

Steffi Roettgen

Von der malerischen Idylle zur Freilichtmalerei: Ariccia, Albano und das *Oratorio del Crocifisso* in den Veduten der Deutschrömer

Die landschaftliche Vielgestaltigkeit der näheren und fernerer Umgebung Roms war bekanntlich eine überaus ergiebige Inspirationsquelle für die Landschaftsmalerei des *Ideale classico*.¹ Das Reservoir an Motiven, das die römische Campagna bereitstellte, bestimmte während des 17. und 18. Jahrhunderts wesentlich die Ausformung der durch Gian Paolo Lomazzo etablierten hierarchischen Typologie der landschaftlichen »Prospekte«.² Ihr Spektrum konstituierte sich aus den Konvergenzen zwischen realen Landschaften und bildwirksamen Motiven, wie Gesteins- und Erdformationen, Elementen, Jahres- und Tageszeiten und wetterbedingten Stimmungen.³ Auch als Roger de Piles zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine vereinfachende Klassifikation vornahm, indem er die Vielfalt der Motive und der Typen den beiden Kategorien pastoral und heroisch zuordnete,⁴ blieb die Landschaft der Campagna Romana dank der Vorbildhaftigkeit Lorrains und Dughets ein wichtiges Referenzmodell.

Der topische Kanon der Landschaftsmalerei, dem die figürliche und architektonische Staffage folgte, determinierte aber nicht nur die Wahl der »malerischen« Motive, sondern er regulierte auch die Wahrnehmung der Natur.⁵ Selbst dann, wenn es sich um topographisch exakte Motive handelte, richteten sich Auswahl und Bildgestaltung nach dem durch Lomazzo und de Piles »akademisierten« Kanon,⁶ und erfüllen damit die Merkmale von »visuellen Topoi«.⁷ In seinem *Brief über die Landschaftsmalerei* von 1770 hat Salomon Gessner beschrieben, wie sich der Maler über das Studium der Vorbilder dazu bringen kann,⁸ die Natur schließlich wie ein Gemälde zu betrachten. Gessner führt aus, dass die Kenntnis der künstlerischen Arrangements den Blick auf die Natur schärfe und es dem Maler erleichtere, seine Motive vor Ort zu finden.⁹ Das Postulat, »nach der Natur« zu arbeiten, implizierte demzufolge eine dem Kanon verpflichtete Selektion, die durch vorbildhafte Prototypen gesteuert wurde.¹⁰ Bevor die Auflösung der herkömmlichen Kategorien der Landschaftsmalerei nach 1800 zur Abwendung von einer durch Bilder vorgeprägten Wahrnehmung der Natur führte,¹¹ reflektierten und bedienten die von den Deutschrömern so häufig dargestellten Ansichten von Olevano, Civitella oder Tivoli durchaus noch die hierarchischen Kategorien der älteren Landschaftsmalerei. So fanden die imposanten Kulissen der römischen Bergwelt Verwendung für die Hintergründe von Gemälden, deren Thema entweder das poetische Verhältnis des Menschen zur Natur ist oder die im Sinne von Fernows 1806 erschienener Studie *Über die Landschaftsmalerei* den Ausdruck des Göttlichen in der erhabenen Landschaft suchen.¹² Die Sabinerberge

wurden zur Folie für ernste und heroische Landschaften, während der Eichenwald der Serpentara die üppige und ungebändigte Natur repräsentierte. Die Mauern von Olevano und das Bergnest Civitella in den Sabinerbergen versinnbildlichten die herbe Schönheit und die Genügsamkeit einfacher menschlicher Behausungen, die den Unbilden der ebenso kargen wie grandiosen Natur trotzen.

