Einen anderen Süden zeichnen : deutsche Künstler in der Provence um 1800

Autor(en): **Josenhans, Frauke V.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **10 (2017)**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872173

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Einen anderen Süden zeichnen: Deutsche Künstler in der Provence um 1800

Frauke V. Josenhans

Die Reise nach Italien gilt seit Jahrhunderten als Topos der deutschen Kunst, dem noch mehr Gewicht verliehen wurde durch die Literatur über das Land. Johann Wolfgang von Goethes *Italienische Reise* hat diesem Mythos ein bleibendes Denkmal gesetzt und verstärkte fortan noch die Assoziation von deutscher Landschaftsmalerei und Italien. Das « [...] Land, wo die Zitronen blühn», galt seit dem 17. Jahrhundert als das unumgängliche Reiseziel für Künstler im Allgemeinen und Landschaftsmaler im Besonderen. So war es auch bis zum Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts die italienische Natur mit ihrer literarischen und bildlichen Konnotation, die die Landschaft in der seit dem 17. Jahrhundert etablierten Hierarchie der Genres sublimierte. Noch 1806 hiess es bei Carl Ludwig Fernow in seinen *Römischen Studien*: «Die italienische Natur vereint in jeder Hinsicht alles, was den poetischen Karakter einer Landschaft begünstigen und erhöhen kan. [...] Himmel und Erde und Meer sind hier schöner; die Formen der leblosen und belebten Natur sind edler und gefälliger; der Pflanzenwuchs üppiger, die Farben lebhafter, die Töne wärmer und harmonischer, Bauart und Tracht geschmakvoller und malerischer, als in anderen, besonders nördlichen, Ländern. Bedeutende Denkmäler der Vorwelt, Trümmer von zerstörten Städten, von Tempeln, Wasserleitungen, Grabmälern schmücken den klassischen Boden, und die Wirklichkeit selbst erscheint hier im höheren Glanze der Dichtung.» Er fügte hinzu: «In anderen Ländern hat die Natur, bei aller Schönheit und Grösse immer nur einen besonderen, einseitigen, gleichsam provinziellen Karakter.»[1] Trotz dieser Fokussierung auf die italienische Natur, die die deutsche Landschaftsmalerei dominierte, begannen um 1800 deutsche Künstler neue Gegenden jenseits von Italien zu erschliessen.

Seit einigen Jahrzehnten interessiert sich die Forschung zunehmend für Paris als Reiseziel deutscher Maler, und tatsächlich hat sich die französische Hauptstadt als ein Zentrum deutscher Malerei herauskristallisiert, das im 19. Jahrhundert Rom Konkurrenz machte.[2] Allerdings bezog man sich dabei hauptsächlich auf die Historienmaler, während deutsche Landschaftsmaler erst im Zusammenhang mit der Schule von Barbizon mit Frankreich assoziiert wurden.[3] Wie wichtig Paris bereits im 18. Jahrhundert für deutsche Landschaftsmaler war und wie es im frühen 19. Jahrhundert an Bedeutung zunahm, wurde hingegen wenig beachtet. Aber wie neue Studien gezeigt haben, zog es deutsche Landschaftsmaler bereits sehr früh nach Paris, wo sie die Privatateliers französischer Maler frequentierten.[4] Gerade der französischen klassizistischen Schule kommt hierbei eine grosse, bislang wenig untersuchte Bedeutung zu. Das Studium in der freien Natur spielte im Unterricht dieser von der Kunstkritik am Ende des 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts meist gering geschätzten oder kaum noch beachteten französischen Maler wie Pierre-Henri de Valenciennes (1750–1819) und Jean-Victor Bertin (1767–1842) eine entscheidende Rolle. Ausser Paris wurden allerdings auch andere Gegenden in Frankreich von deutschen Landschaftsmalern bereist. Die Provence, die bislang nie wirklich mit deutschen Malern assoziiert wurde, verdeutlicht anschaulich die Evolution der Landschaftswahrnehmung, vom Zeitalter der Aufklärung bis hin zur industriellen Revolution. Dieser Beitrag widmet sich der Untersuchung der Provence als Reiseziel deutscher Landschaftsmaler und legt dar, wie der Blick auf die Provence sich um 1800 wandelt, im Rahmen einer neuen Wahrnehmung der Natur, die sich im 19. Jahrhundert entfaltet.[5]

Die visuelle Entdeckung der Provence begann im 18. Jahrhundert mit französischen Malern, die aus der Region stammten, wie Claude-Joseph Vernet (1714–1789), Pierre-Henri de Valenciennes oder Jean-Joseph-Xavier Bidauld (1758–1846). Aber es kamen auch Künstler in die Provence, die dort nach antiken Motiven und «curiosités» suchten; zu diesen zählte Hubert Robert (1733–1808), der 1786 den Auftrag erhielt, die *Principaux monuments de la France* in einer Gemäldereihe darzustellen, die für das Schloss von Fontainebleau bestimmt war.[6] Zu dieser Reihe gehört das Gemälde *L'arc de triomphe et le théâtre d'Orange* (1787, Musée du Louvre, Paris), welches im Salon von 1787 gezeigt wurde.[7] Es vereint in einer gänzlich erfundenen Komposition die berühmtesten römischen Monumente Südfrankreichs wie das Mausoleum und den Triumphbogen von Saint-Rémy-de-Provence

sowie den Triumphbogen und das Amphitheater von Orange im Hintergrund. Die antiken Monumente der Provence und die südfranzösische Küste wurden in der Tat immer mehr zu beliebten Bildmotiven. Dennoch galt das meridionale Frankreich ausländischen Künstlern oder Touristen auf der Grand Tour meist nur als eine Etappe auf dem Weg nach Italien und die Provence blieb weiterhin eine Durchgangsregion, bevor man sich nach Italien einschiffen konnte. Allerdings konnte dieser Reiseabschnitt auch eine tiefere Wirkung auf Maler haben, wie es das Beispiel des deutschen Malers Jakob Philipp Hackert (1737–1807) zeigt.

