

## Ein literarisch-topographischer Blick auf Carl Rottmanns Landschaften mit Bildthemen aus Italien

*Leuchtturm des Tiberius auf Capri – Concordiatempel von Agrigent  
und Porto Empedokle – Monte Circeo mit der Quelle der Feronia<sup>1</sup>*

»Keine Nichtigkeitsverhältnisse, keine unaufgelöste Form, was aus Mangel an Gedanken so häufig selbst in bewunderten Werken vorkommt, wenn es auch durch Bravour zu machen; was ist, das ist, weil es notwendig ist.«

(Ludwig Lange 1854 über Rottmanns griechische Landschaften)<sup>2</sup>

Bei seinem Münchenbesuch im Sommer 1839 hatte Schinkel eine tiefe Verehrung »für Rottmann gefaßt, die fresco Landschaften und die enkaustischen nennt er das beste der neueren in dieser Kunst. Rottmann ist ihm entschieden der größte Künstler der hier ist«, schreibt Clemens Brentano an Emilie Linder am 19. August 1839 nach Basel.<sup>3</sup> Gemeint sind der al fresco gemalte Zyklus von 28 italienischen Landschaften an den Wänden des Münchner Hofgartens und die auf 23 gesonderte Tafeln gemalten enkaustischen griechischen Landschaften in der Neuen Pinakothek.

Der Italienzyklus war der erste große Auftrag des bayerischen Königs Ludwig I. an den Heidelberger Landschaftsmaler Carl Rottmann (1797–1850), 1834 wurde er der Öffentlichkeit übergeben.<sup>4</sup> Die Vollendung seines Griechenlandzyklus, begonnen nach der Griechenlandreise 1834/35 zog sich – bedingt durch eine Erkrankung am Grünen Star seit 1829<sup>5</sup> – bis zu seinem Tode im Jahr 1850 hin. Kurz nach der Fertigstellung des letzten Bildes mit dem Tempel von Nemea im Jahr 1850 starb der Künstler erschöpft.<sup>6</sup> Zuvor waren einzelne Tafeln in seinem Atelier in der Münchner Residenz zu besichtigen.<sup>7</sup> Dort wird auch Schinkel sie gesehen haben, bevor die Wandgemälde in einem eigenen, besonders beleuchteten Raum ab 1853 in der Neuen Pinakothek ausgestellt wurden.<sup>8</sup> Neben diesen vom bayerischen König Ludwig I. schlecht

bezahlten Wandbildern<sup>9</sup> schuf Rottmann zahlreiche Ölgemälde von bayerischen, italienischen und griechischen Landschaften. Von besonders beliebten Motiven wie z. B. vom Eibsee<sup>10</sup> oder von den Tempeln des Apollon und der Aphaia auf der Insel Aegina<sup>11</sup> sind mehrere Fassungen überliefert. Das gilt nicht für drei unpublizierte, topographisch unbestimmte und noch nicht in Erika Rödigers Werkverzeichnis aufgenommene Ölbilder italienischer Landschaften, bei deren Entschlüsselung die Bestimmung des Ortes eine wesentliche Rolle gespielt hat. Sie sind Gegenstand dieser Untersuchung.

Zuvor werfen wir aber noch einen einleitenden Blick auf eine in den letzten Jahrzehnten mehrfach

<sup>1</sup> Arnold Esch danke ich für wichtige Hinweise zur Topographie von Terracina, Stefan Franz für Informationen zum Heiligtum der Feronia ebendort. Klaus Herrmann (†), profunder Kenner der archäologischen Forschungsgeschichte Griechenlands, hatte stets ein offenes Ohr für Fragen zur Topographie von Capri und Olympia. Klaus Vierneisel (†) ermunterte mich bis zuletzt, mit diesem für einen archäologischen Bauforscher fremden Thema an die Öffentlichkeit zu gehen. Für wertvolle Hinweise und anregende Diskussionen danke ich außerdem Klaus Fräße, Peter Märker, Werner Schnell, Reinhold Winkler und Reinhard Wegner. Die Abb. 10 und 12 verdanke ich Klaus Winter.

<sup>2</sup> Lange 1854, 9.

<sup>3</sup> Zitiert nach Heilmann 1998, 148.

<sup>4</sup> Zuletzt Heilmann 1998, 147–149.

<sup>5</sup> Heilmann 1998, 149.

<sup>6</sup> Rott/Poggendorf/Stürmer 2007, 347.

<sup>7</sup> Heilmann 1998, 148.

<sup>8</sup> Zuletzt Rott/Poggendorf/Stürmer 2007, 84–99.

<sup>9</sup> Rott/Poggendorf/Stürmer 2007, 42–43.

<sup>10</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, 476.

<sup>11</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, 475.



1. Carl Rottmann, Athen, Odeion des Herodes Atticus, 1834/35, Privatbesitz



2. James Stuart und Nicholas Revett, Athen, Odeion des Herodes Atticus, 1787

gewürdigte und ausgestellte, von Carl Rottmann signierte kleine Ölstudie.<sup>12</sup> Sie zeigt eine Ruine mit einer Rundbogenwand in hellem Südlicht, links einen nach rechts abfallenden Berg und im Hintergrund das Meer (Abb. 1). Erika Rödiger sah in diesem Bild eine sizilianische Landschaft mit einer Kirchenruine und meinte »die schichtweise, für die Jahre 1825 bis 1828 typische Raumgliederung« zu erkennen.<sup>13</sup> Barbara Eschenburg interpretierte die Rundbogenwand als gotische Kirchenruine und wies darauf hin, dass sich Rottmann in den Jahren 1824/25 mit diesem romantischen Thema beschäftigt hatte. Sie »fühlt sich auch an italienische Studien des 1828/29 in Italien arbeitenden Karl Blechen erinnert«, sah aber auch, dass »in der vorliegenden Studie, ähnlich wie später in Rottmanns Griechenlandzyklus, die Natur alle idyllischen Elemente verliert.«<sup>14</sup>

Diese kunsthistorischen Beurteilungen müssen korrigiert werden, seit der in Rom lebende Historiker und exzellente Kenner der griechisch-römischen Topographie Arnold Esch herausgefunden hat, dass »Carl Rottmanns rasante Ölstudie ... nicht eine *Sizilianische Kirchenruine* ... zeige ..., sondern das Odeion des Herodes Atticus in Athen gegen den Philopapposhügel und den Saronischen Golf.«<sup>15</sup> Die Blickrichtung stimmt mit Stuart und Revetts Darstellung in den *Antiquities of Athens* von 1787<sup>16</sup> überein (Abb. 2), lediglich der Ausschnitt ist verändert. Rottmann muss die Studie von einer höheren Position

gemalt haben, vielleicht saß er auf dem von Stuart und Revett dargestellten Bogen, vielleicht hat er das Motiv aber auch von einem fiktiv erhöhten Standpunkt aufgenommen.<sup>17</sup> Die signierte Studie kann demnach nicht zwischen 1825 und 1828 entstanden sein, sondern auf oder nach Rottmanns Griechenlandreise vom August 1834 bis Oktober 1835. Unwahrscheinlich auch, dass Rottmann beim Malen dieses römischen Odeions an romantische gotische Kirchenruinen dachte. Dagegen ist es möglich, dass er sich dabei von Blechens 1828/29 gemalten Italienstudien inspirieren ließ, wenn er sie denn kannte.<sup>18</sup>

<sup>12</sup> Heilmann/Rödiger-Diruf 1998, Nr. 81 mit Farbabbildung. Zur Ölstudie siehe Eschenburg 1987, 313 und Heilmann 1998, 154. Erika Rödiger-Diruf hat in den 1970er Jahren auch unter dem Namen Bierhaus-Rödiger publiziert. Der Einfachheit halber nenne ich sie im Text Erika Rödiger.

<sup>13</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, Nr. 128, 129–130.

<sup>14</sup> Eschenburg 1987, 313.

<sup>15</sup> Esch 1996, 645.

<sup>16</sup> Stuart/Revett 1787, Tafel nach 24.

<sup>17</sup> Hierzu Scheffler 1998, 49.

<sup>18</sup> Zu Blechens Italienstudien zuletzt ausführlich Maurer 2015, 279–314. Ob Rottmann auf seiner zweiten Italienreise 1828/29 Blechen in Rom getroffen hat, muss offenbleiben, zumal sich Blechen aus Zeitmangel dem gesellschaftlichen Treiben der deutschen Künstlerkolonie im Café Greco entzog, vgl. Maurer 2015, 284; und Rottmann nach allem, was wir von dieser Reise wissen, sich auf Landschaften für den Italienzyklus konzentrierte. In Blechens Bericht über die Italienische Reise werden gelegentlich Maler erwähnt, nicht aber Rottmann, vgl. Rave 1940,



3. Carl Rottmann, Capri, Leuchtturm des Tiberius, 1827, Privatbesitz

Man wird also Abschied nehmen müssen vom frühen reifen Rottmann der rasanten Ölstudien und einen differenzierteren topographisch-literarischen Blick auf die in Italien entstandenen Werke werfen müssen. Das setzt die Kenntnis des Geländes ebenso voraus wie den Blick in die antike Literatur, die bei Rottmanns südlichen Landschaften eine wesentliche Rolle spielt. Auch der Frage, welche Literatur der Goethezeit Rottmanns Motivwahl bestimmen haben könnte, ist nachzugehen.

#### *Leuchtturm des Tiberius auf Capri*

Eine kleine, 23,8 × 24,1 cm große unsignierte Ölstudie auf Papier und grauem Karton zeigt die Ruine eines Rundturms auf einem hohen, teilweise aus Ziegeln er-

richteten Sockel (Abb. 3). Rechts öffnet sich der Blick auf eine unterhalb gelegene, von Klippen gesäumte Bucht mit grünem Wasser. Im Hintergrund das Meer mit winzigen Fischerbooten, wie sie auch auf dem Wandgemälde *Aigina* in der Neuen Pinakothek zu erkennen sind.<sup>19</sup> Der Himmel geht von lachsrosa in blau über (nur links oben) und zeigt einige gelb beschienene Wolken. Darunter das hellblaue Meer, zum Betrachter hin in rosa übergehend. Die Stimmung deutet auf eine

15–18. Unwahrscheinlich auch, dass Rottmann Blechens italienische Landschaften, die in der Berliner Kunstausstellung des Herbstes 1830 ausgestellt und kommentiert wurden, wahrgenommen hat, vgl. Maurer 2015, 304–305. In die Neue Pinakothek kamen Blechens Werke erst im 20. Jahrhundert, vgl. Steingraber 1982, 27–30.

<sup>19</sup> Rott/Poggendorf/Stürmer 2007; Abb. S. 224.



4. Carl Rottmann, *Aegina, Apollontempel*, um 1840, Ausschnitt, Galerie Daxer & Marschall, München



5. »Vue des Ruines d'un Fanal, construit sous le règne de Tibère, dans L'Isle de Caprée, Dessinée et Gravée par Ch. Müller«, Aquatinta-Radierung nach 1840

Morgenszene bei glattem Meer hin. Neben dem Turm stehen zwei Figuren, die darauf hinweisen, dass die Ruine eine beträchtliche Höhe besessen haben muss. Die Studie ist rückseitig von alter Hand beschriftet: »Rottmann von Professor Franz Wolter erhalten 1912«, darunter: »Rottmann Skizze zu *Aegina*«. Sie stammt aus der Sammlung Franz Wolter (1865–1932), Maler und Kunstschriftsteller, seit 1906 Vorsitzender des Vereins für christliche Kunst in München. Offenbar besaß Wolter ein Konvolut Rottmannscher Arbeiten, zwei dem Maler zugeschriebene Zeichnungen aus Neapel und Subiaco wurden nach Wolters Tod im Jahr 1934 beim Münchner Kunsthändler Hugo Helbing<sup>20</sup> versteigert.<sup>21</sup> Die Bezeichnung *Skizze zu Aegina* von fremder Hand stammt wohl von einem Rottmannkenner, der vermutlich die um 1840 gemalte Version von Rottmanns *Aegina-Apollontempel* vor Augen hatte (Abb. 4).<sup>22</sup> Darauf ist der bis heute erhaltene schlanke Säulenschaft so grob gemalt, dass man ihn nur als Turm interpretieren kann. Ein mit unserer Studie vergleichbarer Turm auf der Insel Aegina ist nicht bekannt.<sup>23</sup>

Tatsächlich gehört das Gemälde zu Rottmanns italienischen Landschaften. Es zeigt die Ruine eines der bekanntesten Leuchttürme des Landes, des Faro di Tiberio neben der Villa Jovis auf der Insel Capri. Bis

ins 17. Jahrhundert in Betrieb, wurde er gleichzeitig mit der nahen tiberischen Villa als Signalstation errichtet und korrespondierte mit dem Leuchtturm des Kap Atheneum auf der sorrentinischen Halbinsel und einem weiteren Turm über dem antiken Militärfhafen von Misenum im Golf von Neapel. Zum Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. rühmt der Dichter Statius (*Silvae* 5, 100) den Turm in einem an seine Gattin gerichteten Gedicht, um ihr den Umzug von Rom in seine Heimatstadt Neapel schmackhaft zu machen:

»Und der Teleboer Heim, wo tröstlich  
zagenden Schiffern  
Flamme des Leuchtturms winkt, nachwandelnden  
Mondes Rivale.«

<sup>20</sup> Hugo Helbing (1863–1938) wurde in der Reichsprognomnacht von Nationalsozialisten zusammengeschlagen und starb wenig später an seinen schweren Verletzungen, hierzu Voss 2013.

