

Ulrike Pennewitz

Los von Rom? Vom Bedeutungswandel der Rom-Ansichten in der nachromantischen und Modernen Malerei

„Jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient.“
Aby Warburg

Der Glaube, dass der Weg zur sensuellen und künstlerischen Ausbildung durch das Italienerlebnis führe, ist fest verankert im europäischen Kulturbewusstsein und gilt im Besonderen für deutsche Künstler und Gelehrte. Ohne nennenswerte Unterbrechungen fanden sich ganze Generationen von Kultur- und Kunstpilgern in Italien und der Ewigen Stadt Rom zusammen – jedoch mit wandelnder Zielsetzung. Suchten die einen künstlerische und kulturelle Selbstvergewisserung im Studium des klassisch-antiken Roms, fanden andere Anregung durch die Kunst der Renaissance und des Barock, genossen sowohl das weltliche als auch das geistige Leben, was nicht zuletzt in Voltaires' Bonmot „Alle Wege führen nach Rom“ einen wirksamen Ausdruck fand. Die Ruinen antiker Schauplätze, die Werke von Raffael und Michelangelo, die verschwenderisch-wogende Barock-Architektur bewegten seit Generationen deutsche Künstler, Dichter und Gelehrte zu einer Reise nach Rom.

Nach der Blüte der Klassikrezeption in den Dezennien um 1800 geriet die bedingungslose Anerkennung des Vorbilds römisch/griechisch-antiker Form- und Denkkonzepte jedoch ins Wanken und entwickelte sich zunehmend zu einem rückwärtsgewandten Gegenbild der vorwärts strebenden Moderne. Die künstlerische Ansicht der Stadt Rom, mit ihren steinernen Zeugnissen einer zum Ideal verklärten antiken Gesellschaft, spiegelt wie kaum ein anderes Motiv in der Kunst den gravierenden Wandel in der Haltung deutscher Künstler zum klassischen Italien an der Schwelle zur Moderne wider. Die Abkehr vom klassischen Vorbild – eine Tendenz, die nicht zuletzt im allmählichen Verschwinden der Rom-Vedute¹ aus der Malerei erkennbar wird – ist nicht allein ein ästhetisches oder künstlerisches Problem, sondern ein langer und viele Aspekte einbeziehender Prozess.

Um 1800 war eine Reise in die Ewige Stadt für deutsche Künstler und kulturhungrige Bildungsbürger aus dem Norden ein fest verankertes Reiseziel. In Italien wollte man aber nicht das Unbekannte entdecken, sondern jenes Bild Italiens bestätigen, das man durch

beschreibende Lektüre, Dichtung aber auch durch die Anschauung verschiedener künstlerischer Darstellungen gewonnen hatte. Im frühen 19. Jahrhundert banden nordeuropäische und auch deutsche Akademien eine Italien- und Romreise fest in den Ausbildungsplan junger Künstler ein, um die heimischen Bildungsbemühungen zu vervollkommen.

Der vedutenliebende Klassizismus, zur Goethezeit repräsentiert durch Maler wie Jakob Philipp Hackert oder Johann Christian Reinhart, verlor ab Mitte des 19. Jahrhunderts stark an Attraktivität. Aus verschiedenen Richtungen wurde das vor allem von Johann Joachim Winckelmann als allgemeingültig und ewig beschriebene kulturelle Theoriegebäude des idealen Antikenbildes² in Zweifel gezogen. Die Antike, ob griechisch oder römisch³, löste zwar bis weit ins 20. Jahrhundert erkennbare Impulse auf die deutsche Kunst aus und wurde zu einer Projektionsfläche deutscher Einheitsträume. Für das reale Italien mit seinen politischen und ökonomischen Problemen, wie der französischen Fremdherrschaft und der bitteren Armut der Bevölkerung, hatten die nach Rom pilgernden Künstler und Gelehrten aber kaum ein Bewusstsein entwickelt. Selbst die Nazarener um Friedrich Overbeck und Peter Cornelius, die Italien als Ziel der romantischen Sehnsucht nach einem frommen und einfachen Leben begriffen, Carl Blechen mit seiner realistisch anmutenden Landschaftsmalerei oder gar die Deutsch-Römer um Anselm Feuerbach und Hans von Marées beschworen eine idealisierte Vision Italiens.

Mit dem wachsenden Einfluss der französischen Pleinair-Malerei verlor Rom allmählich seine alleinige Anziehungskraft als zentraler Kunstpilgerort. Die von der zeitgenössischen Kunstkritik als Naturalismus⁴ bezeichnete Strömung stellte deutlich die „Gedankenmalerei des Klassizismus“⁵ und die Vorbildhaftigkeit antiker Formen und Architektur in Frage und die Unmittelbarkeit subjektiver Naturerfahrung ins Zentrum ihrer Ästhetik. Die aus der direkten Anschauung der Natur gewonnene Sicht der Dinge wurde mit malerischer Verve nicht nur in intimen Studien umgesetzt, sondern die realistisch-naturalistische Sicht und romantische Stimmung der Freilichtmalerei hielt als stilistisches Element auch Einzug in die eklektizistischen Veduten Oswald Achenbachs und von

mythischen Dramen aufgeladenen Bilder Arnold Böcklins – und damit auch in die offiziellen Salons der Gründerzeitgesellschaft. Um 1900 wurde, von heftigen Debatten der Verfechter einer klassisch-idealistischen Kunstauffassung flankiert, in einigen deutschen Kunstzentren (vor allem in München, Düsseldorf und später in Weimar und Dresden) ein die Naturphänomene deduzierender Kolorismus vermittelt und damit das Augenmerk stärker auf die Einflüsse französischer Kunst gerichtet. Die Bildungs- und Ausbildungsreise nach Rom wurde deshalb nicht in Frage gestellt, auch wenn Paris, die Metropole der Moderne, am Ende des 19. Jahrhunderts der klassischen Kunstpilgerstadt den Rang abzulaufen drohte: Künstler und Architekten reisten weiterhin in das klassische Sehnsuchtsland. Doch weniger, um ihre Ausbildung abzuschließen, sondern mehr, um Anregung und Weiterentwicklung zu erfahren, wie Max Klinger, Karl Hofer und der Kasseler Akademie-Professor Louis Kolitz.