Über die Provence nach Italien: Jakob Philipp Hackert

Hackert reiste im Jahre 1765 nach Paris, wo er zunächst den dort ansässigen deutschen Kupferstecher Johann Georg Wille (1715–1808) aufsuchte, der dort als Künstler, Händler und Lehrer aktiv war. Während seiner Zeit in Paris, ermutigt durch Wille, widmete sich Hackert dem Studium nach der Natur und unternahm mehrere Zeichnungsexkursionen in die Île-de-France und in die Normandie.[8] Hackert baute sich in Paris einen Kundenkreis auf, der bald immer grösser wurde und zu dem unter anderen der Sammler Pierre-Jean Mariette (1694–1774) zählte sowie der Maler François Boucher (1703–1770).[9] Während seiner Zeit in Paris muss Hackert auch Darstellungen der Provence gesehen haben. So traf er Künstler, die selbst aus dem Süden Frankreichs stammten, wie den Marinemaler Claude-Joseph Vernet, der aus Avignon gebürtig war. Vernet hatte 1753 den Auftrag erhalten, die Seehäfen Frankreichs zu malen, um die Grösse der französischen Flotte darzustellen und so Frankreichs Rolle als Seemacht hervorzuheben. Unter den dargestellten Hafenanlagen waren die Häfen von Marseille, Toulon und Antibes und die gesamte Gemäldereihe war in den Jahren 1755 und 1757, noch vor Hackerts Parisaufenthalt, im Salon ausgestellt.[10] Allerdings wurden die Werke bereits sehr früh von Charles-Nicolas Cochin (1715–1790) und Jacques-Philippe Le Bas (1707–1783) gestochen. Diese Kupferstiche zirkulierten im In- und Ausland und fanden Aufnahme in die Salons von 1765 und 1767. Auch waren vor und während der Zeit von Hackerts Parisaufenthalt andere Abbildungen der Provence im Umlauf, u. a. von Jacques-Ignace Parrocel (1667–1722), der einen berühmten Stich des Ortes Fontaine-de-Vaucluse geschaffen hatte. Ein Abkömmling der bedeutenden Malerdynastie der Parrocel aus der Provence,[11] stach der Künstler im Jahr 1689 eine *Ansicht der Fontaine von Vaucluse*,[12] die eine weite Verbreitung

fand und als sein bekanntestes Werk galt.[13] Hackert hatte so während seiner Zeit in Paris zahlreiche Gelegenheit, Darstellungen der Provence zu sehen. Im August 1768 reiste er mit seinem Bruder Johann Gottlieb (1744–1773), der zwischenzeitlich zu ihm gestossen war, aus Paris ab, da, wie Goethe in seiner *Biographischen Skizze* über den Maler von 1811 schrieb, «nun auch in beyden Brüdern der Wunsch lebhaft geworden [war], ihre Studien der schönen Natur in Italiens reizenden Gegenden fortzusetzen und sich in Roms lehrreichem Aufenthalte völlig auszubilden.»[14] Goethe beschrieb die Reiseroute, welche die beiden Deutschen nahmen: «Unsere Reisenden zogen nunmehr über Lion durch Dauphiné, einen Theil von Languedoc, um zu Nismes und Arles die Ueberbleibsel des Alterthums zu beschauen, über Marseille, Toulon, Antibes, nach Genua, wo sie eine Menge neuer Studien sammelten; dann gelangten sie über Livorno, Pisa und Florenz im December 1778 [sic] glücklich und gesund nach Rom [eigtl. 1768].»[15] Wie aus Goethes Beschreibung hervorgeht, nahmen die Brüder den üblichen Weg, welcher über Lyon und Valence in den Süden führte. Doch machte Hackert auf seinem Weg nach Italien eine Abweichung von der direkten Reiseroute nach Antibes und reiste mit seinem Bruder nach Nîmes, um dort die Überreste römischer Altertümer zu zeichnen, u. a. den Tempel der Diana und die Tour Magne.[16] In einem Brief, den er am 7. Januar 1769 aus Rom an Johann Georg Wille in Paris schickte, berichtete Hackert von seiner Reise durch die Provence. Er schrieb: «In Frankreich haben wir noch eine ziemliche Anzahl theils halbfertiger Zeichnungen, theils nur umrisse und entwürfe nach der Natur gemacht um uns die Schönen Gegenstände zu erinnern [...]. Einen besonders schönen Orthe haben wir in Vaucluse angetroffen [...]. Aus dieser bekannten Fontaine entspringt die Sorgne [sic], die sogleich unten am Felsen einen schiffbaren Fluss formiert. Diese Gegend ist sowohl fürs Sonderbare als fürs malerische wunderschön, und ist für einen Landschafts Mahler geschaffen, wir haben i[h]n fast mit thränenden Augen verlassen, weil wir nicht länger da Bleiben konnten [...]. In Orange, Nimes, Arles, St. Remis haben wir die ersten Überbleibsel der römischen Alterthümer gezeichnet, in Marseille Toulon Antibes Genua haben wir die Merkwürdigkeiten besehen und etwas See-Häffen gezeichnet [...]».[17] Wie man aus dem Brief erfährt, sieht Hackert in der Provence zum ersten Mal mit eigenen Augen römische Ruinen, die er eifrig zeichnete. Er überträgt seine in Paris entstandenen Kompositionsmuster, pittoreske Landschaftsansichten in einem engen Bildausschnitt organisiert und eingerahmt durch elegante Repoussoirmotive,