<sup>21</sup> Helbing 1934, Nr. 90, Bei Neapel, Blei auf P. 10,5 × 21 und Nr. 90a, Aus Subiaco, Blei, 26 × 20 cm. Die Zeichnungen gelten als verschollen: Bierhaus-Rödiger Nr. V243 u. V244.

<sup>22</sup> Bierhaus-Rödiger Nr. 616; Grisebach 2014, Nr. 162.

<sup>23</sup> Der Verfasser war als Bauforscher im Heiligtum der Aphaia auf Aegina über mehrere Jahre hinweg tätig und kennt die überschaubare Topographie der Insel.



6. Capri, Torre di Tiberio e faro, Postkarte um 1900



7. Capri, Salto di Tiberio, Postkarte um 1900

Später berichtet Sueton in den Kaiserviten (Tiberius 74), dass der Turm wenige Tage vor Tiberius' Tod einstürzte. Bereits unter Domitian wurde der Rundturm mit Innentreppe über einem mächtigen, im Grundriss 12 × 12 m messenden Sockel, wiederhergestellt.<sup>24</sup> Äußerst selten wurde er vor der Verbreitung der Photographie dargestellt. Auf einer Radierung der Tiberiusvilla vom Meer aus gesehen von Claude-Louis Chatelet von 1783 kann man den Turm nur mit Mühe erkennen,<sup>25</sup> eine Darstellung aus der Zeit nach 1840 zeigt ihn mit dem offenen Meer rechts und dem Golf von Neapel links. Die Aquatinta-Radierung stammt von Charles Louis Lucien Muller (1815–1892), einem in Paris erfolgreichen Genremaler<sup>26</sup> (Abb. 5). Dies ändert sich im frühen 20. Jahrhundert, zahlreiche Postkarten weisen darauf hin, dass der Turm ein beliebtes Touristenziel war. Das Foto des Turms mit der dahinter liegenden Villa Jovis (Abb. 6) zeigt auch, dass die heute eingewachsene Ruine zu einem Belvedere aufgewertet wurde, mit einer neu errichteten Treppenanlage, über die man bis zum oberen Ende des Zylinders mit der weithin zu sehenden Aufschrift *faro* gelangen konnte.<sup>27</sup> Von der anderen Seite dargestellt ist der Turm auf einer Fotografie, die von der Tiberiusvilla aus aufgenommen wurde, mit der Schlucht zum Meer auf der linken Seite (Abb. 7). Vom Turm aus hatte man den besten Blick zum *salto di Tiberio*, einem Felsen über einer Schlucht, über die Sueton (Tiberius 62) berichtet: »Zu Caprea zeigt man noch jetzt die Marterstelle, von welcher die zum Tode Verurtheilten, nach langen und recht auserdachten Qualen vor seinen Augen ins Meer hinunter

gestürzt wurden, wo eine Anzahl von Bootsknechten mit Stangen und Rudern sie auffingen und die Körper ganz verschmetterten, damit kein Lebenshauch darinnen übrig bleiben mögte.«<sup>28</sup>

Auf unserer Ölstudie erkennt man den Leuchtturm vor dieser »Restaurierung«: Die Verkleidung des Sockels im unteren Bereich aus römischen Ziegeln ist nur noch teilweise erhalten, dahinter der Kern aus opus caementicium. Dort, wo die beiden Figuren stehen, ist das Innere des Kerns – wie oft bei römischen Ruinen dieser Mauertechnik – ausgehöhlt, darüber steht der Rest des zylindrischen Rundturms. Der Augpunkt liegt ungefähr dort, wo die Turmruine oben endet, die darunterliegenden Partien sind in leichter Aufsicht zu sehen. Dargestellt ist der Turm von Westen, links hat man sich die Überreste der Tiberiusvilla vorzustellen, dahinter liegt das offene Meer.<sup>29</sup> Steht man heute vor dem Turm, wird man keine Stelle auf dem zur Inselmitte stark abfallenden Gelände finden, von der aus der Turm und zugleich Teile der Steilküste und das Meer in einem Blickwinkel zu sehen sind (Abb. 7). Wir haben also ein Bild mit einem fiktiven erhöhten Stand-

<sup>24</sup> Maiuri 1956, 59–60.

<sup>25</sup> Saint-Non 1783, 172–179 mit Taf. 98.

<sup>26</sup> Hierzu Fino 1990, 93 mit Abb. Nr. 57. Hier auf Abb. 45 auch die ca. 10 Jahre spätere Darstellung der »Lanterna« von Tommaso Dessoulavy.

<sup>27</sup> Im Besitz des Verf.: Postkarte mit einer Person auf dem restaurierten Rundturm.

<sup>28</sup> Sueton/Ostertag 1799, 355–356.

<sup>29</sup> Plan der Anlage bei Maiuri 1956, Taf. nach S. 39.

punkt vor uns, ein Phänomen, das bei Rottmann – wenn es die Topographie des Motivs erfordert – häufig begegnet.<sup>30</sup> Nur mit einem solchen Kunstgriff war es möglich, eine historisch bedeutende antike Ruine, Steilküste, Meer und Himmel zu einer Komposition zu vereinigen. Und nur so gelang es Rottmann, mit wenigen genialen Mitteln den Eindruck eines Turmes zu vermitteln, der hoch über dem Meer steht, am Rande der Steilküste Capris.

Die Insel war für Rottmann auch deshalb ein Thema, weil Ludwig I. von Bayern noch bis 1832 vorhatte, ein Wandgemälde Capris in seinen Italienzyklus im Münchner Hofgarten aufzunehmen.<sup>31</sup> Hierzu ist ein großer Probekarton aus dem Jahr 1829 überliefert<sup>32</sup> sowie zwei Zeichnungen der Insel vom Schiff aus.<sup>33</sup> Schriftliche Quellen, die einen Aufenthalt auf der Insel belegen, sind nicht erhalten, doch könnte die verschollene Sepiazeichnung *Alter verfallener Turm*<sup>34</sup> zusammen mit unserer Ölstudie den Nachweis dafür liefern, dass Rottmann diese Insel bei seinem Aufenthalt im Golf von Neapel im Frühjahr 1827<sup>35</sup> nicht ausließ, zumal man davon ausgehen darf, dass Ernst Fries, ebenfalls in Heidelberg geboren und seit dem gemeinsamen Zeichenunterricht bei Rottmanns Vater<sup>36</sup> mit Carl bekannt, diesem vom Besuch der Insel berichtet hatte. Fries gehörte bekanntlich zu den ersten Fremden, die sich zusammen mit August Kopisch<sup>37</sup> im Jahr 1826 getraut hatten, in die von den Einheimischen wegen angeblicher Geister und Ungeheuer gemiedene Blaue Grotte hinein zu schwimmen.<sup>38</sup> Vielleicht hatte ihm Fries auch empfohlen, in der Locanda des Don Giuseppe Pagano abzusteigen, ein gelehrter Notar, in dessen Bibliothek Bücher über Capri zu finden waren. Von Pagano stammt der Plan, in die Blaue Grotte zu schwimmen, aber auch die Neigung, jede noch so unbedeutende Ruine der Insel mit Kaiser Tiberius in Zusammenhang zu bringen.<sup>39</sup>

Warum aber hat Rottmann nach allem, was wir wissen, auf der Insel Capri die *torre di Tiberio* dargestellt? Das könnte am »Baedeker« der Goethezeit<sup>40</sup> gelegen haben, Volkmanns *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*. Die drei Oktavbände waren bis zum Ende der 1820er Jahre<sup>41</sup> der ausführlichste, 1778 in zweiter Auflage erschienene deutschsprachige Reiseführer für Italien; Goethe hatte ihn auf seiner Reise nach Italien

im Gepäck. Als einzige Attraktion Capris wird dort der *salto di Tiberio* genannt: »Capri, welche durch die abscheulichen vom Tiber daselbst begangenen Ausschweifungen bekannt ist. Einige Ruinen daselbst werden für den Ort, wo er diese Wollüste ausgeübt, gehalten.«<sup>42</sup> Ausführlicher über diesen Ort berichtet der Goethefreund Karl Philipp Moritz, den der Dichter 1786 in Rom kennen und schätzen gelernt hatte, in seinen bisher nicht mit Rottmann in Verbindung gebrachten *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*. Stets mit häufigeren Bezügen auf die antike Literatur als Volkmann und deshalb für Rottmann auch ergiebiger, schreibt er: »Hier steigen die schroffen Felswände aus dem Meere empor, von welchen der Tyrann, der hier seinen Wollüsten frönte, die unglücklichen Opfer seiner Grausamkeit und seines Argwohns ins Meer hinabstürzen und unten mit Kähnen auf sie warten ließ, um sie mit Stangen vollends niederzustoßen, wenn sie sich etwa mit Schwimmen noch retten wollten.«<sup>43</sup> Diese Berichte, vielleicht auch die Kaiservita des Tiberius von Sueton in der Übersetzung von Johann Philipp Ostertag,<sup>44</sup>

<sup>30</sup> Hierzu Scheffler 1998, 49. Rottmanns italienische Landschaften mit dem Augpunkt ungefähr in Bildmitte: Heilmann/Rödiger-Diruf 1998, Nr. 48, 51, 53, 55, 57, 63, 68, 75, etc. Bei vielen dieser Beispiele muss man davon ausgehen, dass Rottmann seinen Standpunkt fiktiv erhöhte, weil die Topographie ihn dazu zwang. Anders bei Blechen, seine Arbeiten aus Italien sind bodenständiger, der Augpunkt liegt hier oft im unteren Drittel, vgl. Schuster 1990, Nr. 9, 10, 15, 16, 24 etc.

<sup>31</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, 39.

<sup>32</sup> Hierzu zuletzt Märker 1989, 16 u. 40.

<sup>33</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, Nr. 106 und 140.

<sup>34</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, Nr. V154.

<sup>35</sup> Heilmann/Rödiger-Diruf 1998, 371.

<sup>36</sup> Decker 1957, 11.

<sup>37</sup> Kopisch 1856, 23–64.

<sup>38</sup> Die Entdeckung der Blauen Grotte und deren Vermarktung durch Inselbewohner bewirkte, dass die Insel zum allgemeinen Reiseziel wurde, Bielschowsky 1895–1903, 116; hierzu auch Thoenes 2000, 44–45; Fino 1990, 18–20.

<sup>39</sup> Kopisch 1856, 26, 32–34.

<sup>40</sup> Richter 1982, 126–137.

<sup>41</sup> Neigebauer 1826.

<sup>42</sup> Volkmann 1778, III, 373.

<sup>43</sup> Moritz, *Reisen* 1997, 563.

<sup>44</sup> Sueton/Ostertag 1799, 271–368.



8. Carl Rottmann, *Aquädukt in der Campagna*, 1826/27, Privatbesitz

wird Rottmann gekannt haben,<sup>45</sup> als er nach Capri übersetzte, um dort passende Bildideen für seine italienischen Landschaften zu finden.

Mit unserem Bild am engsten verwandt ist die kleinformatigen Ölstudie *Aquädukt in der Campagna*,<sup>46</sup> 1826/27 gemalt (Öl auf Leinwand, 20,2 × 22,5 cm) (Abb. 8). Dramatische Wolkenhimmel wie auf den nach der Griechenlandreise entstandenen Arbeiten fehlen auch hier, der Himmel zeigt Wolken im Morgendunst (Capri) oder Streifenwolken nach Sonnenuntergang (Campagna). Bei beiden Ölstudien ist die »Mittelmeer-

landschaft mit Ihrer Vielzahl an geschichtlichen Ereignisorten der Antike impulsgebend«. <sup>47</sup> Beim Aquädukt in der Campagna ist es die erste große Wasserleitung zur Versorgung der Stadt Rom, die Aqua Claudia mit dem von Vergil und Horaz<sup>48</sup> beschriebenen Soracte am

<sup>45</sup> Zu Rottmanns literarischer Bildung s. u. 107 u. 113.

<sup>46</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, Nr. 90; Farbabbildung in Heilmann/Rödiger-Diruf 1998, Nr. 60.

<sup>47</sup> Rödiger-Diruf 1989, 173.

<sup>48</sup> Horaz/Voss, Oden 1822, 9, 22: »Du siehst, wie glanzhell steht in gethürmtem Schnee Sorakte, kaum noch unter



9. Carl Rottmann, Agrigent – Tempel der Concordia und Porto Empedocle, 1829, Privatbesitz

Horizont, bei Capri der von Sueton beschriebene *faro di Tiberio* neben dem an Greuelthaten erinnernden *salto di Tiberio*.

An keiner dieser Arbeiten ist auch nur die Andeutung eines Repoussoir in Form schmückender und rahmen-der Baumkulissen zu sehen, die Bildzonen sind nicht gerahmt, sondern setzten sich über den Bildraum hinaus fort, Kompositionsprinzipien, die Erika Rödiger auch bei Rottmanns 1828/29 entstandener *Meeresenge von Messina* feststellen konnte.<sup>49</sup> Winzige Staffagen sind nur bei *Capri* zu erkennen, Ruinen, zugleich Zerstörungssymptome, im Vorder- und Mittelgrund bestimmen den Charakter beider Studien. Himmel und Meer beanspruchen wesentlich mehr als die Hälfte der Bildfläche, man könnte fast meinen, dass es sich um ein Bildpaar handelte, bei dem Rottmann die koloristi-

schen und atmosphärischen Reize verschiedener Sujets am Morgen und nach Sonnenuntergang einfangen wollte. Wie bei *Campagna* ging es dem Maler bei unserer Studie »um die Wiedergabe des momentanen Eindrucks einer bestimmten Lichtsituation, wobei er auf alle zusätzlichen Effekte verzichtete.«<sup>50</sup> Auch aus diesen Gründen ist *Capri* wohl auf Rottmanns erster Italienreise im Frühjahr 1827 entstanden, vielleicht bei einem Ausflug des Malers von Neapel aus.

der Flockenlast/Der Wald sich aufringt, und von scharfer Kälte der laufende Bach erharscht ist«

<sup>49</sup> Rödiger-Diruf 1989, 177.