Das an malerischen Motiven reiche Albanergebirge (Colli Albani) in der unmittelbaren Nähe Roms, das seit der Antike das bevorzugte Erholungsgebiet der stadtrömischen Eliten war, entzieht sich einer so offensichtlichen Klassifizierbarkeit. Im Unterschied zu den nach 1800 entdeckten neuen Motiven, wie Olevano und Civitella oder Cività Castellana, verbindet sich mit den Albanerbergen keine eindeutig konnotierte Charakterisierung, die sich aus dem Kanon der Landschaftstypologien ableiten lässt. Seit dem 17. Jahrhundert waren vor allem die Feste in den Villen, Klöstern und Palästen dieser Gegend ein Thema, das die Prospektmaler beschäftigte, wie es die Ansichten von Gaspare van Wittel dokumentieren.¹³ Das sommerliche Leben und das bunte ländliche Treiben in den teils sehr wohlhabenden Orten sowie die Aussichten auf Rom oder die beiden Seen (Lago di Albano und Lago di Nemi) gaben eine attraktive malerische Staffage für landschaftliche und architektonische Ansichten ab, die eine große F lle und Vielfalt der Motive aufweisen. Dazu kamen die teilweise gut erhaltenen antiken Monumente, die einen weiteren Anziehungspunkt bildeten und die durch Piranesis Publikation der *Antichità di Albano e di Grottaferrata* von 1764 auch einem gr o eren Publikum bekannt wurden.¹⁴ Dank der Via Appia, welche die gesamte Hügelkette durchquert, waren die entlang der Straße sich reichenden Orte außerdem eine unumgängliche Durchgangsstation für alle Reisenden, die sich von Rom nach Neapel begaben. Deren Zahl wuchs nach der Entdeckung von Herculaneum und Pompeji beträchtlich an, so dass die Via Appia im 18. Jahrhundert zu einer der am stärksten frequentierten römischen Konsularstra en wurde.¹⁵ Die zunehmende Reisefrequenz auf dieser Straße hatte die Entstehung zahlreicher Gasthöfe und Herbergen in Albano und Ariccia zur Folge, in denen Durchreisende und Sommerfrischler Unterkunft fanden, die ihre Eindrücke von dieser Gegend bildlich und schriftlich festhielten.¹⁶

Die Briefe aus Albano, die der deutsche Dichter Wilhelm Müller 1820 veröffentlichte, preisen die Lieblichkeit dieses Landstrichs und seiner Bewohner in ihren farbenfrohen Trachten sowie das angenehme Leben während der Sommer- und Herbstmonate.¹⁷ Sanfte Hügel, liebliche Weinberge, malerische Ruinen, erfrischende Seen, schattige Waldwege und eine grandiose Aussicht auf das Meer und die Kulisse Roms bestimmten das Angesicht dieses Gebirges vulkanischen Ursprungs,¹⁸ zu dem Müller bemerkt, dass die Macht des Feuers in ihm nur gearbeitet habe, »um ein Wunder der Schönheit und F lle, gleichsam als Gegensatz und Ersatz der ringsum verbreiteten Zerstörung und Erschöpfung zu erzeugen«¹⁹. Schnorr von Carolsfeld schreibt über seinen Genesungsaufenthalt in Ariccia im Jahr 1818:

Beschrieb ich mein Leben, so hätte ich über die Monate, die ich in Ariccia zubrachte, viel zu sagen. Das Gefühl der Genesung, der Umgang mit einem kleinen, nach und nach sich mehr erweiternden Kreis trefflicher Männer, die herrliche Umgebung, die ich bald bis auf

*den kleinsten Waldsteig kennenlernte, der Anblick der Seen, der Fernen bis zum Meer, erfüllten mich mit einer unbeschreiblichen Wonne.*²⁰

Karl Friedrich Schinkel schreibt über seinen Weg von Velletri nach Albano im September 1824:

*Der Weg von Velletri über Genzano, Ariccia und Albano ist so schön, dass wir größtenteils zu Fuß gingen. Überall trat uns nach dem Regen eine Frische und Üppigkeit des Pflanzenwuchses entgegen, wogegen die Schweizer Berge nichts sind.*²¹