auf die Provence und schliesst neue Motive, wie Überreste der römischen Antike, in diese ein. Genauso übte er sich an der Darstellung der südlichen Natur (Abb. 1) und des Mittelmeeres. Hackert erstellte hauptsächlich Zeichnungen in der Provence, aber er malte zumindest ein Gemälde nach einem Motiv, das ihn besonders faszinierte. Das Tal von Vaucluse, mit dem Ort Fontaine-de-Vaucluse, wo die Quelle der Sorgue entspringt, ist seit dem 14. Jahrhundert eng mit dem Andenken an den italienischen Dichter Petrarca verbunden, der dort im späten Mittelalter eine Zeitlang gelebt hatte. Im 18. Jahrhundert gab es eine Art Revival der Petrarca-Literatur, u. a. angeregt durch Voltaire (1694–1778) und Jean-Jacques Rousseau (1712–1778). Die bildende Kunst stand diesem Petrarca-Kult in nichts nach und zahlreiche, vor allem französische, aber auch ausländische Maler malten Ansichten des Tales.[18] Hackert begab sich ebenfalls an diesen bekannten Ort und stellte ihn mehrmals dar, da er «fürs Sonderbare als fürs malerische wunderschön, und [...] für einen Landschafts Mahler geschaffen» sei, wie er in dem Brief an Wille schrieb. Neben einer heute zerstörten Zeichnung ist noch ein Gemälde teilweise erhalten.[19] Ebenso existiert ein Kupferstich, der von dem französischen Künstler Jérôme Paris (1744–1810)[20] nach einer unbekannten Komposition von Hackert ausgeführt wurde (Abb. 2). Man sieht in diesen Werken, wie genau Hackert die Topografie des Ortes studiert hatte und diese in seiner Komposition wiedergibt, die Lage des Tals und die Quelle der Sorgue, aus der der Fluss entspringt. Allerdings sind die topografischen Details dem Gesamtschema untergeordnet und die Landschaft wird zur idyllischen Bildungslandschaft durch die Fokussierung auf das Kontemplative, verstärkt noch durch die Staffagefiguren.

Abb. 1 Jakob Philipp Hackert, *Landschaft bei Antibes*, 1768, Feder und Pinsel in Schwarz und Grau, 13,5 × 20 cm, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen

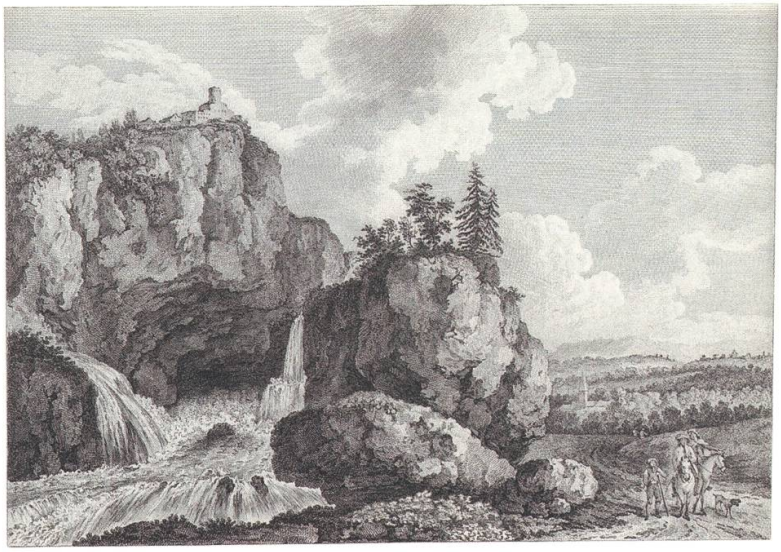

Abb. 2 Jérôme Paris nach Jakob Philipp Hackert, *La Fontaine de Vaucluse*, Kupferstich, 19 × 25 cm, Musée Pétrarque, Fontaine-de-Vaucluse, Inv.-Nr. 68

Aus den Werken und dem Brief Hackerts geht hervor, wie eng die Wahrnehmung der Provence noch mit der Italiens verknüpft war und dass ihre eigenständige Identität von ihm noch nicht erkannt wurde. Die Provence bezog ihren Reiz aus den landschaftlichen Szenerien und architektonischen «Kuriositäten», aber vor allem waren es sowohl die Spuren der römischen Antike, die von Künstlern gesucht wurden, als auch die literarische Vergangenheit der Gegend. Aber die Provence stellt für Hackert das erste «physische» Zusammentreffen mit der römischen Antike und der südlichen Natur dar, ein Faktum, das bislang wenig Beachtung fand. Desgleichen wurde der kulturelle und künstlerische Kontext, in dem Hackert sich in Paris weiterentwickelte, ebenso wenig untersucht wie die Schlüsselrolle, die Paris als wichtige Vorbereitungsphase für seine Reise in den Süden Frankreichs und nach Italien zukam. Während Hackert den Rest seiner Karriere in Italien zubrachte, entwickelte sich in Paris in den folgenden Jahrzehnten eine neue Landschaftsauffassung, die einen weitreichenden Einfluss haben sollte.

Eine neue Schule der Landschaft: Das Atelier von Pierre-Henri de Valenciennes

Frankreich wurde unter dem Empire immer mehr zu einer Kunstgrossmacht. Einmal waren es die aus Europa zusammengetragenen Kunstschätze, die dort im Musée Napoléon Maler zum Kopieren einluden, aber es war auch die zeitgenössische französische Schule, die Scharen von deutschen Malern nach Paris zog. Allen voran stand die Schule von Jacques-Louis

David, dessen Atelier zahlreiche deutsche Maler zählte.[21] Aber genauso war es die klassizistische Landschaftsschule, initiiert von Valenciennes, die das Interesse deutscher Maler weckte.