Italien und Rom wurden in einer Zeit der gesellschaftlichen und künstlerischen Neuorientierung in Deutschland zu Sinnbildern einer Sehnsucht nach Einheit und Idealität, die man in der modernen Gesellschaft verloren zu haben glaubte, und das wird nicht nur an der Schwelle zur Moderne um 1900, sondern auch durch den Einfluss der Neuen Sachlichkeit in den Werken Hannah Höchs und Alexander Kanoldts und in den frühen 1930er Jahren bei Karl Schmidt-Rottluff oder Felix Nussbaum, die beispielhaft für eine neuerliche Aufnahme des Themas stehen, deutlich. Das klassische Rom wurde von ihnen als rückwärts gewandte Utopie und der Regelkanon der Antike und italienischen Renaissance als ideales Gegenbild zur eigenen, durch Industrialisierungsprozesse geprägten Gegenwart verstanden.

Der arkadische Traum von Italien

Das Brüderpaar Oswald (1827–1905) und Andreas Achenbach (1815–1910) bildete in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die deutsche Kunstkritik das „leuchtende Doppelgestirn“⁶ der Landschafts- und Vedutenmalerei. Beide wurden an der Düsseldorfer Akademie ausgebildet, reisten mehrmals nach Italien und Rom und wurden von der Kunstgesellschaft als das „A und O der Landschaft“ bezeichnet und zu Malerfürsten nobilitiert. Jedoch unterschieden sich beide Maler in einer nicht nur topografisch, sondern auch stilistisch kaum zu vergleichenden Auffassung von Farbe und Motiv. Der zwölf Jahre ältere Andreas Achenbach kann rückblickend als der progressivere Maler bezeichnet werden,⁷ nicht zuletzt deshalb, weil er sich der nordischen Landschaft zuwandte und den rauen Alltag von Hafens- und Schiffsarbeitern, die gegen die stürmisch bewegte See ankämpfen, in die Salons seiner Zeit brachte. (Abb. 1) Stilistisch lässt sich in seinen Bildern das den Impressionismus ankündigende Interesse für eine nicht an Formen gebundene Farbigekeit erkennen, was sich in den bewegten Himmeln, aufbäumenden Gischtblergen, den dampfenden Industrieanlagen, aber auch in den teilweise zu Farbpunkten reduzierten Staffagen besonders anschaulich zeigt und eine Auseinander-



Abb. 1
Andreas Achenbach: *Sturm an der Mole (Landung im rettenden Hafen bei Sturm)*, 1865, Krefeld, Privatbesitz.

setzung Andreas Achenbachs mit dem englischen Maler William Turner vermuten lässt.⁸ Der jüngere der beiden Maler, Oswald Achenbach, wandte sich vorwiegend dem Süden und im Besonderen Italien zu. Dem „energischen Realismus“ seines Bruders stellte er einen „farbenträumenden, heiteren und milden Idealismus“ entgegen, über den die *Düsseldorfer Zeitung* 1861/62 voller Lob schrieb: „Oswald Achenbach ist der eigentliche Maler Italiens.“⁹ Insgesamt acht Italienreisen sind von Oswald Achenbach dokumentiert, auf denen er täglich Skizzen anfertigte und mit zahlreichen Notizen versah, um die Intensität von Farbe und die Wirkung des Lichts zu dokumentieren.¹⁰ Eine Konzentration seines motivischen Repertoires der südlichen Landschaft erlangte Achenbach auf seiner zweiten und dritten Italienreise 1850 beziehungsweise 1857, die ihn zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der Motivwelt Roms und der Campagna veranlassten, ihn aber auch nach Neapel führten. Die zweite Reise unternahm er nicht allein, sondern in Begleitung einiger seiner Akademie-Kommilitonen. Unter ihnen war auch Arnold Böcklin, der die Dramatisierung eines beliebigen Landschaftsausschnittes, etwa einer Baumgruppe oder eines Felsvorsprungs, in den Mittelpunkt seiner Studien stellte. In dieser Zeit verfolgte Oswald Achenbach Böcklins Bestrebungen mit wachem Interesse. In den Bildern, die bis 1855 in seinem Düsseldorfer Atelier entstanden, zeigt dieser Einfluss seinen Niederschlag in der malerischen Handhabung des Lichts und der dramatischen, Bühnenhaften Übersteigerung der Komposition.¹¹ Er stellte neben seine römischen Prospekte, die als klassizistische Pastiches¹² verstanden werden können, mit lichter Farbigekeit erfüllte Staffagen und Naturstücke von irisierender Lebendigkeit. Besonders die Rom-Veduten des Düsseldorfer Künstlers zeigen sich als bewohnter und belebter, vom Menschen geformter Raum in der Verbindung mit der Natur. (Kat. S. xxx) Im Unterschied zu seinem Zeitgenossen Max Liebermann sind Achenbachs Bildthemen nicht mit sozialen Gesichtspunkten verknüpft. Die Menschen

in seinen Gemälden haben einen eher kompositorisch-funktionalen oder beiläufigen Charakter.

Das Bild *Blick auf den Vatikan* (Kat. S. xxx) aus dem Jahr 1883 verdeutlicht diese für Achenbachs späteren Bilder typische Harmonisierung von klassizistisch-idealistischer Wiedergabe des Artefakts und der realistisch-naturalistischen Behandlung von Natur und Staffage und zeugt von dem selbstverständlichen Nebeneinander von Alt und Neu, von Traum und Realität im ausgehenden 19. Jahrhundert. Damit arbeitete er aber auch den Postkartenidyllen späterer touristischer Sehnsucht zu: „Es scheint, als wolle er Italiens Ehren verkünden; als male er in der Absicht, den Fremdenverkehr zu heben“¹³, schreibt Cornelius Gurlitt 1907 in seiner Geschichte der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert.