Auch Goethe, der im Dezember 1787 mit Friedrich Bury eine von Albano ausgehende Fußwanderung nach Ariccia, nach Genzano und zum Nemi-See unternahm, war von der Landschaft und ihrer spätherbstlichen Stimmung beeindruckt.²² Im Februar 1787 hatte er, auf dem Weg nach Neapel, den absichtlich sich selbst überlassenen Park der Villa Chigi in Ariccia bewundert:

*Hier bildet sich eine wahre Wildnis; Bäume und Gesträuche, Kräuter und Ranken wachsen, wie sie wollen, verdorren, stürzen um, verfaulen. Das ist alles recht und nur desto besser. Der Platz vor dem Eingang ist unsäglich schön. Eine hohe Mauer schließt das Tal, eine vergitterte Pforte läßt hineinblicken, dann steigt der Hügel aufwärts, wo dann oben das Schloß liegt. Es gäbe das größte Bild, wenn es ein rechter Künstler unternähme.*²³

Goethe, der das verschlossene Tor der Villa Chigi gezeichnet hat,²⁴ fühlte sich von »diesem Himmel und dieser Erde« zum Landschaftszeichnen eingeladen, und er bemerkt, dass er hier »sogar einige Idyllen« gefunden habe.²⁵ Der hier ins Spiel gebrachte Begriff der Idylle bringt den Charakter der Albanerberge auf den Punkt. Ausgelöst durch den enormen Erfolg von Salomon Gessners Idyllen, die 1765 und 1772 erschienen waren, hatte sich eine anschauliche und konkrete Vorstellung von der Idylle herausgebildet,²⁶ in die sich der lieblich-heitere, einfache und friedliche Charakter der durch ihre Bewohner belebten Landschaft mühelos hineinprojizieren ließ.

Die farbenfrohen und phantasievollen Gewänder der Landleute und ihr geselliges Leben haben die künstlerische Wahrnehmung der Albanerberge so nachhaltig geprägt, dass die Diskrepanz zwischen der durch die Kunst idealisierten Vergangenheit und dem heutigen Zustand nahezu unüberwindbar scheint.²⁷ Das gilt auch für die landschaftliche Beschaffenheit, die infolge der teilweise brutalen Vereinnahmung dieser ehemaligen Oase durch die nahe gelegene Metropole Rom starke Einbußen erlitten hat. Den radikalen Eingriffen der modernen Lebensweise, die die Albanerberge in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu Satellitenstädten Roms mit allen negativen Begleiterscheinungen werden ließen, ist ein ehemals besonders reizvoller Abschnitt der Via Appia zwischen Albano und Ariccia zum Opfer gefallen. Wer als Autofahrer den Ort Albano verlässt, um sich in das heute nahe gelegene Ariccia zu begeben, benutzt dazu eine kurze und geradlinige Fahrstraße, die über die in den Formen eines römischen Viadukts gehaltene Brücke führt, die von 1847 bis 1854 errichtet wurde.²⁸ Ihr fiel ein großer Teil des nicht nur von Goethe

bewunderten Parks der Villa Chigi zum Opfer. Die Diskrepanz zwischen dem früheren und dem heutigen Zustand des ehemals sehr weitläufigen und an Sehenswürdigkeiten reichen Parks der Villa Chigi erlaubt mittlerweile kaum mehr den Nachvollzug der in den Veduten dargestellten Motive.²⁹ Eine der letzten Ansichten, die den unversehrten Zustand des Chigi-Parks zeigen, dürfte der 1844 von dem Russen Socrate Vorobueff von der Talsohle aus aufgenommen Blick auf Ariccia und die Kirche S. Maria dell'Assunta sein.³⁰ Der Vergleich mit Ansichten, die nach dem Bau der Brücke entstanden,³¹ verdeutlicht, dass nach diesem massiven architektonischen Eingriff, der bereits von ähnlichen Prioritäten geprägt wurde wie der heutige Straßenbau, nicht mehr viel vom schattenspendenden Waldesdickicht zwischen den beiden Hügeln übrig geblieben war, das Maler und Schriftsteller so fasziniert hatte. Zwar wurde die alte Straße noch für einige Jahrzehnte vom lokalen Verkehr genutzt, da für die Benutzung der Brücke bis 1870 ein Zoll entrichtet werden musste, aber sie wurde kaum mehr instandgesetzt. Noch radikaler waren dann allerdings die landschaftlichen Folgen der Sicherungsmaßnahmen, die im Zuge der Rekonstruktion der im 2. Weltkrieg zerstörten Brücke nach 1947 erfolgten. Die nunmehr asphaltierte Via Appia antica, die immer noch vom Ortsende von Albano zur Talsohle hinabführt, hat heute einen begradigten Straßenverlauf und ist bergseitig von hohen Mauern gesäumt. Lediglich die ehemals dicht bewaldete Talsohle (Valle Riccia),³² hat dank der Weingärten ihren ländlichen Charakter bewahrt und gewährt den Blick auf die eindrucksvollen Substruktionen der nach Genzano ansteigenden und noch befahrbaren antiken Straße.³³