Der aus Toulouse stammende französische Landschaftsmaler Pierre-Henri de Valenciennes war einer der Wegbereiter einer neuen Schule der Landschaftsmalerei, die sich um 1800 herausbildete und deren Auswirkungen fast durch das gesamte 19. Jahrhundert zu spüren waren. Die Basis von Valenciennes Landschaftskunst war das Studium nach der Natur. Er riet seinen Schülern stets, zu jeder Tages- und Jahreszeit im Freien zu arbeiten und rasche Skizzen zu fertigen, um so die flüchtigen meteorologischen Bedingungen festzuhalten.[22] Die so erstellten Skizzen dienten dann im Atelier in der Komposition der Landschaften. Valenciennes behielt seine über die Jahre gezeichneten und gemalten Skizzen in seinem Atelier, benutzte sie immer wieder für seine Landschaften und gab sie auch seinen Schülern zum Kopieren. Denen empfahl er, sich selbst an gewöhnlichen Gegenständen zu üben. So schrieb er an seine Schülerin Anne Leclerc, die sich aus Gesundheitsgründen auf das Land zurückgezogen hatte, weiterhin das Studium nach der Natur zu praktizieren und Pflanzen und selbst so gewöhnliche Gegenstände wie eine Mauer oder Ackergeräte zu zeichnen.[23] Valenciennes Einfluss ging über die Grenzen Frankreichs hinaus. Sein für das Genre so wichtige Traktat von 1800, *Elémens de perspective pratique, à l'usage des artistes*, wurde bereits 1803 ins Deutsche übersetzt.[24] Aber seine Lehre wurde auch durch seinen Unterricht an der Ecole des beaux-arts sowie der Ecole polytechnique verbreitet und von seinen eigenen Schülern wie Jean-Victor Bertin, die selbst wichtigen Ateliers vorstanden. Wie bedeutsam diese neue französische Landschaftsschule für deutsche Maler wurde, zeigt sich durch die Schüler, welche das Atelier von Valenciennes selbst und, nach dessen Tod im Jahre 1819, das von Bertin besuchten. Valenciennes zählte mindestens einen deutschen Maler zu seinen Schülern: Der aus Krefeld stammende Peter Feldmann (1790–1871) trat 1819 in das Atelier von Valenciennes ein und wechselte nach dessen Ableben zu Bertin.[25] Jean-Victor Bertin, der die Lehrmethode seines Lehrers weiterführte, zählte in den kommenden Jahren immer mehr deutsche Maler zu seinen Schülern, u. a. den Dresdener Landschaftsmaler Johann Carl Baehr (1801–1869) und den Berliner Architekturmaler Eduard Gaertner (1801–1877).[26]

Ein anderer wichtiger Punkt in Valenciennes Lehre war das Interesse für die regionale Landschaft. Valenciennes riet in seiner Schrift *Elémens*

de perspective pratique dem angehenden Landschaftsmaler ausdrücklich, die verschiedenen Regionen Frankreichs aufzusuchen und dort nach der vielfältigen Vegetation zu zeichnen.[27] Auch der Süden Frankreichs fand in Valenciennes' Traktat Erwähnung und er empfahl dem angehenden Landschaftsmaler eindringlich, dort die Antike und die Natur zu studieren. Er schrieb: «Besonders muss er sich an das mittägliche Frankreich halten. Von Nizza und den Ufern des Varflusses her findet er sehr schöne Berge zu zeichnen. Die Küsten des mittelländischen Meeres, [...] ein Theil der Thäler, zwischen Aix und Marseille, die ganze Provence an den Ufern der Durance, haben die mahlerischten Gegenden, die desto schätzbarer sind, da sie den Italienischen nahe kommen. – Man vergesse auch nicht die Quelle von Vaucluse [...], die durch Laurens und Petrarcha's Liebe so berühmt, und durch die Verse dieses Dichters unsterblich geworden ist. [...]. Diese Gegend enthält auch einige merkwürdige Antiquitäten, als die Ehrenpforte zu Orange und zu St. Remi, den Pont du Gard, das viereckige Haus zu Nismes, welches unter allen bekannten alten Denkmahlen sich am besten erhalten hat, das Amphitheater und den Dianentempel [...].»[28] Aus diesen Zeilen geht hervor, dass das Interesse für die lokale Landschaft, hier die Provence und das Languedoc, immer noch durch den malerischen Charakter, die Antike und den Hinweis auf die literarische Vergangenheit gerechtfertigt wurde, aber auch, dass neue Regionen im eigenen Land das Interesse der Maler auf sich zogen. Auch ausländische Maler begannen um 1800 sich immer mehr für andere Teile Frankreichs zu interessieren, wie es sich am Beispiel von Johann Georg von Dillis (1759–1841) zeigt.

Le *Voyage pittoresque* von Johann Georg von Dillis

Der Münchner Landschaftsmaler und Kunstbeauftragte der bayerischen Krone, Johann Georg von Dillis, begleitete im Jahre 1806 den bayerischen Kronprinzen Ludwig auf seiner Reise durch Südfrankreich.[29] Infolge dieser Reise entstand die *Voyage pittoresque dans le Midi de la France* mit zahlreichen Zeichnungen und Aquarellen der verschiedenen Stationen.[30] Im Gegensatz zu Hackert hatte die Reise von Dillis die Provence als Ziel, sie war nicht nur eine Etappe auf dem Weg nach Italien. Der Maler und der Kronprinz hatten einige Monate in Paris verbracht und die Museen besichtigt. Dillis besuchte während dieser Zeit auch die französischen Landschaftsmaler, unter anderen Jean-Victor Bertin. Tatsächlich hatte Dillis Bertins Bekanntschaft im Jahr zuvor in Rom gemacht und aus seinen

Abb. 3 Johann Georg von Dillis, *Voyage pittoresque dans le Midi de la France: Saint-Rémy-de-Provence*, 1806, Pinsel in Braun über Bleistift, Masse unbekannt, Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv.-Nr. 21573

Aufzeichnungen geht hervor, dass er Bertin einen Besuch in seinem Atelier abstattete, einige Tage nach seiner Ankunft.[31] Anfänglich war nur ein Aufenthalt in Paris geplant, aber der Kronprinz beschloss, von dort weiter gen Süden zu reisen. So schrieb Dillis aus Paris im Juli in einem Brief an seinen Bruder Ignaz in München: « [...] ich war einige Tage auf dem Landgut von meinem Freund Rigal, und verfertigte einige Skitzen nach der Natur, um wieder einige Fertigkeit darin zu unterhalten. Eine Art von voyage pittoresque ist meine künftige Bestimmung, in einem Lande wo die Natur sehr reich an mahlerischen Gegenständen ist, wird es vielen Spass und Unterhaltung für mich und meine Reisegesellschaft geben.»[32]