<sup>50</sup> Eschenburg 1987, 313, Kat. Nr. 122.

*Concordiatempel von Agrigent und Porto Empedocle*

In Carl Rottmanns Atelier in Rom entstanden ist die Ansicht des Concordiatempels von Agrigent aus der Ferne, mit dem Hafen Porto Empedocle und dem heute Monte Suzzu genannten Berg im Schnee (Abb. 9). Das auf Leinwand gemalte, 50 × 68 cm große Bild trägt in roter Farbe das Monogramm »CR Roma/29«, das nicht nachträglich aufgetragen wurde.<sup>51</sup>

Bekanntlich reiste Rottmann im Winter und Frühjahr 1829 ein zweites Mal nach Sizilien, um für den Italienzyklus im Münchner Hofgarten Ideen zu sammeln.<sup>52</sup> Die Reise muss unter Zeitdruck gestanden haben, denn im Gegensatz zu seiner ersten Italienreise, auf der er neunzehn Briefe an seine Frau Friederike schrieb,<sup>53</sup> haben sich aus dieser Zeit nur drei Briefe erhalten.<sup>54</sup> Wir wissen aber aus den wenigen Nachrichten, dass Rottmann nach der winterlichen Sizilienreise im Mai 1829 von König Ludwig in Perugia empfangen wurde. In einem Brief an Friederike aus Florenz vom 14. Mai 1829 berichtet er auch über Bildaufträge für den in Rom lebenden Kunstagenten Martin von Wagner und den Hamburger Senator und Kunstsammler Martin Johann d. J. Jenisch.<sup>55</sup> Möglicherweise gehört unser Bild zu diesen Aufträgen, vielleicht ist es aber auch deshalb in Rom gemalt worden, um dem bayerischen König die Ernte seiner Sizilienreise vorzuführen, schließlich hatte Ludwig die zweite Reise nach Italien bezahlt.<sup>56</sup> Nur mit Skizzen von dieser Reise hätte er den König wenig beeindrucken können.

Es gab viele Gründe, nach Agrigent zu reisen: Ludwig als Kronprinz mit Dillis und Ringseis, Friedrich Gärtner, Frommel und Klenze sind zuvor dort gewesen, auch Schinkel.<sup>57</sup> Weitaus wichtiger für Rottmann: Agrigent (bis 1927 Girgenti) war mit zwei Bildern im Italienzyklus vertreten, die zu Ludwigs Distichen passen sollten.<sup>58</sup> Unter dem Wandgemälde *Girgenti*, *Tempel der Juno Lacinia* war später im Hofgarten zu lesen:

»Alles vergeht, doch die Kunst erfreut und erhebet den Menschen,

Wenn er längstens nicht mehr, zeugt sie doch rühmlich von ihm«;<sup>59</sup>

und unter *Girgenti* stand:

»Still ist es dir nun, Akrogentinon, es wirkt Kunst nicht und Wissenschaft mehr, bloß noch die Natur in dir.«<sup>60</sup>

Wirft man einen Blick auf unser Bild, kann man sich gut vorstellen, dass Rottmann dabei an einen dieser düsteren Verse Ludwigs I. dachte. Jedenfalls passt das Gemälde besser dazu als die letztlich ausgeführten, eher heiteren Wandgemälde.<sup>61</sup> Vor diesem Hintergrund könnte man vielleicht sogar annehmen, dass es sich bei unserem Bild um einen vom König abgelehnten

<sup>51</sup> Martin Tischler, Gemälderestaurator am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, in einer Mail vom 28. 11. 2012 nach Autopsie des Gemäldes: »die Signatur wurde mit Abschluss des Bildes bis zum Erscheinen des ersten Krakeleenetzes aufgetragen. Dies kann sofort oder auch erst etwa 50 oder mehr Jahre nach Entstehen der Malerei passiert sein. Zur Erklärung – das Entstehen eines Krakeleenetzes ergibt sich von Bild zu Bild unterschiedlich schnell und unterschiedlich intensiv. Um einen modernen Signaturauftrag nach Entstehen des Krakelees handelt es sich nicht.« Ebenso Erika Rödiger in einer Stellungnahme zu diesem Bild vom 21. 9. 2010, S. 2: »Wie die dominante, in auffallendem Rot gehaltene Bezeichnung tatsächlich zu deuten ist, lässt sich nicht sagen, zumal sie schon älter sein muss, da sie unter der Quarzlampe als (spätere) Zutat nicht weiter hervortritt.«

<sup>52</sup> Heilmann 1998, 149–150; zuletzt Rott/Poggendorf/Stürmer 2007, 20–26.

<sup>53</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, 109–123.

<sup>54</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, 123–124.

<sup>55</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, Dokument Nr. 43, 123–124.

<sup>56</sup> Heilmann 1998, 149.

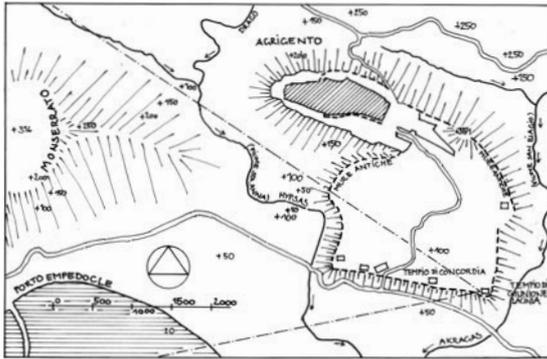
<sup>57</sup> Zusammenfassend Bankel 2000, 85–87.

<sup>58</sup> Pecht 1879, 16: »Dass die Auswahl so willkürlich ausfiel, lag aber nicht am Künstler, sondern am König, der die Gemälde mit seinen vielberufenen Distichen versah und eine gute Anzahl derselben schon fertig hatte, zu denen der Maler nun nolens volens die Bilder liefern musste.; manche derselben sind auch in der That nicht anders zu erklären. Fehlte es doch Rottmann an Selbstkritik viel weniger als seinem Gönner, der oft den Künstler dadurch zur Verzweiflung brachte, daß er so hartnäckig an einem Gegenstande festhielt, wenn ihn letzterer bei näherer Prüfung noch so gerne ausgeschieden hätte, und alle Argumente desselben mit der Replik abschnitt: »Glauben Sie denn, ich schüttle meine Distichen aus dem Aermel?« Pecht (1814–1903), Maler und Kunstschriftsteller in München, hat Rottmann beim Malen der Wandgemälde im Hofgarten gesehen und »den selten liebenswürdigen Mann« gut gekannt, andernfalls hätte er solche Interna nicht wiedergeben können. Hierzu Heilmann 1998, 148.

<sup>59</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, 254, Nr. 247.

<sup>60</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, 254, Nr. 249.

<sup>61</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, 254f, Nr. 247 und 249.



10. Agrigent, Tempel der Concordia, Porto Empedocle und der Monserrato, Plan mit Blickpunkt und Blickrichtung

Vorschlag für eines der Wandgemälde von Agrigent handelte, was bekanntlich dazu führte, dass Rottmann sich beim Juno Lacinia Tempel an einem Stahlstich Carl Ludwig Ludwig Frommels orientieren musste, der zwischen 1828–30 auch Caspar David Friedrich als Vorlage diente.<sup>62</sup>

Das Gemälde zeigt den Blick vom Tempel der Juno Lacinia (im Rücken) über den kleinen, als Peripteros mit einer sechssäuligen Front deutlich erkennbaren Tempel der Concordia im letzten Abendlicht, dahinter zwei langgestreckte Bergrücken, der höhere im Schnee. Nicht zufällig wählte Rottmann diese Stelle: Von hier aus hat man den besten Überblick über das Stadtgebiet und die dahinterliegenden Berge, hier begann auch Ferdinand Gregorovius seine Beschreibung des Stadtgebietes aus dem Jahr 1855 (Abb. 10).<sup>63</sup>

Schnee liegt auf dem elf Kilometer vom Standpunkt des Malers entfernten, 509 m hohen Monte Suzzu rechts am Horizont<sup>64</sup>, heute mit einem Antennenwald bestückt. Dass auf Sizilien nicht nur der Ätna eine Schneekuppe trägt, haben Bauarchäologen bestätigt, die Selinunt an der Südküste Siziliens im Schnee gesehen haben.<sup>65</sup> Wahrscheinlich dachte Rottmann bei diesem Berg an den Kamikos, auf dem Daidalos für den Sikanerkönig Kokalos eine uneinnehmbare Festungsanlage errichtet haben soll. Dort soll auch der kretische König Minos, der Daidalos bis nach Sizilien verfolgte, von Kokalos meuchlerisch ermordet und begraben worden sein.<sup>66</sup> Da die Ortsangaben für den

Kamikos bei Diodor (IV, 78)<sup>67</sup> unklar sind, gab es in der deutschsprachigen Reiseliteratur der Goethezeit verschiedene Meinungen, wo dieser in der griechischen Mythologie so bedeutende Berg gelegen haben kann.<sup>68</sup> Die mit Goethe befreundeten Gebrüder Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg nahmen an, dass Diodor den Berg meinte, auf dem die antike Stadt Akragas lag,<sup>69</sup> wiesen aber darauf hin, dass der Geograph und Historiker Philipp Klüver, der 1617–1618 zu Fuß durch Italien und Sizilien gereist war, annahm, dass der hochgelegene Ort Siculiana, 18 km westlich von Agrigent, gleichzusetzen sei mit dem antiken Kamikos.<sup>70</sup> Der dunkle, langgestreckte Gebirgszug vor dem Schneeberg ist dagegen zweifellos der antike Berg Toros, heute der nach dem schweren Erdbeben von 1968 dicht bebaute 316 m hohe Monserrato, sechseinhalb Kilometer nordwestwestlich des Tempel der Juno Lacinia gelegen. Hier schlug der Karthager Hanno im Ersten Punischen Krieg (262–261 v. Chr.) sein Lager auf. Nach sechs Monaten kam es zur Schlacht von Agrigent,<sup>71</sup> die die Römer gewannen. Das war der Anfang der Römerherrschaft auf Sizilien.

Der horizontale blaue Dunststreifen in der Mitte des Gemäldes deutet die Lage des Flusses Hypsas (auch Drago) an, der von Norden kommend zwischen der Stadt Agrigent und dem Toros verlief und bei Porto

<sup>62</sup> Hierzu ausführlicher Bierhaus-Rödiger 1978, 254, Nr. 246. Zum Karton zuletzt Märker 1989, 14f.

<sup>63</sup> Gregorovius 1856–1877, 797.

<sup>64</sup> Sicilia 1968, Karte zwischen S. 272 und S. 273.

<sup>65</sup> Clemens Voigts danke ich für diese Mitteilung.

<sup>66</sup> Zum Kamikos: Caputo 1961.

<sup>67</sup> Diodor/Wurm 1827, Bd. 1, 479: »Ferner baute er die sogenannte Stadt auf dem Kamikus, die zu dem jetzigen Agrigent gehört, einen äußerst festen Platz auf einem Felsen, der durchaus nicht zu erstürmen ist.«

<sup>68</sup> Münter 1790, 261, berichtet von einem »großen Streit unter den Antiquaren, in den einzugreifen es nicht der Mühe werth sei.«

<sup>69</sup> Gebr. Stolberg 1827, 440. Graf Friedrich Leopold zu Stolberg-Stolberg (1750–1819), Dichter und Übersetzer Homers; mit Goethe und seinem Bruder Christian bereiste er die Schweiz.

<sup>70</sup> Gebr. Stolberg 1827, 435. Erst im Jahr 1931 hat die Entdeckung monumentaler runder Felsgräber bei S. Angelo Muxaro ca. 40 km nördlich von Agrigent zu einer überzeugenden Lokalisierung des Kamikos geführt (Caputo 1961).

<sup>71</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht\\_von\\_Agrigent](https://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht_von_Agrigent) (4.11.2015).