Kurz nach dem Ortsende von Albano passierte die Via Appia ein Gebäude, an dessen ehemalige Existenz heute fast nichts mehr erinnert,³⁴ das jedoch durch eine erstaunlich große Anzahl von Veduten dokumentiert wird. Es handelt sich um das *Oratorio del Crocifisso*, das in den Beschreibungen auch als *Romitorio* (Einsiedelei) bezeichnet wird (Abb. 1). Das unscheinbare, verwinkelte und rustikal wirkende Gemäuer in Hanglage, dem man kaum den Status einer genau bestimmaren Örtlichkeit zubilligen würde, wurde offenkundig auf eine antike Bausubstanz gesetzt. Ihm war eine große Treppe vorgelagert, die von zwei kleinen kapellenartigen Bauten flankiert wurde. Nicht weit entfernt davon befand sich eine teilweise von Strauchwerk überwucherte Wasserstelle. Diese räumliche Situation kann aus der Vedute erschlossen werden, die der zu seiner Zeit sehr angesehene Landschaftsmaler Giovanni Battista Bassi um 1838 gemalt hat.³⁵ Hier ist außerdem erkennbar, dass sich neben dem verschachtelten und schmucklosen Gebäude größere, vom Gebüsch teilweise überwucherte römische Ruinen befinden, die heute mit einem Tempel des Aeskulap in Verbindung gebracht werden. Am Beginn der breiten Treppe stand ein großes und auffälliges Kreuz, dem die Kapelle ihren Namen verdankte.³⁶ Der malerische Reiz des Motivs beruhte ebenso auf dem verfallenen und heterogenen Charakter des Mauerwerks und seiner Umgebung wie auch auf seiner sakralen Funktion, die durch das Kreuz, die Treppe und die hier verweilenden oder zum Gebet niederknienenden Landleute versinnbildlicht wird. Eine Beschreibung des Bauwerks von 1842 gibt an, dass der Bau aus den Almosen finanziert worden war, die das österreichische Heer 1744 während des österreichischen Erbfolgekrieges gespendet hatte, der trotz der Proteste des Papstes in den Albanerbergen ausgetragen worden war.³⁷ Das Domkapitel von Albano



Abb. 1 Giovanni Battista Bassi (1784–1852), Das Oratorio del Crocifisso an der Via Appia antica bei Albano, ca. 1838, Rom, Privatsammlung

und die Erzbruderschaft des Ss. Sacramento pflegten jährlich eine Prozession zu dieser Kapelle durchzuführen, und zwar am Festtag des hl. Kreuzes.³⁸ Obwohl das *Oratorio del Crocifisso* bei weitem nicht so häufig dargestellt worden ist wie das Kloster S. Francesco di Civitella oder wie die verschachtelten Häuser des Bergnestes Olevano und der Eichenwald der Serpentara, war dieser Ort doch so attraktiv für Maler und Zeichner, dass die Frage nach den Gründen dafür eine Untersuchung verdient. Die erste schriftliche Erwähnung findet dieses Gebäude in der Reiseliteratur³⁹ in den *Select Views of Italy*:

*The small building formed by the industry of succeeding hermits out of some old ruins, is most generally known by the name of the Romitorio: it stands very near by one side of the Appian way which is here to be seen in great preservation.*⁴⁰

Die nähere Umgebung und der Standort des *Oratorio* sind heute noch dank zweier, sich einander ergänzender Aquarelle des französischen Malers Henri Lévêque (1769–1832) von ca. 1810 annäherungsweise zu ermitteln.⁴¹ Die hohe und mit Strauchwerk bewachsene Straßenböschung unterhalb des *Oratorio* wird hier durch einen Brunnentrog unterbrochen, der sich in einer flachen Ädikula aus antikem Mauerwerk befindet, die an Stelle eines gemauerten oberen Abschlusses von Büschen überwachsen ist. Man erkennt hier



Abb. 2 Christoph Albert Dies (1755–1822), Ansicht des Oratorio del Crocifisso mit Blick auf die Silhouette von Ariccia, 1789, Rom, Sammlung der Casa di Goethe

außerdem, dass das aus dem Brunnentrog überlaufende Wasser die Straße quert und auf der anderen Seite über die Straßenbefestigung herabfließt. Tatsächlich befindet sich noch heute in der Nähe einer Gruppe von Steineichen und neben einer durch eine Betonmauer verborgenen Felsformation eine Quelle, die man zwar nicht sieht, deren Plätschern man aber deutlich hört. Die andere Vedute von Lévêque gibt den Straßentrakt in Richtung Albano wieder. Der Überlauf des Brunnentrogs quert die Straße und bildet eine Lache, aus der Kühe trinken.⁴² Man sieht ferner, dass sich gegenüber der Quelle eine Weggabelung befindet, die auch in anderen Ansichten angedeutet ist.⁴³ Das Bauwerk selbst ist nicht sehr exakt wiedergegeben, was auch daran zu erkennen ist, dass es mehrere bauliche Abweichungen zwischen den beiden Ansichten gibt, etwa am Vorbau, in der Bogengliederung und in den Dachhöhen. Den Mittelgrund dominiert ein durch seine ungewöhnliche Form markanter antiker Grabbau, der bis ins 19. Jahrhundert als Grabmal der Horatier und der Curiatier angesehen wurde⁴⁴ und der heute in die letzten Jahre der römischen Republik datiert wird.⁴⁵ Seine Berühmtheit ist an zahlreichen Ansichten ablesbar,⁴⁶ von denen diejenigen Piranesis die bekanntesten sind.⁴⁷ Sie zeigen den talwärts führenden Verlauf der Straße, an deren rechter Seite einige moderne Häuser stehen, während das linksseitige Areal ausgespart blieb.⁴⁸ Dass das nur ca. 200 m weiter talwärts gelegene *Oratorio del Crocifisso* in keiner einzigen, von oben aufgenommenen Ansicht des antiken Monuments sichtbar ist, erklärt sich aus der Geländesituation. Die

abschüssige Straße beschreibt hier eine langgezogene Linkskurve und verdeckt damit auch das hügelige Gelände links der Straße. Zu einer wesentlichen Klärung der Situation trägt eine erst kürzlich publizierte Zeichnung von Christoph Albert Dies bei (Abb. 2), die von der Kirche S. Maria della Stella aus aufgenommen ist.⁴⁹ Diese Ansicht vereinigt alle Motive, die aus den unterschiedlichen Blickwinkeln der Zeichner bisher nur bruchstückhaft zusammengesetzt werden konnten: das Grabmal der Horatier und Curiatier am linken Bildrand, das *Oratorio* mit der Treppe und den beiden Betnischen und schließlich der von einer Ädikula überfangene Brunnentrog kurz vor der von Eichen gesäumten Biegung der Straße nach Ariccia, das mit seiner charakteristischen Silhouette im Hintergrund erscheint. Auch wenn es nicht einfach ist, die genauen Distanzen einzuschätzen, die diese auf Fernsicht berechnete Vedute umfaßt, wird deutlich, daß alle Baulichkeiten eng benachbart waren. Die Zeichnung gibt außerdem Aufschluß über den Straßenverlauf: Eine von lagernden Kühen besetzte Insel dient – vergleichbar dem heute so beliebten Straßenkreisel – als Verteiler für die insgesamt vier Wege, die sich an dieser Stelle treffen bzw. kreuzen.