Dillis und der Prinz samt Reisegefolge verliessen die französische Hauptstadt im August 1806 und folgten der üblichen Route durch Burgund und das Rhonetal. Die Reisenden durchquerten zunächst die Schweiz über den Simplon-Pass und die im Jahre zuvor fertiggestellte Strasse, um sich nach Mailand zu begeben und dort die Schwester des Prinzen, Auguste Amalia, die Frau von Eugène de Beauharnais, Vizekönig von Italien, zu be-

suchen. Die Gruppe reiste dann durch das Piemont und Savoyen zurück nach Frankreich und traf im Oktober in der Provence ein, wo sie zunächst in Marseille Rast machte. Dillis und der Prinz blieben bis Dezember in der Provence und zogen anschliessend weiter nach Spanien, mit dem Ziel, in Barcelona Station zu machen. Allerdings musste die Gruppe in Figueras, kurz hinter der spanischen Grenze, umkehren, da der Prinz aus militärischen Gründen nach Deutschland zurückgerufen wurde. Dillis zeichnete während der Reise die schönsten Gegenden und die berühmtesten Monumente Südfrankreichs, im Hinblick auf den Sammelband, mit dem Ludwig ihn beauftragt hatte. Die Wahl der dargestellten Monumente war massgeblich bestimmt von dem Interesse des Prinzen für die römische Antike. Tatsächlich sind einige der von Dillis gezeichneten Blätter geradezu «Portraits» von den Zeugnissen des Altertums in der Provence, wie der Triumphbogen von Orange oder die Monumente in Saint-Rémy-de-Provence, das Mausoleum von Glanum und der dortige Triumphbogen. Dillis gibt in seinen Zeichnungen detailliert die architektonische Struktur der Denkmäler wieder und stellt die Kriegsszenen der Reliefs des Mausoleums minuziös dar (Abb. 3). Der Maler beschrieb den Reichtum an antiken Ruinen in der Provence in einem Brief an seinen Bruder: «Ich bin ohngeachtet der weiten Entfernung sehr oft unter euch, wenn ich so ganz alleine meiner Nebenausflüge, und meiner Jagd auf die römischen Alterthümer mache, die sich haüfig und vorzüglich erhalten in der Provence befinden. Die Natur ist hier so schön und interessant als in irgendeinem Theile Italiens. Der römische Tempel in Nismes, genannt Maison Carée ist so gut erhalten, als irgend ein Denkmal in Italien. Ich habe davon, und dem Amphitheater ausgeführte Zeichnungen in kurzer Zeit gemacht, so dass die Leute auf der Strasse mich wie ein Wunderthier begafften. [...] Vortreflich ist der römische Triumphbogen zu Orange, den ich in einem halben Tag verfertigte. Die antike Wasserleitung zu Gard, genannt Pont du Gard ist ein römisches Meisterstück. Zu Nismes fand ich den Hauptschaz von Alterthümern. Von dort aus ging die Reise nach Tarascon und St. Remis, wo ich ein römisches Grabmal, und einen Triumphbogen zeichnete [...].»[33] Neben den Spuren der Antike war es die literarische Vergangenheit der Provence, die die Reisenden suchten. Petrarca war auch für Dillis immer noch eng mit Vaucluse verbunden, und so schrieb er an seinen Bruder: «In Avignon, an dem Brunnen zu Vauclus erfreute sich mein Herz: ich ehrte das Andenken des Petrarch durch viele Skitzen.»[34] Dillis stellte in mehreren Zeichnungen diesen berühmten Ort dar (Abb. 4),

Abb. 4 Johann Georg von Dillis, *Voyage pittoresque dans le Midi de la France: Vaucluse*, 1806, Pinsel in Grau über Bleistift, Masse unbekannt, Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv.-Nr. 21561

und auf einem der Blätter hielt er die Praxis des kulturellen Reisens fest, mit Staffagefiguren, die die Quelle der Sorgue bewundern. Wie aus dem Brief von Dillis hervorgeht, diente die Literatur und Poesie immer noch als Vermittlerin, um sich der südlichen Natur anzunähern. Aber auch die bildliche Tradition des 18. Jahrhunderts stellt eine Referenz für die deutschen Künstler dar. So erweckten die Mittelmeerküste Frankreichs und die Hafenstädte die Assoziation mit Claude-Joseph Vernet. Dillis schrieb von Marseille aus an seinen Bruder folgende Zeilen: «Ich habe in Niza viele Zeichnungen gemacht, und wenn wir noch lang so an der Küste herumziehen, so werde ich noch vollends ein Seemaler: [...] Meine Eitelkeit geht sogar dahin den Ruf eines Vernet zu erreichen.»[35]

Von dem Interesse des Kronprinzen für die römische Antike bestimmt, finden sich fast alle berühmten Monumente Südfrankreichs im Sammelband vereint. Doch die Sensibilität Dillis' für die Landschaft zeigt sich ebenfalls in den Blättern, die er vor Ort begann und nach seiner Rückkehr in München beendete. Trotz des offiziellen Charakters des Auftrags – die Zeichnungen sollten die Reise dokumentieren und die Sehenswürdigkeiten, vor allem die Relikte der römischen Antike genau darstellen – stellte Dillis

immer wieder anonyme Landschaften dar, ohne literarische oder historische Konnotation, und konzentrierte sich auf die Wiedergabe der provenzalischen Natur. Subtil gab er durch die Lavier- und Aquarelltechnik die starken Kontraste von Licht und Schatten in der südlichen Landschaft wieder. Die Reise war offenkundig hauptsächlich an den Auftrag des Kronprinzen gebunden, aber sie ermöglichte Dillis auch, seine Tätigkeit als Landschaftsmaler auszuüben, für die er, bedingt durch seine beruflichen Pflichten als Kunstbeauftragter der bayerischen Krone, kaum Zeit fand. So schreibt Dillis an seinen Bruder aus Nizza: «Auch hier bin ich glücklich angekommen in der schönsten Gegend des mittäglichen Frankreichs. Bey dem schönen Wetter, bey der ausserordentlich reinen Luft ist meine Geist unaufhörlich beschäftiget. Ich finde hier reichen Stoff zum Zeichnen, und mein Portefeuille zu bereichern. [...] Ich lebe in meinem Element in der schönsten Gegend, umgeben von Orangenduft in einer paradisischen Gegend.»[36] Diese Feststellung findet sich auch in seiner Korrespondenz mit dem Kronprinzen, und er schreibt nach seiner Rückkehr nach München Ende Januar 1807: « [...] ich lebe ietzt im völligen Genusse der Rückerinnerung aller jener seeligen Augenblicke, welche im Schoosse der Natur und Kunst – und des allergnädigsten Wohlwohlens mir diese Reise zur wichtigsten meines Lebens machten. Jede Freude, jeder schöne Gegenstand schwebt ietzt wieder lebhaft vor meinen Augen, ich fühle mich unaussprechlich glücklich bey der Ausarbeitung der gemachten Entwürfe, die mir den wiederhollten Genuss der für mein Kunstfach so wichtigen Gegenstände verschafften.»[37]