Für Zuspitzung der Gegenwartsdeutung über das Vehikel antiker Mythologie sorgte im Bewusstsein der Gründerzeitgesellschaft die Malerei und Grafik Arnold Böcklins (1827–1901). Seine Bilderfindungen veranschaulichten ein im Vergleich zur klassizistischen Deutung gewandeltes Verständnis der Antike, ihrer Mythen und Geschichte(n) und stellen ein spätmantisches Traumbild vor, das mit dem real Beobachteten kaum in Verbindung steht. Böcklin konzentrierte sich auf eine arkadische und damit utopische Auffassung der italienischen Landschaft. Nachdem er 1850 zum ersten Mal Italien besuchte und drei Jahre später eine Römerin heiratete, verbrachte er über dreißig Jahre in seinem Sehnsuchtsland, das ihn persönlich so sehr erfüllte, dass er noch in seiner Münchener Schaffenszeit italienische Gärten auf die Atelierwände malte.¹⁴ Das Bild *Altrömische Maifeier* (Abb. 3) aus dem Jahr 1872 stellt Natur, Artefakt und das Verhältnis zum Menschen in einer Bühnenhaft gestaffelten Bildkomposition vor.¹⁵ Im Zentrum des Bildes tanzt eine Gruppe euphorisierter Männer und Frauen um eine in goldenes Licht getauchte und mit Blumengirlanden geschmückte Fortuna-Säule. Das Zentrum der Komposition bildet eine Busch- und Baumgruppe, die einen dorischen Tempietto fast vollständig verdeckt. Im linken Hintergrund erhebt sich ein kahler Hügel, der mit wenigen dünnen Bäumen bestanden ist. Hier wandeln in pathetischer Ruhe Figuren in langen, hellen Gewändern. Weder eine historische Überlieferung noch ein realer Ort lassen sich in diesem Bild erkennen. Die Besonderheit liegt darin, mit deutbaren Verweisen und ihrer für die Betrachter überraschenden Kombination ein Bildthema zu erzählen, das mehr Dichtung als Nachahmung ist und von den arkadischen oder bacchantischen Erinnerungen seiner eigenen Romjahre geprägt scheint.¹⁶ Auch Böcklins Bilderwelt ist wesentlich vom Bild der Antike bestimmt, die als Statthalterin idealer Werte und Glücksvorstellungen fungiert.¹⁷ Seine Bilder wurden von der zeitgenössischen Kritik als zukunftsweisend wahrgenommen und als eine Überwindung des klassizistischen Bedeutungs- und Formenkanons antiker Vorbilder betrachtet. Gustav Floerke folgerte 1901: „Gott sei Dank, dass wir mit Böcklin endlich einmal aus der Kunstgeschichte herauskommen.“¹⁸



Abb. 3
Arnold Böcklin: *Altrömische Maifeier*, 1872, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.

Paris oder Rom?

Ohne Zweifel ist Paris als das künstlerische Zentrum der Moderne und Anziehungspunkt für junge Künstler zu bewerten, ähnlich wie Rom zur Goethezeit. Aber die pulsierende Metropole war kein Arkadien, kein Ort zum Studium vorbildhafter Menschen, sondern allenfalls ein das Leben in der Industriegesellschaft verkörpernder Schmelztiegel, mit allen Klassenkonflikten, Dekadenzen und Verfallserscheinungen. Für deutsche Künstler stellte Paris nie eine Sehnsuchtswelt dar, die man in Landschaft und Stadt verherrlichenden Veduten umsetzte, auch wenn die Stadtansichten des Impressionismus als Motivkreis an die klassizistische Vedutenkunst anschloss.

Einer, der aus Deutschland auszog, um in Paris dem Leben zu begegnen, war Max Klinger (1857–1920), der von 1883 bis 1885 hier lebte und dem seine Situation als Deutscher Künstler quälend auf der Seele brannte, wie er in einem Brief an J. Albers bekannte: „Man muß wirklich mit seinem Ehrgefühl Compromiß schließen, wenn man als Deutscher hier leben will.“¹⁹ Klinger erhoffte sich in Paris Anregungen und Austausch mit Kollegen. Die gesellschaftlichen Probleme, denen er hier begegnete, werden später seine Bilderwelten bestimmen: Armut, Prostitution und eine Gesellschaft

im Werteverfall. Ähnlich der Bildsprache Böcklins setzte auch Klinger seine Themen in zahlreichen aus der antiken, aber auch christlichen Mythologie herrührenden Symbolen und Allegorien um. Klingers Spezialität lag darin, dass er in unterschiedlichen Medien arbeitete. Seiner Ausbildung als „Figurenmaler“ folgte eine autodidaktische Annäherung an die Bildhauerei, die letztlich von der Kunstkritik am meisten reflektiert wurde und Klinger zum „Deutschen Rodin“ adelte. Noch in Paris entstanden Studien zur *Neuen Salome* seinem ersten plastischen Werk, das er später in eine polylithe Skulptur (1893) umsetzte. Entscheidende Impulse für seine bildhauerischen Arbeiten fand er aber nicht in Paris, sondern in Rom, wo er sich mehrmals zwischen 1889 und 1893 aufhielt. Auf Anregung seines Malerfreundes Karl Stauffer-Bern beschäftigte sich Klinger hier vor allem mit den kraftvollen Skulpturen Michelangelos. In seinem ersten römischen Atelier studierte er auf einer großen und sonnigen Terrasse die Figur an verschiedenen Aktmodellen. An die Eltern schreibt Klinger im Februar 1888 von seinem Atelier habe er „[...] eine unbeschreiblich schöne Aussicht, rundherum frei [ich sehe] auf alle Monumente und ganz Rom und habe ringsum Aussicht auf die fernen Gebirge.“²⁰ Von dieser Terrasse aus entstanden auch die zwei kleinen Gemälde *Das Kolosseum in Rom* (1888) (Kat. xxx) und *Santa Maria Maggiore* (1889) (Abb. 4), die durch ihr stark leuchtendes Kolorit und die Einfachheit in Komposition und Form die Freiheit widerspiegeln, die Klinger in Rom empfunden haben muss.



Abb. 4
Max Klinger: Blick von seinem römischen Atelier auf Santa Maria Maggiore, 1889, Museum der bildenden Künste Leipzig.

Urlaubsreise.

Die Reisewelle brachte eine Mediatisierung Italiens in jeder Hinsicht zutage und machte das Bild – sowohl das Abbild als auch die Vorstellung – Roms für viele Menschen zugänglich, sogar unumgänglich. Denn zu einer Reise in den Süden gehörte um die Wende zum 20. Jahrhundert zwangsläufig auch der Erwerb von Reiseliteratur sowie grafischer, zunehmend auch fotografischer Abbildungen. Die Herstellung von Objekten touristischer Erinnerungskultur und Devotionalien wurde zu einem lukrativen künstlerischen Aufgabenfeld. Es entstand eine ganze Reihe von grafischen und fotografischen Mappenwerken, die aus der Kunstgeschichte bekannte römische Orte aufgriffen, das arkadische und südliche Flair der Stadt sowie das einfache Leben der *gente di Roma* feierten und so die idealistischen Bildkonstruktionen Oswald Achenbachs oder Edmund Kanoldts in der allgemeinen Vorstellungswelt von Italien und Rom nachhaltig verankerten.