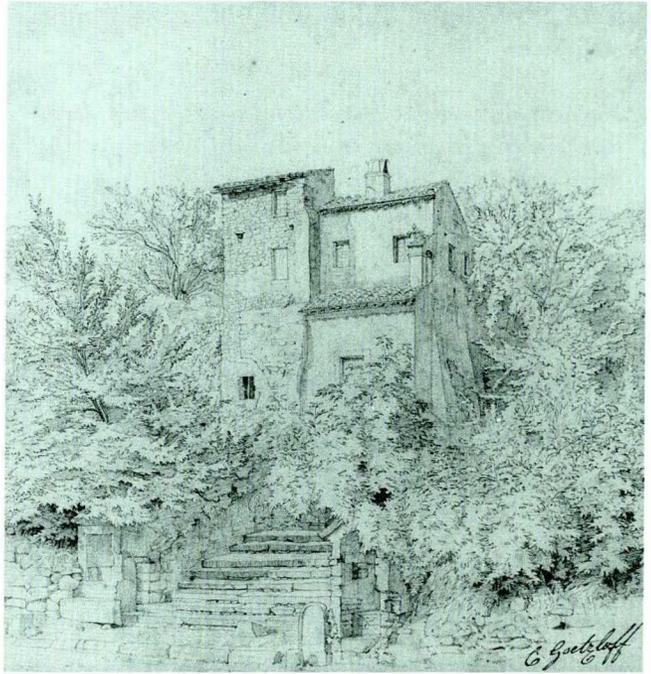
Die früheste bekannte Darstellung des *Oratorio del Crocifisso* stammt von Jakob Philipp Hackert, der es insgesamt dreimal dargestellt hat und der als Entdecker, wenn nicht Erfinder dieses malerischen Motivs gelten kann. Eine in Warschau befindliche Zeichnung (Abb. 3), die 1773 datiert ist,⁵⁰ zeigt den Blick auf das malerisch in den Hang gebeterte Gebäude mit der Freitreppe, das rechts von überwachsenen römischen Ruinen und



Abb. 3 Jakob Philipp Hackert (1737–1807), Das Oratorio del Crocifisso bei Albano, 1773, Warschau, Nationalmuseum