Ein junger Maler in Südfrankreich: Ludwig Richter

In den Jahren 1820–1821 bereiste ein weiterer deutscher Landschaftsmaler den Süden Frankreichs, ebenfalls in Begleitung eines Adligen und mit dem Auftrag, die Reise bildlich zu dokumentieren. Ludwig Richter (1803–1884), Patensohn von Adrian Zingg (1734–1816) und Schüler der Dresdener Akademie der Künste, wurde als Siebzehnjähriger von dem russischen Fürsten Naryschkin ausgewählt, um ihn auf seiner Reise durch Südfrankreich zu begleiten und die schönsten Ansichten zu zeichnen. Der Fürst wollte ein Album der Reise, um es der Mutter des Kaisers von Russland zum Geschenk zu machen.[38] Richter wurde also ein Reisepass ausgestellt für die Tour, die nach Frankreich führte und ursprünglich auch die Schweiz und Italien einschliessen sollte.[39] Für den jungen Künstler war dies der erste Kontakt mit dem Süden. Der Weg führte über Strassburg und Lyon nach Südfrankreich.

Richter hatte im Atelier seines Vaters in Dresden nach Radierungen des französischen Künstler Jean-Jacques de Boissieu (1736–1810) gearbeitet, der aus Lyon stammte und auch eine kurze Zeit im Atelier von Wille in Paris tätig war. Diese radierten Blätter sowie Gemälde, die er in Dresden sehen konnte, hatten die Vision Richters geformt und so bezog er sich in seinen eigenen Darstellungen Frankreichs zunächst auf diese bekannten Ansichten. Er war geprägt durch dieses visuelle und literarische «Gepäck» und nahm folglich den Süden zunächst durch die «Brille» der Antike und der alten Meister wahr. Dies kommt auch in seinen *Lebenserinnerungen* zutage, wie es die Passage aus seiner Autobiografie, welche die Ankunft in Marseille beschreibt, verdeutlicht: «Der stattliche Wagenzug fuhr langsam eine Höhe hinauf, und mir schlug das Herz erwartungsvoll, denn hier mussten wir Marseille, aber vor allem das Meer erblicken. Schon erhoben sich duftige Berge; immer mehr und wieder neue stiegen langsam empor, und nun auf einmal lag das Meer vor mir! Ich war ganz Auge, völlig hingerissen von der Grösse und Schönheit dieses Anblicks. Eine Unzahl weisser Segel glänzten wie ausgestreute Blütenflocken aus diesem wundervollen Blau; es waren Fischerboote oder auch grössere Schiffe, welche den Hafen des alten Massilia verlassen hatten [...].»[40] Es war denn auch die Küste, die der junge Künstler in mehreren Reiseskizzen festhielt, u. a. in Ansichten des Mittelmeers bei Marseille und Toulon. Doch der Blick löste sich langsam von den tradierten Landschaften, bedingt auch durch die materiellen Bedingungen der Reise. Da der Fürst einige Zeit in Nizza verbrachte und Richter sozusagen sich selbst überliess, zeichnete dieser das Hinterland und die Umgebung von Nizza, beides bislang wenig von Künstlern dargestellt (Abb. 5).

Trotz des jugendlichen Enthusiasmus und der zeichnerischen Arbeit war das Urteil Richters zwiespältig: die Arbeit für Naryschkin war für ihn ein Hindernis in seiner künstlerischen Entwicklung, wie er in seinem Tagebuch schrieb: «Ich muss jetzt die schönen Modelle und Originale, die herrlichen Kupferwerke und Handzeichnungen, Gemälde und Gipsabgüsse, welche ich zu Hause immer in mein Stübchen tragen und vor mir haben konnte, ganz entbehren. Aus meinem eifrigsten, feurigsten Kunststudium bin ich durch diese Reise herausgerissen worden, und ich halte es für gewiss, dass ich, hätt' ich sie nicht mitgemacht, sondern so emsig fortstudiert, wie ich angefangen hatte, in dieser Zeit im Praktischen weiter gekommen sein würde, obgleich nicht zu leugnen ist, dass von anderer Seite die Reise wieder von erstaunlichen Nutzen sein kann.»[41] Während Richter die süd-

Abb. 5 Ludwig Richter, *Gegend bei Nizza*, 1821, Bleistift und Sepia, laviert, 18,7 × 24,7 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. 1908-954

liche Natur durchaus wahrnahm, musste er sich in ihrer Darstellung den Wünschen seines Auftraggebers beugen. So beklagte Richter oft auch die Eile der Reise, die ihn hinderte, an Orten zu verweilen und ausgiebig zu zeichnen: «Nun bin ich in dem schönen Lande der Kunst, und ich wünsche mich tausendmal zurück in mein Vaterland. Ich muss frei sein als Künstler, und das bin ich nicht; mit Trauer nur und mit Schmerzen sehe ich die schönen Gegenden an. Ich sehe mich in der Kunst so schrecklich aufgehalten, ich möchte immer weiter, immer meinem Ziel näher, und sehe mich eher rückwärts kommen.»[42] Einige Jahrzehnte später, bei der Redaktion seiner *Lebenserinnerungen*, situierte Richter dennoch seine Entscheidung, sich der idyllischen Richtung der Landschaftsmalerei zu widmen und nicht dem Beispiel des norwegischen Malers Johan Christian Dahl zu folgen,[43] der mit seinen Gemälden grossen Erfolg auf den Dresdener Akademie-Ausstellungen hatte, in den Zeitraum seiner Südfrankreichreise.