Als eines der berühmtesten Beispiele dieser Romansichten gilt das lithografische Mappenwerk *Rom und Umgebung* von Karl Lindemann-Frommel (1819–1891), das um 1850 veröffentlicht wurde. Der aus dem Elsass stammende Künstler reiste ab 1844 mehrfach in den Süden, um „seine Sehnsucht, ein Stückchen Italien kennenzulernen [zu stillen]“²⁴, war hier unermüdlich tätig, zeichnete und

malte schon bei seinem ersten Aufenthalt zahlreiche römische Veduten. Stilistisch lehnte er sich, wie sein Zeitgenosse Oswald Achenbach, an eine klassizistische Behandlung der antiken Architekturzeugnisse an, suchte nach den besten Blicken und eindruckvollsten Überschneidungen von Architektur und Natur. Von seinem Onkel Carl Ludwig Frommel lernte der Künstler nicht nur das malerische Handwerk, sondern auch den Stahlstich und die Lithografie als zwei grafische Techniken kennen, die eine hohe Auflage ermöglichen. Auch seine Skizzen fanden ein großes Publikum, waren beliebte Sammlerstücke und erfuhren eine weite Verbreitung. Mit diesen und ähnlichen Mappenwerken, wie etwa auch von Carl Rottmann, konnte man die Reiseerinnerungen stets auffrischen und die Stätten, denen man auf der Reise begegnete, in das heimische Umfeld integrieren. Die technisch und künstlerisch qualitätvollen Drucke waren durchaus eine kostspielige Investition. Der Philosoph und Kunsthistoriker Karl Jaspers bekam für seine Reise nach Italien 1902 von seinem Vater eine beachtliche Summe Geld zur Verfügung gestellt, um sich in Italien „hübsche Andenken, namentlich Bilder von der Reise“ zu besorgen: „Diese Reise wird ja eine Erinnerung fürs Leben sein und ich halte es für wertvoll, dass Du zur Stütze dieser Erinnerung Dir Andenken mitbringst.“²⁵ Jaspers kaufte in Rom fast 200 Ansichten, darunter auch viele Fotografien. An die Stelle der künstlerischen Skizze trat das reproduzierbare Sehen durch die einäugige Linse. Wie das für die Porträtmalerei und die ganze gegenstandsbezogene Malerei gilt, wurde mit dem Aufkommen der Fotografie eine entscheidende Wende vollzogen: Die Darstellung nach der Natur verlor ihre Bedeutung und Impressionismus sowie abstrakte Tendenzen finden sich auch in den Ansichten der Stadt Rom wieder.

Südliche Impressionen

Das klassische Vorbild Italien musste zwangsläufig in das Visier der Moderneverfechter geraten, als Kunst und Architektur sich schließlich dem Konzept der Autonomie verschrieben und Künstler eine referenzenlose, also auch von den antiken Vorbildern losgelöste Kunst anstrebten. Gleichzeitig rieb man sich an dem als akademisches Diktat empfundenen Ideal der transalpinen Kunst. Max Liebermanns viel zitiertes Bonmot, in Italien gäbe es nichts zu sehen als „uffjeklappte oder zujeklappte Rejenschirme“ spiegelt diesen Verdruss wider, den nicht nur der Künstler persönlich empfand. Trotz mehrfacher Italienaufenthalte wurden die „großen Motive“ nicht zum Gegenstand von Liebermanns Bildern. Durch den Einfluss französischer Impressionisten, Kubisten und der Idee des referenzlosen Bildes in der Abstraktion kam das Interesse an Rom-Ansichten unter deutschen progressiven Künstlern für etwa drei Jahrzehnte bis auf wenige Ausnahmen zum Erliegen.

Eine heute zu Unrecht nur in Kennerkreisen bekannte Ausnahme bildet die Malerei des Kasseler Akademieprofessors Louis Kolitz (1845–1914)²⁶, der in Düsseldorf Schüler Oswald Achenbachs war. Erst in seinen späten Schaffensjahren zog es ihn 1892 nach Italien und er bereiste, der klassischen Route folgend, Venedig, Florenz,

Rom und Neapel. In dieser Zeit schuf der Maler deutlich vom französischen Impressionismus beeinflusste Werke dieser Städte und ihrer Landschaften, die sich von der Hellmalerei seiner französischen Vorbilder, allen voran Claude Monet, durch eine intensive und kontrastreiche Farbigkeit und einem kühnen Ansatz von Formvereinfachung unterscheiden.²⁷ In Rom fokussierte Kolitz weniger die antiken Ruinen, ihn interessierte, anders als den zeitgleich in Rom arbeitenden Klinger, eher die römische Barock-Architektur: Er malte Berninis Säulenkolonnaden, den Fontana di Trevi und die Kuppel von San Pietro. Die auf zarte Grautöne abgestimmte Ansicht des Petersdoms (Kat. S. xxx) wird am Ende der rechten Kolonnade mit einem schmalen, aber kräftig gelborangen Lichtreflex belebt, der sich in vereinzelt kleinen Farbakzenten im Bildraum fortsetzt. Vor einem kühl-blauen abendlichen Himmel setzte der Maler die barocke Marmorpracht des Trevi-Brunnens (Kat. S. xxx) mit warmen Lichtpunkten in ein effektvolles Wechselspiel. Für Kolitz' Bilder typisch ist das Einbinden von Staffagen, die seine Kompositionen bevölkern und Stimmungen erzeugen, wie das am Rand des Trevi-Brunnens sitzende Liebespaar. Diese Details zeigen, dass im Unterschied zu den bevorzugten Sujets der Maler weder an architektonischen noch an landschaftlichen Besonderheiten primär interessiert war, sondern an den Szenen des städtischen Lebens vor einer von ihm kaum noch als klassisch empfundenen Kulisse.

Louis Kolitz malte diese Reisebilder nicht für den Blick der Öffentlichkeit, sondern schuf fast im Verborgenen ein Werk, das ihn heute als einen Pionier avantgardistischer Kunst in Deutschland erscheinen lässt.²⁸ Dass er seine Bilder nicht zeigte, hatte einen Grund: Die irisierende Lichtmalerei des Impressionismus hatte sich im ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland noch keinesfalls etablieren können, sondern stieß als „Kunst des welschen Erbfeindes“ nicht nur aus ästhetischen, sondern auch aus ideologischen Gründen deutlich auf Ablehnung. Als Akademiedirektor in Kassel versuchte Kolitz in die Zukunft zu blicken, setzte sich für die Verjüngung des Lehrkörpers ein und forderte nachdrücklich die Zulassung von Studentinnen. In einer Rede zur Eröffnung der neuen Kunstakademie 1908 versuchte er zudem inhaltlich Neuerungen anzustoßen und referierte über die Bedeutung der gegenstandsauflösenden Wirkung von Lichtphänomenen für die Malerei: „Auch der kleinste unbedeutende Gegenstand erscheint gefällig, durch die Darstellung nicht seiner selbst, sondern durch die Beobachtung der Wirkung des Himmelslichtes, das ihn auflöst in Töne, Stimmung, Harmonien.“²⁹ Kolitz formulierte hier nicht allein ein Plädoyer für die subjektivistische Malerei des Impressionismus und des Expressionismus, sondern auch gegen ein neohumanistisches Kulturkonzept, das diese künstlerischen Tendenzen als eine „Aufweichung“ der klassischen und damit gültigen Prinzipien bewertete, und durch ihr Abweichen vom Dogma der idealistischen Kunst, „das die unspektakuläre Darstellung des affektlosen, unbewegten, ‚sittlichen‘ und ‚schönen‘ Menschen als würdigsten Gegenstand künstlerischer Repräsentation“³⁰ darstelle, den „Ver-

fall der Kunst“ einleite.