links von einer felsigen Böschung eingerahmt wird. Der diagonal durch das Bild verlaufende, leicht ansteigenden Trakt der Via Appia trennt Vorder- und Mittelgrund und gibt einen Ausblick auf den verschwimmenden Hintergrund mit dem Grabmal, der durch den Straßenverlauf und die ihn säumenden Bäume lediglich angedeutet wird. Beidseitig der Treppe sind zwei Ädikulen erkennbar. Von unten kommend, nähert sich ein Lasttier mit einem hinter ihm laufenden Mann. Für die größere Verbreitung des Motivs sorgte jedoch die nach dem Entwurf Hackerts angefertigte Radierung von 1781.⁵¹ Sie diente vermutlich als Vorlage für eine Aquatinta von J. Merigot, die 1798 in London erschien.⁵² In zwei weiteren, um 1781 entstandenen Blättern hat Hackert, der die Albanerberge zwischen 1769 und 1785 dreizehn Mal durchwandert hat, das Gebäude in abgewandelter Perspektive und mit veränderter Staffage dargestellt. Seine um 1781 entstandene Gouache in der Sammlung Schäfer wurde 1791 von der Erbacher Hofdame Marianne Kraus kopiert.⁵³ Auch die 1795 datierte Ansicht von Jakob Wilhelm Mechau richtet sich in der Gesamtlage und im Blickwinkel weitgehend nach Hackert.⁵⁴ Ein 1812 datiertes Gemälde des Holländers Martin Verstappen (1773–1853) im Thorvaldsen Museum in Kopenhagen nimmt das Gebäude mit der Freitreppe dagegen frontal in den Blick. Das Kreuz am Fuße der Treppe ist hier etwas kleiner und das Glockentürmchen, das bei Hackert noch auf dem oberen Dach steht, befindet sich nun auf dem Dach eines vorkragenden Anbaus, der in der Zwischenzeit offensichtlich hinzugefügt worden war, um die vorher offene und von einem Rundbogen überfangene Betnische besser zu schützen. Gut sichtbar ist auch der aus der Flucht der Frontmauer hervortretende antike Mauerbrocken mit seiner halbbogigen Kontur, auf den der linke turmartige Teil des Gebäudes gesetzt worden war. Unverändert sind die beiden kleinen Ädikulen zu beiden Seiten der Treppe mit zwei steinernen Vorsprüngen, die zum Sitzen einladen. Eine halbrunde Stele steht auf der untersten Treppenstufe.⁵⁵ Die zeitlich folgende Ansicht des Gebäudes stammt von Carl Wilhelm Götzloff, der im Oktober 1821 in Rom eintraf und im folgenden Jahr von Juni bis November zusammen mit Heinrich Reinhold das Albanergebirge durchwandert hat.⁵⁶ Seine sorgfältig angelegte Zeichnung (Abb. 4),⁵⁷ die kaum figürliche Staffage zeigt, wurde von einem höheren Standpunkt aus aufgenommen, vermutlich von dem leicht ansteigenden Terrain hinter der Kirche S. Maria della Stella. Das auf dem unteren Treppenedest aufgestellte Kreuz ist weggelassen und die Vegetation hat gegenüber den früheren Ansichten zugenommen, so dass der untere Teil des Gebäudes nahezu vollständig von Blattwerk verdeckt ist. Das obere Geschoss weist zwei Fenster auf wie in der Vedute von Giovanni Battista Bassi von 1838. Auf der Freitreppe vor der Kapelle kniet wie bei Hackert eine Bäuerin im Gebet. Unmittelbar neben und über der Straße türmen sich mehrere große Felsenbrocken, auf die der Brunnentrog folgt, der von einer halbruinösen Ädikula überfangen wird. Kaum verändert präsentiert sich die bauliche Situation in einer zwischen 1836 und 1839 aufgenommenen Ansicht von Luigi Rossini.⁵⁸ Die bislang späteste bekannte Wiedergabe des *Oratorio* ist eine 1854 publizierte Radierung, in der die angrenzenden antiken Ruinen der Villa des Domitian gut sichtbar sind.⁵⁹ Das hier als *Eremitorio della Stella* bezeichnete Gebäude wurde zu einem nicht genau bestimmbareren Zeitpunkt zu einem unscheinbaren Wohnhaus umfunktioniert.⁶⁰ Der Beweis dafür, dass das Wohnhaus an die Stelle des *Oratorio* trat, ist das in den Baukörper integrierte antike Mauerstück, das als Spolie stehen gelassen wurde. Seine unregelmäßige, einen leichten

Abb. 4 Carl Wilhelm
Götzloff (1799–1866),
Oratorio del Crocifisso,
1822, deutscher Privat-
besitz



Bogen beschreibende Form ist identisch mit dem antiken Mauerrest, der in den Ansichten des *Oratorio* von Hackert und Verstappen deutlich erkennbar ist.⁶¹ Genau gegenüber zweigt heute die hier ins Tal weiter hinabsteigende Via Appia antica von der auf gleicher Höhe weiterführenden Via della Stella ab.