Empedokle ins libysche Meer mündete (Abb. 9).<sup>72</sup> Hier lag das Emporion, der antike Handelshafen der Stadt, über den der Philosoph Empedokles, um 495 v. Chr. in Akragas geboren, schrieb: »Siehe für Gäst' ein heiliger Port, und fern ist die Falschheit« (nach Diodor XIII, 83<sup>73</sup>). Unwahrscheinlich, dass Rottmann hier den neuen, von 1749–63 vom Bourbonenkönig Carlo III. von Sizilien errichteten Hafen<sup>74</sup> malte, wie ihn Riedesel<sup>75</sup> gesehen und Jakob Wilhelm Huber<sup>76</sup> dargestellt hatte. Das Gemälde aus dem Jahr 1816 zeigt nämlich neben der Mole einen Turm, daneben gestaffelte, sich an den dahinterliegenden Hang angelehnte Häuser. Eher könnte man sich vorstellen, dass Rottmann mit seiner Reihe kubischer Baukörper Lagerhäuser das von Diodor beschriebenen Emporion darstellen wollte. Jedenfalls hat August Wilhelm Kephialides 1815 an der Stelle, wo der Hypsas mit dem Akragas ins Meer mündet, von diesem Emporion nichts mehr gesehen.<sup>77</sup>

Es stellt sich die Frage, wie viel Rottmann über die Geschichte Agrigents gewusst haben kann. Vermutlich besaß er den populärsten deutschen Reiseführer von Sizilien im Oktavformat, den schon Goethe »wie ein Brevier oder Talisman am Busen trug«: Joseph Hermann von Riedesels *Reise durch Sicilien und Großgriechenland*.<sup>78</sup> Das reichte ihm aber nicht. Auf seiner ersten Italienreise (1826/27) besorgte er sich nämlich, sobald er in die Magna Graecia eintrat, in Neapel Thierschs Übersetzung des Pindar<sup>79</sup> als Vorbereitung für seine Reise nach Sizilien. Er muss den Alphilologen und Vater der humanistischen Bildung in Bayern Friedrich Wilhelm Thiersch (1784–1860)<sup>80</sup> gut gekannt haben, sonst hätte er ihm nicht »mit manchem Glas Sizilianer Dank für sein Meisterwerk gesagt« und geplant, »ihm eine Flasche Syracusaner mitzubringen«. Auch wissenschaftlich stand er mit Thiersch im Dialog, aus Syrakus brachte er ihm die Kopie einer Grabinschrift mit, deren »ohngefährde« Übersetzung er seiner Frau Friedrike in einem Brief aus Neapel mitteilte: »Wisse, es wacht die rächende Gottheit, denjenigen mit Blindheit zu strafen, der es wagen sollte, dieses Grab zu öffnen.«<sup>81</sup> Aus Thierschs Veröffentlichung dieses »griechisch-christlichen Epitaphiums« aus dem Jahr 1829, in dem er »Herrn Carl Rottmanner, berühmt als einer unserer geschicktesten und geistvollsten Landschaftsmaler« dankt, erfahren

wir neben der wissenschaftlich korrekten Übersetzung auch, dass Rottmann »als Künstler des Griechischen nicht kundig ist«.<sup>82</sup> Diese in der Rottmannforschung bisher unbeachtete Episode zeigt uns deutlich, dass der Maler den Kontakt zum Alphilologen Thiersch suchte und sich wohl auch mit Fragen zur antiken Literatur an ihn wenden konnte. Sein Bildungshunger wird groß gewesen sein, neben Thierschs Übersetzung des Pindar las er vielleicht auch die gelehrten Reiseberichte von Kephialides und den Gebrüdern Stolberg, die sich im Zusammenhang mit Agrigent ausführlich mit den antiken Quellen auseinandergesetzt haben, insbesondere mit der *Historischen Bibliothek* des Diodor.

Von den letzten Sonnenstrahlen wirksam in Szene gesetzt, steht der kleine, bestens erhaltene frühklassische Tempel der Concordia mit seiner sechssäuligen Front heute noch genauso da wie zu Rottmanns Zeiten. »Hier kann man deutlich die Schönheit der edlen Einfalt und wenigen Zierrathen in der Baukunst beurteilen; nichts kann diesem, in Vergleichung anderer kleiner Tempel, an Schönheit verglichen werden, und das Auge wird durch die Uebereinstimmung der wenigen aber edlen und harmonischen Theile zu dem ganzen Gebäude

<sup>72</sup> Kephialides 1818, 292.

<sup>73</sup> Diodor/Wurm 1827, Bd. 2, 1078.

<sup>74</sup> Sicilia 1968, 279.

<sup>75</sup> Riedesel 1771, 58.

<sup>76</sup> Jakob Wilhelm Huber, Der Hafen von Agrigent (Porto Empedocle), 1814, Karl & Faber 2016, Los 41 mit Abb..

<sup>77</sup> Kephialides 1818, 292.

<sup>78</sup> »Es ist der treffliche von Riedesel, dessen Büchlein ich wie ein Brevier oder Talisman am Busen trage. Sehr gern habe ich mich immer in solchen Wesen bespiegelt, die das besitzen, was mir abgeht, und so ist es gerade hier: ruhiger Vorsatz, Sicherheit des Zwecks, reinliche, schickliche Mittel, Vorbereitung und Kenntniß, inniges Verhältniß zu einem meisterhaft Belehrenden, zu Winckelmann; dieß alles geht mir ab und alles Übrige, was daraus entspringt«, Johann Wolfgang von Goethe, IR II, 26. April 1787; WA I 31, 164–165.

<sup>79</sup> Pindar/Thiersch 1820.

<sup>80</sup> Thiersch 1826–1829.

<sup>81</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, 122, Dokument Nr. 38, Brief Rottmanns an seine Frau aus Neapel.

<sup>82</sup> Thiersch 1829, 22, hier auch die Übersetzung der Grabinschrift: »Nicht plündere meinen Sarg, nicht zeige mir Licht; willst Du das Licht mir zeigen, so wird Gott dir das Licht zornig geben.«

entzückt«;<sup>83</sup> diese Superlative stammen vom oben erwähnten Riedesel, dessen *Reise durch Sicilien und Großgriechenland* unverkennbar unter dem Einfluss Winckelmanns geschrieben wurde, dem das Büchlein auch gewidmet ist.<sup>84</sup> Rottmann wird an diese Hymne gedacht haben, als er den in die Agrigentiner Landschaft eingebetteten Concordiatempel zum Thema seines Gemäldes machte.<sup>85</sup> Es fehlt noch ein Blick auf die von der rechten unteren Ecke schräg ins Bild hineindrängende Quadermauer. Aus solchem Gestein ist die Stadtmauer von Agrigent errichtet, die auf der Hangkante zwischen dem Tempel der Juno Lacinia (im Rücken des Malers) und dem Concordiatempel gestanden hat. Eine Autopsie des Ortes ergab, dass es ein solches Stück Stadtmauer am Standpunkt des Malers nicht gibt, wohl aber ähnliche Steinsetzungen und Abtreppungen im Fels. Man darf also annehmen, dass Rottmann ein Stück Stadtmauer so in den Vordergrund hineinkomponierte, dass es ein Gegengewicht bildet zu den im Bild von rechts oben nach links unten abfallenden Gebirgszügen;<sup>86</sup> darüber hinaus wollte er damit aber auch dem Betrachter sagen: So mächtig war die Stadtmauer von Agrigent, von der heute nur noch die Grundmauern stehen. Wir haben in diesem Bild also eine Reihe von Zitaten aus der Geschichte Agrigents vor uns, vom Kamikos und dem Toros am Horizont, gefolgt vom Dunst über dem Fluß Hypsas und dem Emporion des Empedokles, dem Tempel der Concordia bis hin zur mächtigen Stadtmauer. Hätten andere deutsche Maler als Rottmann diese Bildungslandschaft in der Zeit um 1830 schaffen können?

Aus dieser Zeit verdanken wir Rottmann neben »mediterran heiter wirkenden Wandbildern auch Bilder von eher herber und düsterer Stimmung.«<sup>87</sup> Schon 1829 schrieb Ludwig Schorn, der Rottmanns Werdegang nicht immer wohlwollend begleitet hatte,<sup>88</sup> im Kunstblatt vom 5. Januar über die Bilder aus Italien Dinge, die auch für unser Bild zutreffen, so dass man fast meinen könnte, er habe es gekannt: »Die Richtung, die sich in diesen Oelgemälden zeigte, war in der That eine eigenthümliche, und so viel uns bekannt ist, völlig neue. [...] Meeresgestade mit unabsehlichen Fernen, beleuchtet von den zweifelhaften Wirkungen des Lichts, die bey vorübergehenden Bewegungen in der Natur nur von dem geübten Auge wahrgenommen

werden, [...] In denselben erschien die Natur immer großartig und höchst bedeutungsvoll, aber selten jugendlich blühend und grünend, sondern die Spuren der Vergangenheit tragend und der alles verwehenden Zeit, nicht als die ruhende, sondern als die bewegte und kämpfende, weniger der üppige Genuß ihres fröhlichen Schaffens war darin sichtbar, als ein Verbleichen und Altern, der Streit des Werdens mit dem Vergehen. [...] die gewaltigen Berge, das weite Meer und die Denkmäler der Vorzeit, erschienen ihm nur als Zeugen jener fortwährenden Zerstörung, gegen welche das immer erneute Blühen und Grünen nur wie ein vorübergehender Schmuck erscheint.«<sup>89</sup>

Ähnlich urteilt Erika Rödiger über die Bilder der zweiten Italienreise: »Die Naturaufnahmen von 1829 zeigen mit wenigen Ausnahmen Motive, die sich aus wenigen großgesehenen Einzelheiten zusammensetzen. Es ist nicht die liebliche Küste, vielmehr die karstige, baumarme Felslandschaft, die zum bevorzugten Gegenstand des Künstlers wird. Anstelle von Bewegung und Vielfalt treten zeitlose Ruhe und die einfache, geschlossene Form.«<sup>90</sup>

<sup>83</sup> Riedesel 1771, 40–41.

<sup>84</sup> Riedesel 1771, 3.

<sup>85</sup> Anders Erika Rödiger, die vermutete, dass es sich bei unserem Bild »um eine Ansicht vom Libanon, also um die Ostküste des Mittelmeers handelt. Darauf deutet der hohe Berggipfel mit der Schneekuppe in der Nähe des Meeres hin sowie der Tempel, bei dem es sich um Baalbeck handeln könnte«, Stellungnahme vom 21. 9. 2010, S. 1–2. Da Baalbek nicht am Meer liegt und auch keinen sechssäuligen Peripteros vorzuweisen hat, kommt dieser Ort nicht in Frage. Durch einen Vergleich mit Tempellandschaften von Baalbek und dem Libanongebirge im Schnee des Münchner Malers August Löffler (1822–1866), der 1849/50 den Ort bereiste, vgl. Eschenburg 1984, 279–284, schlägt Rödiger diesen Rottmann-Schüler als Maler unseres Bildes vor: »Topographisch ergeben sich hier also eindeutige Bezüge zwischen den Studien von August Löffler und dem vorliegenden Bild.« Da Löffler Sizilien nicht bereiste, scheidet er für unser Bild aus.

<sup>86</sup> Den Gemälderestauratoren Rudolph-Ernst Schmid (†) und Brigitte Bühler-Schmid danke ich für diesen Hinweis.

<sup>87</sup> Heilmann 1998, 150.

<sup>88</sup> Schorns Kunstblatt 1826, 21. 12. 1826; siehe hierzu auch Rottmanns Brief vom 3. 1. 1827 an seine Frau Friederike, Bierhaus-Rödiger 1978, 118, Dokument Nr. 35.

<sup>89</sup> Schorns Kunstblatt 1829, Nr. 2, 5. Januar 1829, 5–6.

<sup>90</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, 36. Peter Märker teilte mir zu diesem Gemälde freundlicherweise am 24. 8. 2011 per Mail



11. Carl Rottmann, *Monte Circeo und Quelle der Feronia*, um 1840/45, Privatbesitz

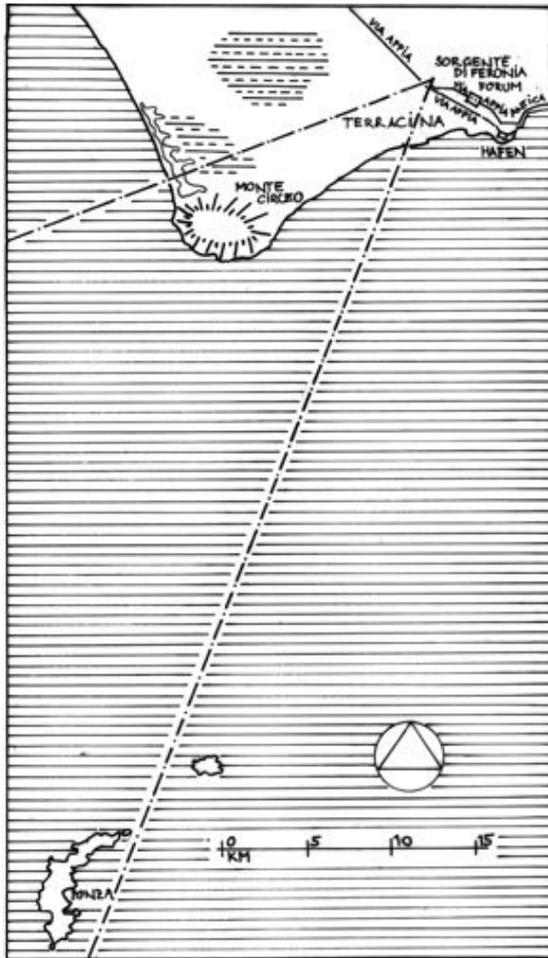
### *Monte Circeo mit der Quelle der Feronia*

Auch die 26,5 × 35 cm große Ölstudie *Deutschland: weite Landschaft mit Bachlauf* auf Malpappe aus der Mitte des 19. Jahrhunderts (Abb. 11)<sup>91</sup> lässt sich nur über die topographische Bestimmung entschlüsseln. Dargestellt ist in der Mitte der ›Zauberberg‹ der Antike, die Halbinsel des Monte Circeo (auch Circello im 18. und 19. Jahrhundert) mit der Isola di Ponza links im Meer, ungefähr von Terracina aus gesehen. Volkmann schreibt hierzu im dritten Band seiner *Nachrichten von Italien* nur wenig mit einem Hinweis auf Vergils Aeneis.<sup>92</sup> Ergiebiger sind hier wie schon bei Capri die *Reisen eines Deutschen in Italien* von Karl Philipp Moritz, der sich auf die Odyssee stützt: »Ich las meinem Reisegefährten bei dem langwierigen An-

Folgendes mit: »... stilistisch paßt aber die Jahreszahl 29 ausgezeichnet ... kann ich aufgrund des Fotos nur sagen, daß die vedutenhaft-nüchterne Stimmung ... keinesfalls in das 3. Viertel des Jahrhunderts paßt, aber sehr wohl zu der authentischen (?) Jahreszahl 29.« Ich danke Herrn Märker für die Erlaubnis, aus seiner Mail zitieren zu dürfen.