Seine Ansprache fügt sich in eine Zeit, in der zwischen akademischer Ausbildung und künstlerischer Avantgarde eine tiefe Spaltung auftrat. Auf der einen Seite der Demarkationslinie formierte sich die künstlerische Avantgarde, die den Kampf gegen die Lehrmeinung der Akademien aufnahm und damit auch von der Idee antiker Vorbildhaftigkeit abrückte. Rom-Veduten hatten Avantgardisten, wie die Maler der Künstlergruppe *Die Brücke*, die sich 1905 in Dresden gründete, in dieser Zeit nicht gemalt. Der Kunstkritiker Julius Meier-Graefe fasst diese Tendenz zusammen: „Die Redensart von den grossen Beispielen ist fauler Zauber; denn diese Beispiele liegen zu fern, zu weit zurück.“³¹

In Deutschland begünstigte neben der Entwicklung avantgardistischer Bildideen auch eine historistische Zuwendung zu den deutschen Kulturwurzeln die Abwendung vom Antikenvorbild. Die Italiensehnsucht der Deutsch-Römer Mengs, Cornelius, Overbeck, Feuerbach und Marées wurde als Kulturflucht gewertet und eine Rückbesinnung gerade in der Künstlerausbildung auf die instinkthaf-schöpferischen Quellen der eigenen Kunstgeschichte – insbesondere der Gotik und deutschen Renaissance-Künstlern wie Cranach und Dürer – gefordert. Obwohl das Vorbild Italien in der Zeit um die Jahrhundertwende noch nicht zugunsten eines nordisch-mythologischen aufgegeben wurde, verlor es entschieden an Einfluss und wurde im Sinne einer Kritik am Alten, das es zu überwinden galt, instrumentalisiert. Die Antike avancierte in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem Gegenbild, an dem sich die modernen Künstler zu profilieren versuchten.

Es finden sich in der Literatur und brieflichen Zeugnissen von Literaten und bildenden Künstlern, die nach Italien fuhren, einige erstaunlich negative Urteile. Der Schriftsteller Hermann Hesse beispielsweise empfand die Skulpturen Michelangelos als „unsympathisch“ und auch der Münchener Maler Franz von Lenbach äußerte sich abschätzig über die Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle: „Ein Chaos von verzerrten wahnsinnigen Gestalten, wo Gott Vater wie ein Verrückter herumsaust.“³² Der von dem Journalisten Karl Scheffler 1913 veröffentlichte Bericht seiner Italienreise veranschaulicht diesen Zwiespalt kurz vor Ausbruch des 1. Weltkrieges, in der Hochphase deutsch-nationaler Hybris: „Italien stärkt entweder den Willen, oder es lähmt ihn. [...] Darum sollte man der Jugend dieses Land sperren. Rompreise für junge Künstler, Stipendien für werdende und Suchende sind etwas wie nationaler Selbstmord.“³³ Auch bei Julius Meyer-Graefe liest man ähnliches: „Roms schlechter Ruf als Bildungsstätte für deutsche Künstler ist nur insofern berechtigt, als diese Stadt nicht für unreife Menschen taugt. Den [künstlerisch, Anm. U.P.] Armen nimmt Rom den Rest [...]“ Meyer-Graefe sieht allerdings eine neue Generation deutscher Künstler in Rom heranwachsen und meint: „Denen aber, die etwas mitbringen, giebt [sic!] es. [...] Gerade das gar nicht aktuelle Rom hat Vorzüge. Man kann sich dort sammeln, sich in Ordnung bringen, nachdenken. [...] Vielleicht liefert uns Rom jetzt ein neues Beispiel wohlthätigen Einflusses.“³⁴

Dieses Beispiel sieht der Kritiker in dem jungen Maler Karl Hofer (1878–1955). Die Wanderjahre des Künstlers zwischen 1903–1919 über Rom, Paris und Indien waren seine prägende Zeit. Vor allem das klar in der Sonne liegende Rom, die arkadischen Landschaften Italiens mit Zypressen und Orangenbäumen und das „romantisch“ gekräuselte Meer, die „Atmosphäre von Form“ faszinierten den Künstler, der seine Reise antrat, um die alten Meisterwerke zu studieren.³⁵ In einem Brief an Theodor Reinhart heißt es: „Je älter ich werde, desto mehr empfinde ich mich als Lernender, als einer, der überhaupt erst aufmerken muß, worauf es ankommt. Als mir diese Erkenntnis wurde, wuchs in mir das Bedürfnis, durch Studieren von Meisterwerken mich zu bilden.“³⁶ In den Bildern, die Hofer von 1905 bis 1907 in Rom malte, spiegelt sich weniger das antike Rom wider, sondern die Auseinandersetzung mit der Figur, die er in den Werken von Hans von Marées erlebt hatte und die er in Form von erdfarbigem und auf Flächen reduzierten Körpern umsetzte.

Die „klassische“ Avantgarde

Als Hannah Höch (1889–1978) im Oktober 1920 nach Italien reiste, waren ihre Gründe eher privater als künstlerischer Natur. Denn Höch bezeichnete die Reise als Flucht, um von ihrem Lebensgefährten Raoul Hausmann Abstand zu gewinnen. Die Route, die sie gemeinsam mit ihrer Schwester Grete und Regina Ullmann antrat, lehnte sich an die bewährte Reisetradition an: Über die Alpen, die sie zu Fuß passierten, wanderten sie nach Venedig. Von dort aus ging Höch allein weiter Richtung Rom. Fünf Jahre später setzte sie ihre Erinnerungen in dem Gemälde *Roma* (Abb. 5) gestalterisch um: Kein romantischer Sehnsuchtsort, keine idealisierte Szene wurde von ihr ins Bild gesetzt, sondern eine gemalte Collage aus Postkartenansichten der „großen Motive“, zu formreduzierten Chiffren touristischer Klischees verkürzt. Auf dieser Folie tritt eine neue und bedrohliche Gestalt zutage: Mussolinis scheinbar schlafender Kopf als Sinnbild für die auch in Deutschland schon 1925 deutlich spürbare Erstarkung des Faschismus.