Die Beispiele von Dillis und Richter zeigen, wie schwer es für Künstler war, einem offiziellen Auftrag zu folgen und gleichzeitig ihre künstlerische Freiheit in der Darstellung der Provence beizubehalten. Beide Künstler wurden beauftragt, die Reise für ihre adligen Auftraggeber zu dokumentieren; sie hielten die bekanntesten Stätten in der Provence zeichnerisch fest, die römischen Altertümer sowie die malerische Côte d'Azur. Ihr künstlerischer Blick ist grösstenteils durch den offiziellen Auftrag und die Präferenzen des adligen Bildungsreisenden formatiert. Dennoch zeigt sich in vielen Zeichnungen ein authentisches Interesse für die Provence und ihre Natur,

und besonders bei Dillis offenbart sich ein geradezu anthropologisches Interesse für Land und Leute. Während im 18. Jahrhundert die Provence als eine Etappe auf dem Weg nach Italien wahrgenommen wurde, wie es sich in Hackerts Werken zeigt, deutet sich um 1800 ein Wandel an. In den Werken der jüngeren Generation bildete sich so eine Konfrontation des Südens von Frankreich mit dem klassischen Italienbild heraus. Dem Topos von Italien, geformt durch klassische Autoren und die bildliche Tradition, stand mit der Provence – die, anders als Italien, keine lange Darstellungstradition hatte – ein eher unbelastetes Terrain gegenüber. Während es die historische und literarische Vergangenheit der Provence war, die bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts den Hauptanziehungspunkt der Region für Künstler darstellte, verlagerte sich im Laufe des neuen Jahrhunderts der Fokus immer mehr von der Idee und der Erinnerung zur Realität des Gesehenen. Es wird deutlich, wie sich der künstlerische Blick weiterentwickelt – von der Antike richtet er sich auf eine fast anonyme Natur. Auch deren Wahrnehmung änderte sich, und die tatsächliche Natur der Provence bekommt immer mehr Gewicht, die trockene Erde, das so charakteristische provenzalische Licht, reflektiert von den kargen Felsen, und das Wechselspiel von Bergen und Meer. Am Beispiel der Provence lässt sich der Wandel in der Landschaftswahrnehmung anschaulich nachvollziehen. Genauso lässt sich festhalten, dass dieses Interesse für die Provence durch die Entstehung einer neuen Schule der Landschaftsmalerei, wie sie u. a. durch Valenciennes verbreitet wurde, favorisiert wurde und dass die Kontakte zwischen deutschen und französischen Landschaftsmalern hierbei eine grosse Rolle spielten, die es noch näher zu untersuchen gilt.

1 Carl Ludwig Fernow, *Römische Studien*, 3 Bde., Zürich: Gessner, 1806–1808, Bd. 2, S. 47–48.

2 France Nerlich/Bénédicte Savoy (Hrsg.), *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, 2 Bde., Berlin: de Gruyter, 2013–2015.

3 *La forêt de Fontainebleau, un atelier grandeur nature*, hrsg. von Chantal Georgel et al., Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris, 6.3.–13.5. 2007, S. 121.

4 Siehe u. a. «Jean-Victor Bertin», in: Nerlich/Savoy (Hrsg.) 2013–2015 (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 340; Frauke Josenhans, «La nature conçue depuis l'atelier: la formation dans les ateliers de peintres de paysage à Paris au début du XIXe siècle», in: France Nerlich/Alain Bonnet (Hrsg.), *Apprendre à peindre! Les ateliers privés à Paris 1780–1863*, Internationales Kolloquium, Université François-Rabelais, Tours, 16.–17.06.2011, Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2013, S. 163–175.

5 Siehe zu den Reisen deutscher Künstler durch die Provence im Zeitraum von 1768–1867 und der Wandlung des Landschaftsbildes ausführlich: Frauke V. Josenhans, *Avant le Sud, la Provence vue par les peintres allemands (1768–1867)*, unveröffentlichte Dissertation, Aix-Marseille Université, 2015.

6 Paula Rea Radisich, «Dining Amid the Ruins: Hubert Robert's ‹Les Monuments de la France›», in: Dies., *Hubert Robert: Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, S. 97–116.

7 *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVII et XVIIIème siècles à Paris et en province, 1673–1800,* hrsg. von Pierre Sanchez, 3 Bde., Dijon: L'Echelle de Jacob, 2004, Bd. 3, S. 1466, Nr. 48: *L'arc de Triomphe & l'Amphithéâtre de la Ville d'Orange; on voit, sur le second plan, le monument & le petit Arc de Saint-Rémy*.

8 Hein-Thomas Schulze Altcappenberg, «‹Le maître inconnu›. Jakob Philipp Hackert in Frankreich (1765–1768)», in: *Jakob Philipp Hackert. Europas Landschaftsmaler der Goethezeit*, hrsg. von Hubertus Gassner und Ernst-Gerhard Güse, Ausst.-Kat. Klassik Siftung Weimar, 25.8–2.11.2008; Hamburger Kunsthalle, 28.11.2008–15.2.2009, Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, S. 27–32.

9 Wolfang Krönig/Reinhard Wegner, *Jakob Philipp Hackert. Der Landschaftsmaler der Goethezeit*, Köln: Böhlau Verlag, 1994, S. 6. Im Verkaufskatalog des Nachlasses von Mariette werden sechs Zeichnungen Hackerts aufgelistet: *La vente Mariette. Le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin*, Mailand: Electa, 2011, S. 143, Nr. 933–935.