<sup>91</sup> Ketterer 2015, Los 288: »Deutschland: Weite Landschaft mit Bachlauf. Mitte 19. Jh.« In einem Negativ-Gutachten nach Autopsie des Gemäldes vom 13.12.2014 schrieb Erika Röddiger-Diruf ohne Kenntnis der Topographie des Ortes: »... doch widerspricht der Pinselduktus in der Gestaltung des Himmels, vor allem aber in den Ungereimtheiten der räumlichen Zusammenhänge und gewissen Unsicherheiten in den Details des Vordergrundes auf eine andere Hand hin.«

<sup>92</sup> Volkmann 1778, 3, 20: »Bey der Abreise von Terracina sieht man rechter Hand den in die See hineinliegenden Berg Circello. Auf demselben lag ehemals die Stadt Circeum, welche von dem Aufenthalte der Zauberinn Circe den Namen hat.« In der dazugehörigen Fußnote steht: »Virgil beschreibt diesen Aufenthalt im siebenten Buche der Eneide sehr schön« (Vergil, Aeneis VII, 20).



12. Terracina, Monte Circeo und die Isola di Ponza, Plan mit Blickpunkt und Blickrichtung

blicke des berühmten Zauberbergs (Monte Circeo) aus dem zehnten Gesange von Homers Odyssee in der vortrefflichen Vossischen Übersetzung die Erzählung vor, wie Ulyß mit seinen Gefährten an dem Gestade der schöngeockten Circe anlandete; wie er von der Höhe des schroffen Felsen umher sahe, und den Rauch von Circens Wohnung erblickte. [...] Von gehauenen Steinen, in weitumschauender Gegend, – wo die Bergwölfe und mächnichten Löwen, durch die verderblichen Säfte der mächtigen Circe bezaubert, umherwandeln, die nicht wild auf die Männer springen, sondern schmeichelnd mit langen wedelnden Schwänzen an

ihnen emporsteigen; und wie die Abenteuerer nun im Hofe der schöngeockten Circe stehen, und anmutige Melodien im Hause vernehmen, wo Circe den großen unsterblichen Teppich wirkt.«<sup>93</sup> Wir haben also einen Ort mit einer reichen antiken Geschichte vor uns, von Homer ausführlich in mehr als 360 Versen der Odyssee X, 212–574, erzählt.

Unter dem Horizont, der das Bild in zwei Hälften teilt, liegt eine Ebene, die an einem als weißer Punkt dargestellten Gehöft endet, davor nur angedeutet eine Baumreihe in Richtung Rom. Die Ebene zeigt einen Flusslauf, bis zum Meer reichende sumpfige Wasserflächen,<sup>94</sup> im Vordergrund ist eine ruinöse Steinmauer zu sehen, über die wenig Wasser auf eine Wasserfläche rinnt.

Der Blickpunkt könnte in der Nähe der via Appia liegen, die in nordwestliche Richtung von Terracina nach Rom führt.<sup>95</sup> Da die Gegend heute nach der Trockenlegung der Pontinischen Sümpfe bebaut ist und landwirtschaftlich intensiv genutzt wird, war es nötig, sich mit Hilfe antiker Quellen und Reiseberichten des 18. und 19. Jahrhunderts ein Bild von dieser Landschaft zwischen Terracina und dem Circeo zu machen (Abb. 12).

In der Antike durchquerte die nach 312 v. Chr. gebaute Via Appia zwischen Forum Appii, einer Wegstation ca. 70 km südöstlich von Rom, und Anxur, dem antiken Terracina, in schnurgerader Linie die Pontinischen Sümpfe. Neunzehn römische Meilen lang, wurde dieser Abschnitt Decemnovium genannt.<sup>96</sup> Ein im 1. Jahrhundert v. Chr. errichteter Kanal, auf dem flache Schiffe mit Maultieren gezogen werden konnten, verlief parallel zur Straße auf der Meeresseite. Horaz verdanken wir die wunderbare Schilderung einer Nachtreise auf diesem Kanal von Forum Appii (»ein Nest

<sup>93</sup> Moritz, *Reisen* 1997, 540–541.

<sup>94</sup> Gut zu erkennen auf dem nach einer Zeichnung von 1833 entstandenen Gemälde Friedrich Nerlys im Erfurter Angermuseum, vgl. Morath-Vogel 2008, Nr. 22, *Winzerzug auf dem Monte Circeo*, um 1860 (FarbAbb. auf S. 95). Zur Sumpflandschaft in dieser Gegend auch Esch 2011, 46.

<sup>95</sup> Freundlicher Hinweis von Arnold Esch in einem Brief vom 31. 8. 2015.

<sup>96</sup> Esch 1997, 19–23; Esch 2011, 15. Hier auch der Hinweis, dass ohne Geländekenntnis Textkritik misslingen kann.

mit ... Beutelschneidern von Wirten vollgestopft«) in überfüllten Schiffen nach Terracina: »Die bösen Schnacken und die Frösche im Kanal verhindern uns am Schlafen;<sup>97</sup> zum Ersatz lässt uns der Schiffer und der Eselstreiber, mit schlechtem Weine beyde wohlbeträuft, die Reize ihrer Mädchen in die Wette um die Ohren gellen.«<sup>98</sup> Wichtig in unserem Zusammenhang ist eine Rast am nächsten Morgen: »Mit Mühe langten wir um zehn Uhr bey Feroniens Tempel an. Wir stiegen aus und wuschen, holde Nymf', in deiner Quelle uns Haupt und Hände, hielten Mittagmahl, und krochen dann drey lange Meilen weiter, bis Anxur.«

Wirft man einen Blick auf eine genauere Karte dieser Gegend, wird man heute noch dort, wo die alte Via Appia den Berg hinauf zum Forum von Anxur führt und sich wie in der Beschreibung von Seume<sup>99</sup> vom Kanal trennt, einen Bach unter einer Brücke finden, sowie das Ristorante Le Sorgenti,<sup>100</sup> ein erster Hinweis auf die Lage der Quelle bei Feroniens Tempel. 400 m nordwestlich davon liegen die Reste einer alten Mühle mit einer Stützmauer aus antiken Kalksteinquadern und einer starken Quelle mit frischem Wasser, zweifellos die Quelle der Feronia mit dem Circeo im Hintergrund (Abb. 13).<sup>101</sup>

Fährt man von dort auf dem bis heute existierenden, mehrfach erneuerten Canale Pio VI drei römische Meilen (ca. 4,4 km) weiter – eine Maßangabe, der man wegen der Existenz römischer Meilensteine am Rand der Via Appia trauen sollte – gelangen wir zur Piazza Antonelli. Dort ändert der Kanal seine Richtung und führt inmitten der Via Lungo Linea Pio VI weiter zum antiken Hafen.<sup>102</sup> 100 m über dieser Biegung liegt bergauf das Stadtzentrum mit dem antiken Forum von Anxur. Besser lassen sich Ortsangaben aus antiken Quellen mit der Topographie eines Ortes nicht in Übereinstimmung bringen.

Am 9. April 1788 reiste Karl Philipp Moritz auf derselben Strecke nach Terracina, nicht auf dem Schiff, sondern mit dem Lohnkutscher<sup>103</sup> auf der von Papst Pius VI. erneuerten und um drei Fuß aufgeschütteten Via Appia, eine Schnellstraße des 18. Jahrhunderts, die seitdem *linea Pia* genannt wurde.<sup>104</sup> Seinen *Reisen eines Deutschen in Italien* ist zu entnehmen, dass er seinem kranken Reisegefährten nicht nur aus der Odyssee, sondern auch aus den Satiren des Horaz in der Wie-



13. Quelle der Feronia mit der Via Appia Nuova und dem Monte Circeo, 2016

landschen Übersetzung vorgelesen hat.<sup>105</sup> Das von Horaz beschriebene Quellheiligtum der Feronia<sup>106</sup> hat Moritz nicht gefunden: »Der Quell Feronia ... ist jetzt versiegt: seine Stelle aber kann man ohngefähr noch wissen, weil es von da bis nach Anxur noch drei rö-

<sup>97</sup> Illustriert hat diese Szene Franz Ludwig Catel in einer 1818 bei Bodoni erschienenen Übersetzung der fünften Satire des ersten Buchs, vgl. hierzu Stolzenburg 2015, 237–238 mit Abb. 5.

<sup>98</sup> Horaz/Wieland, Satiren 1819, V, 1, 169.

<sup>99</sup> Seume 1993, 294

<sup>100</sup> Le Sorgenti, Via Appia Km 97.300, Terracina LT 04019

<sup>101</sup> Im Oktober 2016 waren die Reste der alten Mühle im Besitz der Molino Cipolla, die an diesem Ort bis 1972 mit Mahlsteinen Mehl produzierte.

<sup>102</sup> Lazio 1983, Stadtplan Nr. 52 und archäologischer Plan auf S. 708. Zu sehen ebenfalls auf dem archäologischen Plan von Terracina von Gismondi aus dem Jahr 1923: <[http://www.terracinariatzati.it/?page\\_id=536](http://www.terracinariatzati.it/?page_id=536)> (4.11.2015).

<sup>103</sup> Den Vetturinen und den Reisegesellschaften widmete Moritz, Reisen 1997, 418–423, zwei Absätze, die anschaulich die nicht immer angenehmen Fahrten in italienischen Lohnkutschen beschreiben.

<sup>104</sup> Nicolai 1834, 248; Grellmann 1792, 183–189; Pezzl 1800, 38–43; Gregorovius 1856–1877, 478–480.

<sup>105</sup> Moritz, Reisen 1997, 541.

<sup>106</sup> Hierzu zuletzt Rosso 2010, 142 mit Plan Abb. 1; Di Fazio 2012, 385–387. Die blumenliebende Feronia war eine altitalische, auch in Rom verehrte Frühlings- und Erdgöttin, siehe hierzu auch Wielands Kommentar in Horaz/Wieland, Satiren 1819, 180, mit dem klugen Hinweis, dass eine Süßwasserquelle in dieser sumpfigen Gegend etwas sehr Kostbares gewesen sein muss und daher wert war, unter den Schutz einer Nymphe gesetzt zu werden.



14. Carl Blechen, *Schlafender Faun im Schilf*, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

mische Meilen waren.«<sup>107</sup> Das lag vielleicht daran, dass Moritz bei seiner Fahrt auf der erneuerten Via Appia an der Meereseite des Wagens oder eingepfercht in der Mitte<sup>108</sup> gesessen und die Quelle übersehen hat. Jedenfalls zeigt die auf einer Reise von Rom nach Benevent im Herbst 1789 entstandene Zeichnung von Carlo Labruzzi (1748–1817) in der Biblioteca Apostolica Vaticana *La creduta Fonte Feronia a Terracina*<sup>109</sup> mit reichlich fließendem Wasser, beschriftet mit der oben zitierten Beschreibung des Horaz in lateinischer Sprache. Diese Zeichnung ist ein früher Versuch, die Reise auf der Via Appia nach der fünften Satire aus dem ersten Buch des Horaz zu illustrieren. Es folgte die von der Herzogin von Devonshire initiierte, lateinisch/italienische Ausgabe derselben Satire von 1816 mit Illustrationen verschiedener Künstler,<sup>110</sup> darunter auch Franz Ludwig Catel mit der Quelle der Feronia.<sup>111</sup> In Carl Ludwig Frommels Bildern zu Horazens Werken<sup>112</sup> und zu Virgils Aeneide<sup>113</sup> von 1829 und 1827/28 fehlt die Quelle der Feronia, dafür ist der von Vergil erwähnte Monte Circeo, vermutlich vom Hafen von Anzio aus gesehen, dargestellt.<sup>114</sup>

Auch Carl Blechen kam auf seiner Reise nach Neapel zwei Mal nach Terracina, am 4. Mai und auf dem

Rückweg am 18. Juli 1829.<sup>115</sup> Eine Reihe kleiner Stadtlandschaften in Sepia und Öl sind in dieser Zeit entstanden,<sup>116</sup> vielleicht aber auch die kleine Berliner Ölstudie *Schlafender Faun im Schilf* (Abb. 14), den Helmut Börsch-Supan überzeugend als Pan erkannte.<sup>117</sup> Wie bei unserer Ölstudie liegt im Vordergrund eine Wasserlache und am Horizont der Monte Circeo. Gut möglich, dass Blechen die Quelle der Feronia passierte und diese wasserreiche Stelle die Anregung gab für einen zum Schilf gehörenden Pan.<sup>118</sup> Jedenfalls wendet Pan den Kopf und blickt sehnsuchtsvoll hinüber zur Halbinsel der gefährlich-verführerische Circe.<sup>119</sup>

Johann Westphal sah 1829 hier »eine Mühle an einem kleinem Bache«. <sup>120</sup> Auch John C. Eustace hat in seiner Classical Tour durch Italien 1837 die wenigen Reste der Quelle gesehen und ausführlich beschrieben: »Between two and three miles from Terracina, a few paces from the road, a little ancient bridge crosses a streamlet issuing from the fountain of Feronia. [...] The grove in which this goddess was supposed to delight has long since fallen; one only solitary ilex

<sup>107</sup> Moritz, *Reisen* 1997, 542, Maßangabe nach Horaz.