Höchs neuerliches Interesse an den scheinbar ausgedienten römischen Prospekten steht für eine Renaissance, die als Phänomen die europäische Kunst Mitte der 1920er Jahre immer mehr an Einfluss gewann und sich parallel zu Abstraktion und Konstruktivismus entwickelte. Das Bild *Roma* entstand an einem „historischen Datum deutsch-italienischer Künstlerbeziehungen“³⁷ im frühen 20. Jahrhundert, denn zum ersten Mal waren 1925 Werke der italienischen und deutschen Avantgarde, die klassische Themen neu bearbeiteten, in der viel beachteten Mannheimer Ausstellung *Die neue Sachlichkeit* in Deutschland gegenübergestellt und besprochen worden.³⁸ Es ist zwar nicht zu belegen, ob auch Hannah Höch diese Ausstellung besucht hatte. Den Einfluss des Magischen Realismus, der durch die Zeitschrift *Valori Plastici* in deutschen Künstlerkreisen initiiert wurde – und gerade in Berlin – könnte auch die Künstlerin erreicht haben. Diese Einflüsse belebten eine Annähe-



Abb. 5
Hannah Höch: *Roma*, 1925, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin.

rung an das Gegenständliche vor allem in der Malerei und Grafik, die die Erfahrungen der Avantgarde nicht verleugneten, sondern – in einer gegenständlichen Variante – weiterführten.

Ab 1924 hält sich auch Alexander Kanoldt (1881–1939) gemeinsam mit Adolf Erbslöh in Italien auf. Südlich von Rom entsteht in den Sabiner Bergen die Serie seiner Olevano-Landschaften, die als Hauptwerke des Künstlers gelten.³⁹ Diese heroische Landschaft war schon den Deutsch-Römern, zu denen sein Vater, der Landschaftsmaler Edmund Kanoldt, als einer der letzten gehörte, ein beliebtes Motiv. Alexander Kanoldt wählte einen ähnlichen Blick für seine Dorflandschaft wie 1874 sein Vater Edmund auf die Felsenstadt Arpino (Abb. 6). Die zurückgenommene Farbigkeit und die zu geometrischen Blöcken vereinfachten Häuser, aber auch der Verzicht auf Natur und Staffage markieren jedoch gravierende Unterschiede. Die an die bläulich-grauen Hügel geschmiegt Häuser von Kanoldts Blick auf das Bergstädtchen Civitella verschmelzen im vierten Bild der Lithografie-Serie von 1925 (Kat. S. xxx), zu einem kristallinen Block erdiger Farbigkeit. Die meist fensterlosen Fassaden der hohen Quader, die an mittelalterliche Wohntürme erinnern, wirken verschlossen, abweisend und unbewohnt. Das ist weder eine sachliche Architekturansicht, noch eine analytische Komposition, sondern höchst subjektiv formulierter, poetisch verdichteter Ausdruck größter Einsamkeit, die viele Bildsujets Kanoldts prägen. Im selben Jahr stellte Kanoldt seine in Italien entstandenen Arbeiten in der Mannheimer Ausstellung aus und zeigte sich als einer der Pioniere der neusachlichen Malerei in Deutschland.

Eine vergleichbare Stimmung erzeugen auch die Italienbilder Karl Schmidt-Rottluffs (1884–1976). Der Maler, einer der Mitbegründer



Abb. 6
Edmund Kanoldt: *Felsenstadt Arpino*, 1874, Grafische Sammlung, Klassik Stiftung Weimar.

der Künstlergruppe *Die Brücke*, reiste zwischen 1927 und 1929 mehrmals nach Italien und war von April bis Juni 1930 Stipendiat der Villa Massimo in Rom.⁴⁰ In dieser Zeit entstanden mehrere Ansichten der Stadt, die sich in Motivwahl und Farbigkeit deutlich von seinem expressionistischen Werk abheben. Vor allem architektonische Motive bestimmen die Sujets dieser Bilder; Darstellungen von Menschen sind weitgehend ausgeschlossen. Die Farbigkeit seiner Brücke-Jahre reduzierte er zugunsten einer erdigen Palette, so dass sich auch in seinem Werk der Einfluss der Neuen Sachlichkeit offenbart. Es sind versteckte Winkel, die Schmidt-Rottluff zum Bildthema macht. Roms Sehenswürdigkeiten bezeichnete er hingegen als „Klamotten“.⁴¹ Als hermetisch in sich ruhenden, fast verschlossen wirkenden Raum malte er 1930 die antiken Überreste der heroischen Zivilisation im Bild *Römischer Park* (Kat. S. xxx) aus dem Jahr 1930. Eine die rechte Bildhälfte bestimmende Tempelruine erzeugt vor dem tiefblauen Nachthimmel eine düstere Stimmung. Im linken Bildteil schiebt sich eine Mauer in die Szene und lässt nur einen schmalen Zugang zu diesem *hortus conclusus* offen. Ein von unten beleuchteter Pavillon in der linken oberen Bildecke bildet einen warmtonigen Kontrast zu den in kühles Mondlicht getauchten Architekturfragmenten.

Zu ganz ähnlichen Bildkompositionen gelangte auch der kurz vor Anbruch des Nationalsozialismus in Rom mit einem Stipendium der Villa Massimo weilende deutsch-jüdische Künstler Felix Nussbaum (1904–1944). Etwa zwölf Bilder entstanden während seines Aufenthalts in Rom, bei denen er sich ähnlich wie Schmidt-Rottluff auf architektonische Sujets konzentrierte. Seine Reise ins klassische „Sehnsuchtsland“ kommentierte Nussbaum gegenüber seinem Freund Fritz Steinfeld: „Da werde ich sicher kitschig, da unten.“⁴² Gegen den „Kitsch“ konnte sich Nussbaum in Rom erfolgreich wehren, denn sein Blick spiegelt die Verhältnisse der Stadt jenseits der antiken Ruinen und der Renaissance- und Barockarchitektur wider und zeigt ein denkbar unklassisches Bild.

Seine Kompositionen in abgestuften Braun- und Grautönen, die gewählten Motive, etwa die Ruine vergangener Lebensfreude in *Römische Villa* (Kat. S. xxx) oder der verstellte Blick in *Mauer in Rom I* (Kat. S. xxx), vor die ein schäbiger Pferdekarran geschoben wurde, vermitteln Morbidität und Verfall, den er nicht mit malerisch zerbrochenen Säulen, sondern mit einer drastisch-ärmlichen Kulisse evoziert.