10 Sanchez (Hrsg.) 2004 (wie Anm. 7), Bd. 3, S. 1680.

11 Etienne Parrocel, *Monographie des Parrocel. Essai*, Marseille: Joseph Clappier, 1861, S. 77; *La Peinture en Provence au XVIIe siècle*, hrsg. von Henri Wytenhove, Ausst.-Kat. Musée des beaux-arts, Marseille, Juli bis Oktober 1978, Marseille: Editions J. Laffitte, 1978, S. 107.

12 *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements en 1895*, Paris: Plon, Nourrit et Cie, 1895, Vol. 19, S. 732.

13 Parrocel 1861 (wie Anm. 11), S. 77; Roger Portalis/Henri Béraldi, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, 3 Bde., Paris: D. Morgand et C. Fatout, 1880–1882, Bd. 3, S. 278; Marseille 1978 (wie Anm. 11), S. 107.

14 Johann Wolfgang von Goethe, *Philipp Hackert. Biographische Skizze, meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen*, Tübingen: Cotta, 1811, S. 21.

15 Ebd.

16 Claudia Nordhoff/Hans Reimer, *Jakob Philipp Hackert 1737–1807. Verzeichnis seiner Werke*, 2 Bde., Berlin: Akademie Verlag, 1994, Bd. 2, S. 242–243, Nr. 581, 582: *Der Diana-Tempel in Nîmes* (ehemals Kupferstichkabinett Berlin, 1945 zerstört) und *La Tour Magne à Nîmes* (Privatbesitz).

17 Zit. nach: Bruno Lohse, *Jakob Philipp Hackert. Leben und Anfänge seiner Kunst*, Diss. Univ. Frankfurt, Emsdetten: Heinrich & J. Lechte, 1936, S. 61–62.

18 *Right under the sun. Landscape in Provence from classicism to modernism (1750–1920)*, hrsg. von Guy Cogeval und Marie-Paule Vial, Ausst.-Kat. Musée des beaux-arts de

Marseille, Centre de la Vieille Charité, 18.5.–21.8.2005; Montreal Museum of Fine Arts, 22.9.2005–8.01.2006, Gent: Snoeck/ Montréal: Montreal Museum of Fine Arts, 2005, S. 25, 30–33, Nr. 11, 44–46, 162, 185.

19 Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, Inv. G 2447.

20 Portalis/Béraldi 1880–1882 (wie Anm. 13), Bd. 3, S. 268.

21 Nerlich/Savoy (Hrsg.) 2013–2015 (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 341–342.

22 Pierre-Henri de Valenciennes, *Elémens de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris: chez l'Auteur, An VIII [1799], S. 404–407. Vgl. auch die Abb. S. 101 im vorliegenden Band.

23 Geneviève Lacambre, «Une lettre de Pierre-Henri de Valenciennes à une jeune élève», in: *Archives de l'art français, n. p.*, 28 (1986), S. 159–160.

24 *Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspectiv für Zeichner und Mahler. Nebst Betrachtungen über das Studium der Mahlerey überhaupt, und der Landschaftsmahlerey insbesondere [...]*, aus dem Frz. übers. und mit Anm. und Zusätzen vermehrt von Johann Heinrich Meynier, 2 Bde., Hof: Gottfried Adolph Grau, 1803.

25 Frauke Josenhans, «Peter Feldmann», in: Nerlich/Savoy (Hrsg.) 2013–2015 (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 75–76.

26 Frauke Josenhans, «Johann Carl Baehr», «Eduard Gaertner», in: Nerlich/Savoy (Hrsg.) 2013–2015 (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 8–10 und 86–90; Josenhans 2013 (wie Anm. 4), S. 169–170.

27 Valenciennes 1799 (wie Anm. 22), S. 628.

28 Valenciennes/Meynier 1803 (wie Anm. 24), Bd. 2, S. 241–243.

29 Frauke Josenhans, 2011, «Vers le Sud: le voyage de Johann Georg von Dillis à travers la France, la Suisse et l'Italie en 1806», in: *RIHA Journal*, Nr. 0026, 2011 <http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-jul-sep/josenhans-vers-le-sud>, Zugriff 11.10.2011.

30 Ebd.; Johann Georg von Dillis, *Voyage pittoresque dans le Midi de la France*, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 21514–21594.

31 Frauke Josenhans, «Le carnet de voyage de Johann Georg von Dillis (1806)», in: *Histoire de l'art*, Nr. 64, 2009, S. 103–111.

32 Historischer Verein von Oberbayern, München: Nachlass Dillis, Brief vom 16. Juli 1806 (Paris).

33 Ebd., Brief vom 31. Oktober 1806 (Marseille).

34 Ebd.

35 Ebd., Brief vom 2. Dezember 1806 (Marseille).

36 Ebd., Brief vom 15. November 1806 (Nizza).

37 Richard Messerer (Hrsg.), *Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807–1841* (Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, 65), München: Beck, 1966, S. 3.

38 Maria Fjodorowna, geborene Prinzessin Sophie Dorothee von Württemberg, Mutter des Kaisers Alexander I.

39 *Ludwig Richter und sein Kreis. Ausstellung zum 100. Todestag im Albertinum zu Dresden*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Kupferstich-Kabinett, März bis Juni 1984, Leipzig: Edition Leipzig, 1984; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Sept. bis Nov. 1984, Königstein im Taunus: Langewiesche Köster, 1984, Nr. 58, S. 87 (Dresden, Stadtarchiv, Ludwig-Richter-Nachlass): «Herrn Adrian Louis Richter/Stand Landschaftsmaler und Kupferstecher/gebürtig/wohnhaft Dresden [...] Frankreich, der Schweiz und Italien zur Begleitung Sr. Durchlaucht des Fürsten Narischkin».

40 Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen*, hrsg. von Heinrich Richter, 4. verm. Aufl., Frankfurt a. M.: Johannes Alt, 1886, S. 72.

41 Ludwig Richter, «Auszüge aus Ludwig Richters Jugendtagebüchern, 1821–1837», in: Richter 1886 (wie Anm. 38), Marseille, 10. Februar 1821, S. 4–5.

42 Ebd., Nizza, 17. Februar, S. 6.

43 Ebd., Nizza, 13. März, S. 8.