<sup>108</sup> Klagen über italienische Lohnkutscher, die sich Goethe versagt hat, wurden von deutschen Reisenden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufig geäußert, hier sei nur Oefele 1833, 151–155 genannt. Deshalb haben wohlhabende deutsche Maler wie Friedrich Preller d. Ä. oder Louis Gurlitt um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Fahrt mit dem Dampfer von Genua über Livorno und Civitavecchia nach Rom vorgezogen: Roquette 1883, 188 u. 194; Schulte-Wülwer/Hedinge 1997, 176/77.

<sup>109</sup> BAV, Vat. lat 14932 (151); De Rosa/Jatta 2013, 151.

<sup>110</sup> Stolzenburg 2015, 237–239.

<sup>111</sup> Horaz, Satiren 1816: »Ora Manusque tua lavimus, FERONIA, Limpha/Laviam nell'onda tua le mani e il viso O DEA FERONIA«, Catel F. dis. & Pietro Pariboni inc., unnummerierte Radierung, 18,6 × 27,9 cm.

<sup>112</sup> Frommel 1829, der Bildband umfasst Illustrationen zu allen Werken des Horaz.

<sup>113</sup> Frommel 1827–1828.

<sup>114</sup> Frommel 1827–1828, Taf. 25: *CIRCAEA TERRA/Monte Circello, Aen. Lib VII.10.*

<sup>115</sup> Rave 1940, 12.

<sup>116</sup> Rave 1940, Nr. 961–964, 987 u. 988.

<sup>117</sup> Rave 1940, Nr. 576; Schuster 1990, Nr. 20.

<sup>118</sup> Schuster 1990, 107. Ob bei der Insel »unverkennbar die Umrisse von Capri« zu erkennen sind, sei dahingestellt.

<sup>119</sup> Schuster 1990, 107.

<sup>120</sup> Westphal 1829, 51

hangs over the fountain.«<sup>121</sup> Die Quelle ist also nicht dauerhaft versiegt, und es ist mehr als wahrscheinlich, dass der Vordergrund unserer Ölstudie die Quelle der Feronia darstellt: Nur von hier aus blickt man über fließendes Wasser auf den Circeo über die sumpfige Ebene (Abb. 12). Die Isola di Ponza und das Meer kann mal allerdings nur sehen, wenn man ein Stück den Berg hinaufsteigt (vgl. Abb. 13). Auch hier wie schon zuvor bei Capri suchte sich Rottmann einen deutlich erhöhten Standpunkt für seine Bildkomposition.

Für einen Maler wie Rottmann war es nicht schwer, bei Terracina einen Ort zu finden, zu dem er Geschichten über den antiken Hintergrund seiner Bilder (wie später Ludwig Lange zu den Wandgemälden des Griechenlandzyklus<sup>122</sup>) erzählen konnte. Davon ließ sich König Ludwig I. von Bayern ebenso beeindruckt wie sein Architekt Leo von Klenze, auf dessen Fürsprache Rottmann stets angewiesen war.<sup>123</sup> Seine Bildung erlaubte das, in philosophischen Schriften war er ebenso bewandert wie in der zeitgenössischen Literatur.<sup>124</sup> So dürfen wir annehmen, dass Rottmann die wohlfeilen, in mehreren Auflagen gedruckten Oktavausgaben der Odyssee und des Horaz in deutscher Übersetzung<sup>125</sup> im Gepäck hatte, dazu – wie Goethe<sup>126</sup> – Volkmanns dreibändige *Nachrichten von Italien*. Vielleicht aber waren ihm Moritz' *Reisen eines Deutschen in Italien* der liebste Reisegefährte mit ihren reichen Zitaten aus der antiken Literatur. Hier konnte Rottmann alle Zutaten finden, die er für unser Bild brauchte: Zitate aus der Odyssee und den Satiren des Horaz zum Monte Circeo, zum Gehöft der Circe, zur Via Appia und schließlich auch zur Quelle der Feronia.<sup>127</sup>

Von Moritz wissen wir, dass er nicht selten an historischen Orten in den betreffenden Übersetzungen antiker Autoren las<sup>128</sup> und vielleicht auch aus diesem Grund für Rottmann eine Fundgrube war. Auf der Fahrt durch die Pontinischen Sümpfe waren es Homer und Horaz, auf Capri las er nur den »schönen Theil« von Tiberius' Lebenslauf des Sueton,<sup>129</sup> vermutlich in der Übersetzung von Johann Philipp Ostertag,<sup>130</sup> in Rom saß er »mit meinem Livius in der Hand ... unter den Bäumen der alten via Sacra«, <sup>131</sup> beim Blick vom Monte Mario in Rom zitiert er aus Martials Epigrammen<sup>132</sup> (IV, 64) und freut sich über eine Zeichnung



15. Carl Rottmann, *Monte Circeo, Ausschnitt mit dem Gehöft der Circe und den Bäumen entlang der Via Appia*

seines Reisegefährten, des Berliner Landschaftsmalers Peter Ludwig Lütke, vom gleichen Standpunkt: »so daß also dieselbe Aussicht, welche vor anderthalbtausend Jahren ein Dichter pries, nun auch durch die Mahlerei erhoben, dem Auge des Anwesenden

<sup>121</sup> Eustace 1837, 325.

<sup>122</sup> Lange 1854.

<sup>123</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, 35; Rott/Poggendorf/Stürmer 2007, 13–26

<sup>124</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, 11. Siehe hierzu auch oben 107.

<sup>125</sup> Bis heute sind diese Büchlein in Antiquariaten nicht wesentlich teurer als Neuausgaben, was auf hohe Auflagen schließen lässt.

<sup>126</sup> Richter 1982, 126.

<sup>127</sup> Zur von deutschen romantischen Künstlern verwendeten Reiseliteratur siehe Robels 1974, 11–14, zu Moritz 12; zu den deutschsprachigen Reiseführern des 19. Jahrhunderts für Italien siehe Thoene 2000, 31–48.

<sup>128</sup> Dies gilt als Mode, die der englische Schriftsteller Joseph Addison begründete, hierzu Moritz, *Reisen* 1997, 1169. Auch Addison bereitete es Vergnügen, mit Horazens Reise nach Brundisium die Via Appia zwischen Rom und Terracina entlangzufahren. Von Addison stammt auch die früheste ausführliche Beschreibung Capris in deutscher Sprache: Addison 1752, 152–153 und 203–216.

<sup>129</sup> Moritz, *Reisen* 1997, 564; nach Sueton, *Tiberius* 43 und 44 soll sich der Kaiser auf Capri sadistischen und päderastischen Ausschweifungen hingeeben haben.

<sup>130</sup> Sueton/Ostertag 1799.

<sup>131</sup> Moritz, *Reisen* 1997, 533.

<sup>132</sup> Moritz, *Reisen* 1997, 596.

und Fremden näher gerückt wird, und, bei ihrer Betrachtung, der Gedanke an die Vergangenheit den Reiz des gegenwärtigen Genusses erhöht.«<sup>133</sup> Dieselben Absichten wird auch Rottmann verfolgt haben, als er unsere Ölstudie schuf.

Gezeichnet hat Rottmann den Circeo nach allem, was wir bisher wissen, aus einem etwas anderem Blickwinkel nur klein am Horizont einer ›Naturaufnahme‹ aus dem Frühjahr 1827, mit dem Blick über die Stadt Terracina.<sup>134</sup> Gemalt hat er den Berg dann 1830/31 auf dem mit dieser Zeichnung verwandten Wandgemälde *Terracina* im Italiencyklus,<sup>135</sup> dazu gehören weitere vorbereitende Zeichnungen.<sup>136</sup> Wir wissen aber durch einen Brief an seine Frau vom 21. März 1827 aus Rom, dass er vorhatte, »in Terracina einen oder zwei Tage« zu bleiben.<sup>137</sup> In dieser Zeit könnte die Idee zu einem zweiten Bild entstanden sein. Dazu brauchte er nur drei römische Meilen aus der Stadt hinaus in Richtung Rom zu gehen und Horazens Quelle der Feronia mit dem Circeo im Hintergrund zu zeichnen.<sup>138</sup>

Dabei stand er allerdings vor einem Problem. Zwischen der Quelle und dem Circeo durchquerte die Via Appia die Ebene. Sie lag seit der Erneuerung durch Pius VI. auf einem Damm drei Fuß über dem antiken Straßenniveau<sup>139</sup> und passte so gar nicht zu Rottmanns Landschaftsruinen: »Ein schöner Abzugs-Canal die Linea Pia, und eine prächtige, zum Theil auf der alten Appia fortgeführte schnurgerade und schattige Landstraße, durchschneidet die Ebene von tre ponti bis Terracina«, beschrieb Wilhelm von Lüdemann in *Carl Frommel's pittoreskes Italien* von 1840 diese Chaussee,<sup>140</sup> eine Zeichnung von James Hakewill vom November 1817 zeigt die schnurgerade Appia mit zwei Fahrstraßen bei Tor Tre Ponti mit dem Circeo auf der rechten Seite.<sup>141</sup> Diese schattige, von hohen Ulmenbäumen<sup>142</sup> gesäumte Landstraße musste also ausgeblendet werden<sup>143</sup> – nicht ganz, denn die nur leicht angedeutete Baumreihe unserer Ölstudie zeigt an, wo die Via Appia verlief (Abb. 15). Und auch der Rauch über dem Gehöft am Fuß des Circeo hat eine Aufgabe: Er soll den Ort zeigen, wo Kirke nach Homers Beschreibung in der Odyssee wohnte:

»So wie ich stand, ausspähend auf schroffiger  
jähle des abhangs,

Schien mir ein rauch zu steigen vom weit-  
umwanderten erdreich,  
Fern aus der Kirke palast, durch dichtes  
gestäud' und durch waldung. [...]  
Fanden dort im thale die stattliche wohnung  
der Kirke,  
schön von gebauten steinen, in weitumschauen-  
der gegend«.<sup>144</sup>

Weggelassen hat Rottmann dagegen das links vom Gehöft gelegene Städtchen San Felice Circeo, das Gregorovius über 50 Jahre später ausführlich beschrieben hat<sup>145</sup> und das auch auf einem vergleichbaren Aquarell eines deutschen Romantikers zu erkennen ist.<sup>146</sup> Nur so behielt Kirkes Wohnung ihre Bedeutung.

Das Unheil, das den Gefährten des Odysseus in der Wohnung der Zauberin Kirke geschah, ist sicher

<sup>133</sup> Moritz, *Reisen* 1997, 597 u. Moritz, *Reisen* 2013, 654; Peter Ludwig Lütke (1759–1831), seit 1789 wie Moritz Professor an der Berliner Akademie der Künste. Von ihm stammen die Illustrationen in den *Reisen*.

<sup>134</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, Nr. 107, dort versehentlich als *Fernblick auf Ischia* bezeichnet. Diese Insel liegt ca. 80 km südöstlich von Terracina in entgegengesetzter Blickrichtung.

<sup>135</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, Nr. 226.

<sup>136</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, Nr. 224 u. 225.

<sup>137</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, 120.

<sup>138</sup> Zeichnungen und Kompositionsstudien dazu sind mir nicht bekannt. Bedauerlicherweise wird die Suche auch deshalb erschwert, weil Rödiger in ihrem Werkverzeichnis die 253 (!) Rottmann abgeschrieben und zweifelhaften Werke nicht abgebildet hat (Bierhaus-Rödiger 1978, 417–436).

<sup>139</sup> Grellmann 1792, 186.

<sup>140</sup> Frommel 1840, 397.

<sup>141</sup> Esch 1997, 21, Abb. 28.

<sup>142</sup> Gregorovius 1856–1877, 480. Ihm verdanken wir die ausführlichste Beschreibung der Gegend zwischen dem Monte Circeo und Terracina aus dem 19. Jahrhundert. An Ostern 1873 hielt er sich länger in Terracina auf, mit einem Boot ließ er sich auf der Linea Pia von San Felice zurück nach Terracina rudern.

<sup>143</sup> Ähnlich verfuhr Rottmann bei seinem Wandgemälde *Aqua Acetosa* aus dem Italiencyklus, wo er die barocke Umgestaltung Berninis mit dem von Ludwig I. gestifteten Hain ausblendete und stattdessen eine ruinöse Brunnenarchitektur einfügte; hierzu Heilmann 1998, 151 mit Abb. S. 177.

<sup>144</sup> *Odyssee/Voss* 1814, 206–207 und 210.

<sup>145</sup> Gregorovius 1856–1877, 469 und 472–476.