In der Rückschau betrachtet sind Nussbaums Rom-Bilder bedrückende Situationsbeschreibungen, die – vermutlich unbewusst⁴³ – die schwelende Gefahr des Naziterrors zu reflektieren scheinen. Wegen eines Disputs Nussbaums mit einem anderen Stipendiaten in Rom verließ er die Villa Massimo. Doch den Weg zurück nach Berlin konnte der Künstler nicht mehr antreten; die beginnende nationalsozialistische Judenfeindlichkeit versperrte ihm die Heimreise. Im Jahr 1933 entstand das Bild *Zerstörung II* (Abb. 7). Es zeigt einen weiten Platz, den seitlich ein dunkler Häuserklotz, im Hintergrund die monumentale Ruine des Kolosseums begrenzt. Im Vordergrund des Bildraumes liegen zerstörte Gemälde. Auf dem kahl wirkenden Prospekt bewegen sich dunkle Gestalten. Bei der Beschreibung seiner Situation zitierte Nussbaum aus dem Repertoire des Magischen Realismus' Giorgio de Chiricos, mit dunklen Schatten, scharfen Konturen und öden Plätzen, auf denen in Anbetracht der drohenden Gefahr die Ruinen des klassischen Italien wie erratische Blöcke wirken, wie Reste einer vergangenen Utopie. Im linken Bildvordergrund steht isoliert ein Menschenpaar, verloren und vom Entsetzen gepackt – das deutsche Sehnsuchtsland scheint in diesem Bild verloren. Nussbaum verdeutlicht mit *Zerstörung II* die ausgeträumte Vision einer idealen Gesellschaft nach dem griechisch-antiken Vorbild auf dem zerbröckelnden Prospekt der Ewigen Stadt Rom.

Der deutsche Blick auf Rom war seit dem Klassizismus von Utopien motiviert, und auch die malerisch-modernen Interpretationen der Rom-Vedute verkörpern diese Sehnsucht nach Idealität. Die Porträts des Ewigen Roms, die hier nur cursorisch beschrieben werden konnten, sind jedoch so unterschiedlich wie die Künstler, die sie schufen und die Zeiten, in denen sie entstanden. Hieraus ein gültiges Muster periodisch wiederkehrender Belebung der Antikensehnsucht abzuleiten würde jedoch zu kurz greifen. Vergleicht man Oswald Achenbachs Blick auf das Kolosseum aus dem Jahr 1875 mit dem Felix Nussbaums von 1933 wird deutlich, wie gravierend sich das Bild Roms im Abstand von knapp zwei Malergenerationen gewandelt hat. Ging es Achenbach um eine idealisierte Darstellung römischer Architektur in Anlehnung an die „Gedankenmalerei des Klassizismus“⁴⁴ und um eine Verhandlung des klassischen Formenkanons, verweigerten sich Felix Nussbaum und die Maler seiner Generation genau diesem Kanon. Sie artikulierten ihr subjektives Empfinden, indem sie die antiquierte Antike Roms als jeweils besonderes Gegenbild zur Moderne etablierten – einer Moderne, die angesichts der künstlerischen wie menschlichen Unfreiheiten des sich ankündigenden Terrors ihre Utopien



Abb. 7
Felix Nussbaum: *Zerstörung II*, 1933, Privatbesitz.

und Sehnsüchte verloren hatte.

¹ Der Begriff der Vedute leitet sich aus dem italienischen veduta ab, was soviel wie Ansicht oder Aussicht bedeutet. Nach Wilhelm Waetzoldt verbindet sich mit dem Begriff Vedute die Vorstellung einer sachlichen Wiedergabe landschaftlicher Tatbestände mit den Mitteln der Malerei und Grafik, die stets Abbild und Stimmungsbild einschließt. Vgl. Wilhelm Waetzoldt: *Das klassische Land*, Leipzig 1927, S. 56ff.

² Winckelmanns Vorstellungen, dass der ältere (klassische) Stil als eine stufenweise Vorbereitung auf den Höhepunkt hin aufzufassen sei und dass der während der älteren Zeit geleistete Fortschritt in einer allmählichen Befreiung von festgefahrenen Konventionen und einer Hinwendung zur direkten Beobachtung der Wahrheit der Natur sich vollzogen habe, blieben maßgebend bis tief in das 19. Jahrhundert hinein und gelegentlich noch darüber hinaus. Vgl. Glenn M. Most: *Die Entdeckung der Archaisik*. Von Ägina nach Naumburg, in: *Urgeschichten der Moderne. Antike im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Bernd Seidenstricker u. a., Stuttgart/Weimar 2001, S. 21f.

³ Die Wahrnehmung der griechischen Antike wurde von prominentester Seite durch Winckelmann allein aus der Anschauung der in Rom und Italien meist in Form von Kopien überkommenen Werke der griechischen Kunst beschrieben. Daher ist eine Abgrenzung der griechischen und römischen Antike in der historischen Wahrnehmung bis ins späte 19. Jahrhundert kaum zu leisten. Erst durch die moderne Archäologie und die Ausgrabungen Heinrich Schliemanns von Troja und Mykene wurde allmählich eine genauere Beschreibung und Differenzierung durchgesetzt.

⁴ Im Gegensatz zum heutigen Verständnis des Naturalismus' als einer weitestgehend detailgetreuen Wiedergabe der Realität oder einer „naturwahren“ Phantasie, wurde im mittleren 19. Jahrhundert alles Unspezifische als „naturalistisch“ oder „realistisch“ bezeichnet, was mehr oder weniger vom Erscheinungsbild der „klassischen“ Kunst, das heißt die antike Szenen oder Mythen reflektiert oder darstellt, abwich. Vgl. Esther Sophia Sünderhauf: *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezep-*

tion von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945, Berlin 2004, S. 29.

⁵ Ekkehard Mai: *Der Sehnsucht Traum und Wirklichkeit – Oswald Achenbach zwischen Romantik, Realismus und Salon*, in: Andreas und Oswald Achenbach. *Das A und O der Landschaft*, Ausst.-Kat., hrsg. von Kunstmuseum Düsseldorf, 1997, S. 48.

⁶ Martina Sitt: *Das A und O der Landschaft – Zwei Malerkarrieren im Spiegel von Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Kritiken*, in: Andreas und Oswald Achenbach. *Das A und O der Landschaft*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, 1997, S. 11.

