hunt (1827–1910), The Light of the World (mit originale, rundbogigem Goldrahmen), 1851–1853, Öl und Blattgold auf Leinwand, 122 × 60,5 cm, Oxford (UK), Keble College, © The Bridgeman Art Library, Berlin.
- S. 369, Tafel 31: William Holman Hunt, The Finding of the Saviour in the Temple, 1896, Öl auf Leinwand, 85,7 × 141 cm, Birmingham Museums and Art Gallery, © Birmingham Museums and Art Gallery.
- S. 371, Tafel 32: Thomas Couture, Die Römer der Verfallszeit [auch: Rom zur Zeit der Dekadenz], 1847, Öl auf Leinwand, 472 × 772 cm, Paris, Musée d'Orsay, © bpk | RMN | Hervé Lewandowski.
- S. 373, Tafel 33: Jean-Léon Gérôme, Junge Griechen beim Hahnenkampf, 1846, Öl auf Leinwand, 143 × 204 cm, Paris, Musée d'Orsay, © bpk | RMN | Hervé Lewandowski.

S. 375, Tafel 34: Jean-Léon Gérôme, Phryne vor den Richtern, 1861, Öl auf Leinwand, 80 × 128 cm, Hamburger Kunsthalle, © bpk | Hamburger Kunsthalle | Elke Walford.

Sollte trotz sorgfältiger Recherche ein Rechteinhaber nicht genannt sein, werden berechnete Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

## **Erstpublikation**

Johannes Grave: Ästhetisch reflektierter Historismus. Carl Rottmanns Griechenlandzyklus und Friedrich Hölderlins *Hyperion*.

In: Ernst Osterkamp, Thorsten Valk (Hrsg.): *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*. Berlin / Boston 2011, S. 41-56.