<sup>146</sup> Jensen 1978, 131, 187 und Abb. 78: um 1830, vermutlich von August Lucas.

der Grund für die Stimmung des Bildes. Durch die Gewitterfront wird die Aufmerksamkeit auf den Ort gelenkt, wo Circe wohnte. Der schwefelgelbe Himmel über dem Meer bei der Insel Ponza und die schweren graublauen Wolken, die sich neben dem Circeo in einem Gewitter entladen, warnen davor, sich dem Berg zu nähern. Ein solcher, sich auf das Bildthema beziehender Gewitterhimmel ist bei Rottmanns Arbeiten aus Italien nur andeutungsweise zu finden, am ehesten noch bei *Syrakus – Archimedes' Grabmal* von 1830/32.<sup>147</sup> Das ändert sich in den 1840er Jahren insbesondere bei Bildthemen aus Griechenland. Ein regnerischer Gewitterhimmel begegnet beim Wandgemälde *Pronaia*,<sup>148</sup> dem Friedhof der Deutschen bei Nauplia: »Ort trauriger und tröstlicher Erinnerung zugleich« (Ludwig Lange 1854<sup>149</sup>). Zum Sturmhimmel steigert er sich bei Rottmanns Wandgemälde *Marathon*<sup>150</sup> als Ausdruck höchster Gefahr: »Das höchste Aufgebot erregter Elemente zieht in gigantischer Größe über Land und Meer; Blitze durchzucken die schweren Wolkenmassen und ein schneidendes Licht prallt unten an dem Ufer zurück. Der Moment einer mächtigen Entscheidung über die letzte und höchste Entfaltung des griechischen Volkes, und, mit Hinblick auf die spätere Geschichte, eines Kampfes für die Freiheit des menschlichen Geistes, sollte in Marathon seine Ausfechtung erhalten« (Ludwig Lange 1854).<sup>151</sup>

Schon in der Einführung seines Führers zu den *Griechischen Landschaftsgemälden* hob der Architekt Ludwig Lange, der als Gefährte der Griechenlandreise (1834/35) die Entstehung des Griechenlandzyklus bis zu Rottmanns Tod im Jahr 1850 verfolgte,<sup>152</sup> die Bedeutung des Himmels hervor: »Einen gleich heiteren Himmel über seine Bilder auszugießen, wäre darum von seinem Standpunkte aus eine Einseitigkeit gewesen, obschon der Charakter des griechischen Himmels ein vorzugsweise heiterer ist; denn seine Aufgabe war nicht, die Tagesgeschichte, sondern vielmehr die Geschichte des großen griechischen Volkes darin niederzulegen, und hiernach wählte er seine Beleuchtung. – Der kühle Morgen, Abendgluth, Tageshelle, Gewitterluft, Sturm und Sonnenglanz, Regenschauer und Regenbogen, alle jenen hohen Naturmomente benützte er in eigenthümlicher Wechselwirkung.«<sup>153</sup> Lange betont auch, dass bei Rottmanns Bildern alle

Einzelheiten ihre Bedeutung haben, so wie wir es insbesondere beim Circeo mit der Quelle der Feronia und dem Gehöft der Circe entdecken konnten: »Keine Nichtigkeitsverhältnisse, keine unaufgelöste Form, was aus Mangel an Gedanken so häufig selbst in bewunderten Werken vorkommt, wenn es auch durch Bravour zu machen; was ist, das ist, weil es notwendig ist.«<sup>154</sup>

Folgt man Herbert W. Rott, der in den Aquarellentwürfen für die griechischen Landschaften zwischen 1839 und 1845 »einen Stilwandel hin zu einer zeichnerisch weniger detailliert vorbereiteten, mehr summarischen Behandlung beobachtete sowie eine Farbigkeit dunkler und verändert ... hin zu erdigen Braun- und Grüntönen«,<sup>155</sup> und stellt man unsere Ölstudie neben das späte Berliner Ölgemälde *Marathon* mit ähnlicher kosmischer Stimmung und Farbpalette (Abb. 16),<sup>156</sup> so darf man annehmen, dass Circeo in den 1840er Jahren gemalt wurde, vielleicht als Entwurf für ein größeres Gemälde mit einem kosmischen Thema aus Italien, keinesfalls aber gleich nach den beiden Italienreisen Ende der 1820er Jahre.<sup>157</sup>

Nach Franz Kugler, einem Zeitgenossen Rottmanns, war die »edle Absicht« dieser Art von Malereien,

<sup>147</sup> Farbabildung in: Heilmann/Rödiger-Diruf 1998, 213.

<sup>148</sup> Zuletzt Rott/Poggendorf/Stürmer 2007, 296–305.

<sup>149</sup> Ludwig Lange, Reisegefährte Rottmanns in Griechenland, in seinen Kommentaren zu den Landschaftsgemälden in der Neuen Pinakothek, in: Rott/Poggendorf/Stürmer 2007, 296. Zu Lange und Rottmann siehe auch Bleyl 1983, 183.

<sup>150</sup> Zuletzt Rott/Poggendorf/Stürmer, 328–341.

<sup>151</sup> in: Rott/Poggendorf/Stürmer 2007, 328.

<sup>152</sup> Lange 1854, 3.

<sup>153</sup> Lange 1854, 8.

<sup>154</sup> Lange 1854, 9.

<sup>155</sup> Rott/Poggendorf/Stürmer 2007, 43.

<sup>156</sup> Bierhaus-Rödiger 1978, 416, Nr. 698, mit FarbAbb. auf S. 155; Rödiger-Diruf 1998b, 326–327; ausführlich zuletzt Rott/Poggendorf/Stürmer 2007, 328–341.

<sup>157</sup> Rödiger-Diruf 1998a, 235: »Die um das Kosmische erweiterte Naturauffassung der 1840er Jahre löste Rottmanns Bildaufbau der 1830er Jahre ab. ... Der vedutenartige Erinnerungswert von historischen Monumentalbauten und Ruinen spielt in dieser Phase von Rottmanns künstlerischer Entwicklung ebenso eine Rolle wie die Stilisierung ferner Bergformen als Naturdenkmale und das Zunehmen von landschaftlichen Verfallsymptomen in Richtung auf den Vordergrund respektive das Gegenwärtige.«



16. Carl Rottmann, *Marathon, um 1850*, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

»das Volk durch bildliche Darstellung würdiger Gegenstände auf eine höhere Ansicht des Lebens hinzuleiten.«<sup>158</sup> Hermann Beenken wies darauf hin, dass Rottmann eine »zutiefst aristokratische Naturbeziehung« besaß. »Was unter solcher Betrachtung gesehen entsteht, sind Bildungslandschaften wie die gleichfalls von Ludwig I. in den gleichen Jahren errichtete Walhalla Bildungsarchitektur war.«<sup>159</sup> Nur

mit literarischem, mythologischem und historischen Wissen waren Rottmanns Landschaften mit all ihren Zitaten zu verstehen. Autoren wie Homer, Horaz, Ovid, Sueton oder Pausanias muss man gelesen haben,

<sup>158</sup> Kugler 1835, 191.

<sup>159</sup> Beenken 1944, 140.

um Rottmann gerecht zu werden. Auch aus diesem Grund können Altertumswissenschaftler in seinen Bildern heute noch Entdeckungen machen.

Die hier vorgestellte Trilogie von Ölbildern mit Motiven aus Italien gibt uns auch Einblick in Rottmanns Schaffensweise. *Capri* ist der frühe Versuch, die Stimmung um einen ruinösen, eng mit der Vita des Tiberius verknüpften Turm im Morgenlicht einzufangen – mehr Studie als ausgeklügelte Komposition. Bei *Agrigent*, wohl im römischen Atelier nach der zweiten Sizilienreise 1829 entstanden, zieht Rottmann alle Register seiner Malkunst, frei von den Forderungen seiner Auftraggeber. Vielleicht 15 Jahre danach entstand dann die kleine Ölstudie des Zauberbergs. Hier wird die reiche Geschichte dieses Ortes erzählt, vielleicht angeregt durch die Beschreibung in den *Reisen* von Karl Philipp Moritz. Für diese historisch aufgeladene, kosmische Komposition muss es Vorzeichnungen mit Blick auf den Circeo gegeben haben von der Stelle aus, an der sich Horaz in der Quelle der Feronia »Haupt und Hände« wusch.

#### Summary:

Carl Rottmann is known as a literate painter who availed himself with the writings of Pindar when travelling Magna Grecia in 1827. Most likely he also studied the popular translations of other classical authors, such as Homer, Horace, Pausanias, and Ovid, who all described the many regions that Rottmann passed and painted. Rottmann had an amicable relationship with Friedrich Thiersch, the classical philologist and founding father of humanistic education in Bavaria (one could well imagine discussions between them about philological topics while drinking a glass of wine, as mentioned in a letter from 1827). This classical aspect has not been considered adequately in the discussion of Rottmann's paintings. A sketch in oil showing Circe's Monte Circeo near Terracina clearly indicates that Rottmann must have known the *Odyssey* and Horace's *Satires*, but his Greek landscapes too show hidden quotations of classical authors.<sup>160</sup>

#### Katalog:

##### Nr. 1 (Abb. 3)

Carl Rottmann, Leuchtturm des Tiberius auf Capri. Öl auf Papier und grauer Papp, 23,8/24,1 × 32,5 cm, oben etwas beschnitten, Papp ca. 24,5 × 32,8 cm. Nicht signiert. Verso von alter Hand beschriftet: »Rottmann von Professor Franz Wolter erhalten 1912«, darunter: »Rottmann Skizze zu Aegina« [mit weichem Bleistift nachgezogen]. Rechts unten sehr undeutlich: »Ba 44«(?), links unten: altes Etikett (ca. 5,3 × 7 cm) entfernt. Provenienz: Auktionshaus Weiner (München) Auktion 9 Nr. N 655 A (30. April 1982). Aus der Sammlung Professor Franz Wolter, München. Privatbesitz München.

##### Nr. 2 (Abb. 9)

Carl Rottmann, Concordiatempel von Agrigent und Porto Empedocle. Öl auf Leinwand, 50 × 68 cm, signiert: »CR Roma 29«. Provenienz: Bassenge 2011, Los 6137 mit Farbabbildung: »Rottmannschule, Blick auf den Libanon im Abendlicht mit dem Tempel von Baalbeck«. Aus der Sammlung von Professor Hans Helmut Kornhuber, Ulm. Süddeutscher Privatbesitz.

##### Nr. 3 (Abb. 11)

Carl Rottmann, Monte Circeo mit der Quelle der Feronia. Öl auf Malpapp, 26,5 × 35 cm. Verso auf dem Holzbrett über der Papp von fremden Händen:<sup>161</sup> »C. Rottmann pinx.« und »Von der lieben Großmutter (†) in ihrer Jugendzeit gestickt.«. Wohl im originalen Hohlkehlenrahmen, geprägtes Goldpapier über Holzkern aus Fichte. Identischer Rahmen um ein 1848 datiertes Aquarell in: Spindler 2007, 128–129, Nr. 97, Abb. auf S. 125. Provenienz: Ketterer 2015 Los 288 mit Farbabbildung: »Deutschland: Weite Landschaft mit Bachlauf. Mitte 19. Jh.«. Süddeutscher Privatbesitz.

<sup>160</sup> Bankel 2016, 47.

<sup>161</sup> Bertold Haller von Hallerstein danke ich für diese Auskunft.