⁷ Ebd., S. 12.

⁸ Vgl. Mechthild Potthoff: *Oswald Achenbach. Sein künstlerisches Wirken zur Hochzeit des Bürgertums. Studien zu Leben und Werk*, Köln/Berlin 1995, S. 117ff.

⁹ Zit. n. Martina Sitt, wie Anm. 6, S. 13.

¹⁰ Vgl. Martina Sitt, wie Anm. 6, S. 33.

¹¹ Martina Sitt, wie Anm. 6, S. 34.

¹² Pastiche (auch ital. Pasticcio) ist die Bezeichnung für ein aus stilistisch nicht homogenen Teilen zusammen gesetztes Musik- oder Kunstwerk, unter Verwendung von Elementen älterer Werke, die zumeist aus Verehrung, als Hommage, zitiert werden. Die Kunst des Klassizismus lebt von der Einbindung echter antiker oder auch antiki-sierender Elemente.

¹³ Zit. n. Ekkehard Mai: *Der Sehnsucht Traum und Wirklichkeit – Oswald Achenbach zwischen Romantik, Realismus und Salon*, in: Andreas und Oswald Achenbach. *Das A und O der Landschaft*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, 1997, S. 47.

¹⁴ Winfried Ranke: *Böcklinmythen*, in: Arnold Böcklin. *Die Gemälde*, hrsg. von Rolf Andree, Basel/München 1977, Bd. 2, S. 73.

¹⁵ Es ist eines der Bilder, die Böcklin in seinem Münchener Atelier ausführte.

¹⁶ Andrea Linnebach: *Arnold Böcklin und die Antike. Mythos, Geschichte, Gegenwart*, München 1991, S. 69.

¹⁷ Ebd., S. 71.

¹⁸ Gustav Floerke: *Zehn Jahre mit Böcklin*, München 1901, S. 128.

¹⁹ Max Klinger an J. Albers, Paris, 30. März 1885, zit. nach Max Klinger. *Leben und Werk 1857–1920*, hrsg. und bearb. von Hans-Dietrich Mück, Apolda/Duisburg, 2010, Bd. II, S. 32.

²⁰ Max Klinger an seine Eltern, Rom, 27. Februar 1888, zit. nach wie Anm. 16, S. 39.

²¹ Jacob Burckhardt: *Briefe an einen Architekten 1870–1889*, S. 8, zit. nach Joseph Imorde: *Michelangelo Deutsch!*, Berlin 2009.

²² Johannes Frank: *Südlandfahrt 1937*, S. 38, zit. nach Joseph Imorde: *Michelangelo Deutsch!*, Berlin 2009.

²³ Joseph Imorde: *Michelangelo Deutsch!*, Berlin 2009, S. 29.

²⁴ Karl Lindemann-Frommel: *Italiensehnsucht eines Künstlers*, 1871, zit. nach Evelyn Zimmermann: *Sehnsucht Italien*, in *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 15. Juli 2009.

²⁵ Karl Jaspers: *Italienbriefe 1902/2006*, S. 52, zit. n. Joseph Imorde: *Michelangelo Deutsch!*, Berlin 2009.

²⁶ Als Historienmaler wurde Louis Kolitz als 33-jähriger 1879 zum Direktor der Kasseler Kunstakademie ernannt und arbeitete offiziell in dieser höchstgeehrten Bildgattung, der Historienmalerei.

²⁷ Louis Kolitz – *Zur Werk- und Wirkungsgeschichte*, hrsg. von Ulrich Schmidt, Kassel 1990, S. 23.

²⁸ Ebd., S. 18.

²⁹ Louis Kolitz in einer Rede zur Eröffnung der Kasseler Akademie, zit. nach ebd., S. 25.

³⁰ Esther Sophie Sünderhauf: *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945*, Berlin 2004, S. 36.

³¹ Julius Meier-Graefe: *Neue Deutsche Römer*, in: *Kunst und Künstler*, Berlin 1907, S. 424.

³² Wilhelm Ritter von Wymetal: *Franz von Lenbach. Gespräche und Erinnerungen*, 1904, S. 123, zit. nach Joseph Imorde: *Michelangelo Deutsch!*, Berlin 2009.

³³ Karl Scheffler, *Italien. Tagebuch einer Reise*, Leipzig 1913, S. 302.

³⁴ *Neue Deutsche Römer*, in: *Kunst und Künstler*, Berlin 1907.

³⁵ Vgl. Karl Hofer. *Malerei hat eine Zukunft. Briefe, Aufsätze, Reden*, hrsg. von Andreas Hüneke, Leipzig/Weimar 1991, S. 10.

³⁶ Zit. n. Karl Hofer. *Malerei hat eine Zukunft. Briefe, Aufsätze, Reden*, hrsg. von Andreas Hüneke, Leipzig/Weimar 1991, S. 11.

³⁷ Maurizio Fagiolo dell'Arco: *Valori Plastici – eine Zeitschrift, ein Verlag, eine Künstlergruppe und der europäische „Ordnungsruf“*, in: *Mythos Italien. Wintermärchen Deutschland*, Ausst.-Kat., hrsg. von Carla Schulz-Hoffmann, München 1987, S. 64.

³⁸ Vgl. Franz Roh: *Nach-Expressionismus – magischer Realismus. Probleme neuester italienischer Malerei*, Leipzig 1925.

³⁹ Vgl. Alexander Kanoldt. *Graphik und Malerei aus dem Besitz der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*, Ausst.-Kat., hrsg. von Holger Jacob-Friesen, Karlsruhe 2000, S. 35ff.

⁴⁰ Zur Geschichte der Villa Massimo vgl. den Text *Ankunft ohne Ankommen* von Susanne Knorr im vorliegenden Katalog.

⁴¹ Will Grohmann: *Karl Schmidt-Rottluff*, Stuttgart 1956, S. 119.

⁴² Peter Junk und Wendelin Zimmer: *Felix Nussbaum 1904–1944. Biografie*, Bramsche 2009, S. 102.

⁴³ In der Biografie Felix Nussbaums wird mehrfach darauf hingewiesen, dass der Künstler erst 1935 bewusst politische Bilder malte. Vgl. Peter Junk und Wendelin Zimmer: *Felix Nussbaum 1904–1944. Die Biografie*, Bramsche 2009.

⁴⁴ Ekkehard Mai: *Der Sehnsucht Traum und Wirklichkeit – Oswald Achenbach zwischen Romantik, Realismus und Salon*, in: Andreas und Oswald Achenbach. *Das A und O der Landschaft*, Ausst.-Kat., Düsseldorf 1997, S. 48.