## Literaturverzeichnis:

- Addison 1752: Joseph Addison, *Anmerkungen über verschiedene Theile von Italien etc.*, aus dem Englischen des Herrn Addison übersetzt (Altenburg 1752).
- Bankel 2000: Hansgeorg Bankel, Leo von Klenze ein Bauforscher? Aphoristische Bemerkungen über Klenzes Forschungen zur Tempelbaukunst Siziliens, in: Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof*, Ausstellungskatalog München (München 2000), 84–103.
- Bankel 2016: Hansgeorg Bankel, Was bedeuten Hirsche in Carl Rottmanns griechischen Landschaften? Ein archäologischer Blick auf Rottmanns Werke in der Neuen Pinakothek, in: *aviso* 3/2016, 44–49.
- Bassenge 2011: Galerie Bassenge, *Auktionskatalog Berlin 27. Mai 2011* (Berlin 2011).
- Beenken 1944: Hermann Beenken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst* (München 1944).
- Bielschowsky 1895–1903: Albert Bielschowsky, *Goethe. Sein Leben und Werk I* (München 1895–1903).
- Bierhaus-Rödiger 1978: Erika Bierhaus-Rödiger, *Carl Rottmann 1797–1850* (München 1978).
- Bleyl 1983: Matthias Bleyl, Carl Rottmann und Ludwig Lange. Zwei Beiträge zur Griechenlandrezeption im 19. Jahrhundert, in: *Pantheon* 41, 1983, 183–193.
- Caputo 1961: G. Caputo, Kamikos, in: *Enciclopedia dell'Arte Antica* (1961), <[http://www.treccani.it/enciclopedia/kamikos\\_\(Enciclopedia-dell-Arte-Antica\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/kamikos_(Enciclopedia-dell-Arte-Antica)/>) (26.09.2016).
- Decker 1957: Hugo Decker, *Carl Rottmann* (Berlin 1957).
- Diodor/Wurm 1827: *Diodor's von Sicilien historische Bibliothek*, übersetzt von Julius Friedrich Wurm (Stuttgart 1827).
- Esch 1996: Arnold Esch, Zur Identifizierung von italienischen Veduten des 19. Jahrhunderts, in: Victoria von Flemming und Sebastian Schütze (Hrsg.), *Ars naturam adiuvans*, Festschrift für Matthias Winner (Mainz 1996), 645–661.
- Esch 1997: Arnold Esch, *Römische Straßen in ihrer Landschaft. Das Nachleben antiker Straßen um Rom, mit Hinweisen zur Begehung im Gelände* (Mainz 1997).
- Esch 2011: Arnold Esch, *Zwischen Antike und Mittelalter. Der Verfall des römischen Straßensystems in Mittelitalien und die Via Amerina, mit Hinweisen zur Begehung im Gelände* (München 2011).
- Eschenburg 1984: Barbara Eschenburg, *Spätromantik und Realismus* (München 1984).
- Eschenburg 1987: Barbara Eschenburg, Carl Rottmann, in: Christoph Heilmann (Hrsg.), *In uns selbst liegt Italien. Die Kunst der Deutschrömer*, Ausstellungskatalog München (München 1987), 312–316.
- Eustace 1837: John C. Eustace, *A Classical Tour through Italy I* (Paris 1837).
- Di Fazio 2012: Massimiliano di Fazio, I luoghi di culto di Feronia. Ubicazioni e funzioni, in: Giuseppe M. Della Fina (Hrsg.), *Il fanum voltumnae e i santuari comunitari dell'Italia antica*, Atti del XIX Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e L'Archeologia dell'Etruria (Rom 2012).
- Frommel 1827–1828: Carl Ludwig Frommel, *50 Bilder zu Virgil's Aeneide, gestochen unter der Leitung von C. Frommel* (Karlsruhe 1827/1828).
- Frommel 1829: Carl Ludwig Frommel, *30 Bilder zu Horazens Werken* (Karlsruhe 1829).
- Frommel 1840: *Carl Frommel's pittoreskes Italien, nach dessen Original-Gemälden und Zeichnungen*, Texte von Wilhelm von Lüdemann und Carl Witte (Leipzig 1840).
- Gregorovius 1856–1877: Hanno-Walter Krufft (Hrsg.), Ferdinand Gregorovius, *Wanderjahre in Italien* (München 1997).
- Grellmann 1792: Heinrich Moritz Gottlieb Grellmann, *Gegenwärtiger Zustand des Päpstlichen Staats vornehmlich in Hinsicht seiner Justizpflege und politischen Oekonomie* (Helmstedt 1792).
- Grisebach 2014: *Grisebach. Auktionskatalog Berlin 26. November 2014* (Berlin 2014).
- Schulte-Wülwer/Hedinge 1997: Ulrich Schulte-Wülwer und Bärbel Hedinge (Hrsg.), *Louis Gurlitt 1812–1897. Porträts europäischer Landschaften in Gemälden und Zeichnungen*. Ausstellungskatalog Hamburg-Altona (München 1997).
- Heilmann 1998: Christoph Heilmann, Bildthemen aus Italien und der Landschaftszyklus im Hofgarten, in: Heilmann/Rödiger-Diruf 1998, 145–158.
- Heilmann/Rödiger-Diruf 1998: Christoph Heilmann und Erika Rödiger-Diruf (Hrsg.), *Landschaft als Geschichte. Carl Rottmann 1797–1850*. Ausstellungskatalog München (München 1998).
- Helbing 1934: Hugo Helbing (Hrsg.), *Gemälde neuerer und alter Meister, Keramik, Glasmalereien, Ostasiatica etc., aus der Sammlung Franz Wolter*. Versteigerung 27. und Mittwoch 28. Februar 1934 (München 1934).
- Horaz, Satiren 1816: Q. Horatii Flacci Satyrarum Libri I, Satyra V (Rom 1816).
- Horaz/Wieland, Satiren 1819: Horazens Satiren aus dem Lateinischen übersetzt und mit Einleitungen und erläuternden Anmerkungen versehen von C. M. Wieland I (Leipzig 1819).
- Horaz/Voss, Oden 1822: Des Quintus Horatius Flaccus Werke von Johann Heinrich Voss I (Braunschweig 1822).

- Jensen 1978: Jens Christian Jensen, *Aquarelle und Zeichnungen der deutschen Romantik* (Köln 1978).
- Karl & Faber 2016: *Karl & Faber. Auktionskatalog München 20. April 2016* (München 2016) München.
- Kephalides 1818: August Wilhelm Kephalides, *Reise durch Italien und Sicilien I* (Leipzig 1818).
- Ketterer 2015: *Ketterer. Auktionskatalog München 22. Mai 2015* (München 2015).
- Kopisch 1856: Carl Bötticher (Hrsg.), August Kopisch, *Gesammelte Werke von August Kopisch V* (Berlin 1856). Zitiert nach: Gotthard Erler (Hrsg.), *Spaziergänge und Weltfahrten. Reisebilder von Heine bis Weerth* (Rostock 1967), 23–64.
- Kugler 1835: Franz Kugler, Ein Besuch in München, in: *Museum – Blätter für bildende Kunst* 1835, Nr. 24, 189–192.
- Lange 1854: Ludwig Lange, *Die griechischen Landschaftsgemälde von Karl Rottmann in der neuen königlichen Pinakothek zu München* (München 1854).
- Märker 1989: Peter Märker, Zur Bedeutung und Funktion der »Italien«-Kartons, in: Wolfgang Bech (Hrsg.), *Carl Rottmann 1797–1850, Kartons Aquarelle Zeichnungen*, Ausstellungskatalog Darmstadt (Darmstadt 1989) 13–18.
- Maiuri 1956: Amedeo Maiuri, *Capri. Geschichte und Denkmäler* (Rom 1956).
- Maurer 2015: Golo Maurer, *Italien als Erlebnis und Vorstellung. Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760–1870* (Regensburg 2015).
- Morath-Vogel 2008: Wolfram Morath-Vogel (Hrsg.), *Römische Tage – Venezianische Nächte. Friedrich Nerly zum 200. Geburtstag*, Ausstellungskatalog Erfurt (Böhen 2007).
- Moritz, Reisen 1997: Karl Philipp Moritz, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* (Berlin 1792–1793), in: *Karl Philipp Moritz, Werke in zwei Bänden II*, hrsg. von Heide Hollmer und Albert Meier (Frankfurt a. M. 1997).
- Moritz, Reisen 2013: Karl Philipp Moritz, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* (Berlin 1792–1793), mit einem Nachwort von Jan Volker Röhnert (Berlin 2013).
- Münter 1790: *Nachrichten von Neapel und Sicilien auf einer Reise in den Jahren 1785 und 1786 gesammelt von M. Friedrich Münter* (Kopenhagen 1790).
- Neigebaur 1826: Ferdinand Neigebaur, *Handbuch für Reisende in Italien* (Leipzig 1826).
- Fino 1990: Lucio Fino, *Capri nelle Stampe. Vedute, Costumi e scene di vita popolare* (Neapel 1990).
- Steingräber 1982: Erich Steingräber (Hrsg.), *Neue Pinakothek München, Erläuterungen zu den ausgestellten Werken* (München 1982).
- Nicolai 1834: Gustav Nicolai, *Italien wie es wirklich ist. Bericht über eine merkwürdige Reise in den hesperischen Gefilden als Warnungsstimme für Alle, welche sich dahin sehnen, I* (Leipzig 1834).
- Odyssee/Voss 1814: *Homers Odyssee* von Johann Heinrich Voss, I–XII Gesang (Stuttgart 1814).
- Oefeles 1833: Aloys Oefeles, *Bilder aus Italien I* (Frankfurt am Main 1833).
- Pecht 1879: Friedrich Pecht, *Deutsche Künstler des 19. Jahrhundert, Studien und Erinnerungen II* (Nördlingen 1879).
- Pezzl 1799: Johann Pezzl, *Geschichte Papst Pius des Sechsten* (Wien 1799).
- Pindar/Thiersch 1820: Friedrich Thiersch, *Pindarus Werke, Urschrift, Uebersetzung in den pindarischen Versmaßen und Erläuterungen I u. II* (Leipzig 1820).
- Rave 1940: Paul Ortwin Rave, *Karl Blechen. Leben, Würdigung, Werk* (Berlin 1940).
- Richter 1982: Wolfgang Richter, Johann Jacob Volkman. Schüler Winckelmans und »Baedeker« der Goethezeit, in: *Pompeji 79–1979. Beiträge zum Vesuviusausbruch und seiner Nachwirkung* (= Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft 11) (Stendhal 1982), 126–137.
- Riedesel 1771: Joseph Hermann von Riedesel, *Reise durch Sizilien und Großgriechenland* (Zürich 1771).
- Robels 1974: Hella Robels, *Sehnsucht nach Italien. Bilder deutscher Romantiker* (München 1974).
- Rödiger-Diruf 1989: Erika Rödiger-Diruf, *Landschaft als Abbild der Geschichte. Carl Rottmanns Landschaftskunst 1820–1850. Mit einem Nachtrag zum Werkkatalog von 1978* (= Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 40) (München 1989), 153–224.
- Rödiger-Diruf 1998a: Erika Rödiger-Diruf, Bildthemen aus Griechenland und der Landschaftszyklus der Neuen Pinakothek, in: Heilmann/Rödiger-Diruf 1998, 232–237.
- Rödiger-Diruf 1998b: Erika-Rödiger-Diruf, Das Spätwerk: Rottmanns kosmische Landschaften, in: Heilmann-Rödiger-Diruf 1998, 326–327.
- Roquette 1883: Otto Roquette, *Friedrich Preller. Ein Lebensbild* (Frankfurt a. M. 1883).
- De Rosa/Jatta 2013: Pier Andrea De Rosa und Barbara Jatta: *La Via Appia nei disegni di Carlo Labruzzi* (Vatikanstadt 2013).
- Rosso 2010: Sonia Rosso, Sull'ubicazione del santuario di Feronia a Terracina, in: *Atlante tematico di topografia antica* 20 (Rom 2010), 141–157.
- Rott/Poggendorf/Stürmer 2007: Herbert W. Rott, Renate Poggendorf und Elisabeth Stürmer, *Carl Rottmann. Die Landschaften Griechenlands* (München 2007).
- Saint-Non 1783: Jean Claude Richard de Saint-Non, *Voyage Pittoresque Ou Description Des Royaumes De Naples Et De Sicile* (Paris 1783) Bd. 3.

- Scheffler 1998: Gisela Scheffler, Von der Naturstudie zum inszenierten Landschaftsbild. Zur Funktion von Zeichnung und Aquarell in Rottmanns Werk, in: Heilmann/Rödiger-Diruf 1998, 49–62.
- Schuster 1990: Klaus-Peter Schuster (Hrsg.), *Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus*. Ausstellungskatalog Berlin (München 1990).
- Seume 1993: Johann Gottfried Seume, *Werke I, Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802* (Frankfurt 1993).
- Sicilia 1968: *Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Sicilia* (Mailand 1968).
- Spindler 2007: Sabine Spindler, *Bilderrahmen des Klassizismus und der Romantik 1780–1850* (München 2007).
- Gebr. Stolberg 1827: Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg, Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sicilien III, in: Christian und Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg, *Gesammelte Werke VIII* (Hamburg 1827).
- Stolzenburg 2015: Andreas Stolzenburg, Catel und die Herzogin von Devonshire in Rom 1826–1824, in: Andreas Stolzenburg und Hubertus Gaßner (Hrsg.), *Franz Ludwig Catel, Italienbilder der Romantik*. Ausstellungskatalog Hamburg (Petersberg 2015), 236–247.
- Stuart/Revett 1787: James Stuart und Nicholas Revett, *The Antiquities of Athens II* (London 1787).
- Sueton/Ostertag 1799: Cajus Suetonius Tranquillus, übersetzt und mit erläuternden Anmerkungen begleitet von Johann Philipp Ostertag (Wien 1799).
- Thiersch 1826–1829: Friedrich Thiersch, Über gelehrte Schulen, mit besonderer Rücksicht auf Bayern (Stuttgart 1826–1829).
- Thiersch 1829: Friedrich Thiersch, Über ein noch unedirtes, vom Landschaftsmaler Hn. Carl Rottmanner aus Sicilien gebrachtes, christlich-griechisches Epitaphium, in: *Jahresberichte der Königlich Baijerischen Akademie der Wissenschaften, Erster Bericht 1827–1829* (München 1829) 21–23.
- Thoenes 2000: Christof Thoenes, Die deutschsprachigen Reiseführer des 19. Jahrhunderts, in: Arnold Esch und Jens Petersen (Hrsg.), *Deutsches Ottocento. Die deutsche Wahrnehmung Italiens im Risorgimento* (Tübingen 2000), 31–48.
- Volkman 1778: Johann Jacob Volkman, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien I–III* (Leipzig 1778).
- Voss 2013: Julia Voss, Die Pogrome und der Kunstbetrieb, *FAZ* 09.11.2013, <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/die-pogrome-und-der-kunstbetrieb-9-november-12655177.html>> (26.09.2016).
- Westphal 1829: Johann Heinrich Christoph Westphal, *Die Römische Kampagne in topographischer und antiquarischer Hinsicht* (Berlin 1829).

#### Abbildungsnachweis:

1, 8 nach Heilmann/Rödiger-Diruf 1998, Nr. 81 und 60. – 2, 3, 5–7, 9, 11, 13, 15: Verfasser. – 4: Galerie Daxer&Marschall, München. – 10, 12: Klaus Winter. – 14, 16: © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Fotograf Jörg P. Anders. Leider war es bei Werken in Privatbesitz nicht in allen Fällen möglich, die Inhaber der Rechte zu erreichen. Der Verfasser bittet deshalb gegebenenfalls um Mitteilung und ist bereit, berechnigte Ansprüche abzugelten.