Hackerts Vorliebe für das *Oratorio del Crocifisso* war durch die Referenz auf die Kategorie der Pastoralidylle gesteuert. Die diesen Bildtypus charakterisierenden Merkmale waren neben der üppigen Vegetation, Felsen und Wasser, das attraktive und pittoreske antike Grabmal, die Nähe zu einem Weg und das rege Treiben der Landleute. Richtungweisend dürften vor allem die einprägsamen Bildbeschreibungen gewesen sein, die Christian Ludwig von Hagedorn 1762 in seinen *Betrachtungen über die Malherney* gegeben hat:

*Gar oft ist in der Landschaft ein geringer Gegenstand dieser edlen Einfalt in der Ausbildung fähig. Bald siehet man das Stück einer Aue, und einen beschatteten Hohlweg bey ausgetretenem Wasser [...] Bald wirft man einen Blick auf ein Grabmal am Wege, oder auf eine Gartenmauer [...].*⁶²

Hagedorns Vorliebe gilt Motiven in der Landschaft, denen eine malerische Qualität eignet, so etwa »Gebüsch und weichende Gründe, beschattete Bäche und gekrümmte Flüsse, auch Wege, die sich hier verlieren, dort wieder hervorbrechen und die Spur verraten.«⁶³ Hagedorns Sicht hat während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Vorstellung von Landschaftsmalerei nachhaltig geprägt. Das bezeugt der von Hackert hoch

geschätzte Sulzer, der seinen Artikel über Landschaftsmalerei mit der Feststellung beschließt:

*Was sonst hier noch von dem verschiedenen Charakter der Landschaften und der berühmtesten Landschaftsmahler zu sagen wäre, hat der Herr von Hagedorn in seinen Betrachtungen über die Malerey, die in aller Liebhaber Händen sind, so fürtrefflich ausgeführt, dass es unnöthig ist, hier dasselbe zu wiederholen.*⁶⁴

Wie sehr Hackerts Sicht auf die italienischen Motive von dieser Typologie bestimmt wurde, verdeutlicht seine Ansicht des Kupferhammers von Vietri sul Mare von 1771, die sich als eine Variante der 1767 entstandenen Ansicht eines ruinösen Gebäudes in der Normandie zu erkennen gibt.⁶⁵ An dieser Angleichung der Vedute an einen Prototypus wird deutlich, wie wichtig es ihm war, das im allgemeinen gering geachtete Landschaftsportrait mit den malerischen Wirkungen einer komponierten Landschaft zu verbinden.⁶⁶

Die durch Hackerts Ansichten ausgelöste Beliebtheit des *Oratorio del Crocifisso* als Motiv wurde nach 1820 durch die Aufmerksamkeit für den mehrfach erwähnten Brunnen abgelöst, der sich rechts vom *Oratorio* am Straßenrand befand.⁶⁷ Der Abstieg von Albano in das Tal und der steile Aufstieg auf den Hügel von Ariccia waren für Landleute und Vieh beschwerlich, daher war der Brunnen ein beliebter Rastort, an dem die Maler das bunte Treiben des malerisch gekleideten Landvolkes gut beobachten konnten. Die jüngere Generation von Malern wurden von solchen Szenen mehr angezogen als von der pittoresken Gestalt des *Oratorio*. Zwar hatte auch schon Hackert die hier ihren Verrichtungen nachgehenden Landleute als Staffage seiner Ansichten der Kapelle genutzt, aber nun verlagert sich das Interesse vollständig auf diese Motive. Deutlich wird dies an dem Bericht von Ludwig Richter in seinen Lebenserinnerungen, wo es heißt:

*Auf dem Weg [von Albano] nach Ariccia liegt ein Eremitenhäuschen am Walde, darunter ein Brunnen. Auch hier saß ich zeichnend mehrere Tage lang unter den schattigen Bäumen, und die vorüberziehenden Leute in ihren bunten Trachten amüsierten mich köstlich. Man hätte ganze Skizzenbücher anfüllen können mit den reizendsten Figuren und Gruppen, die Frauen und Mädchen mit den scharlachrothen, knapp anliegenden Jäckchen, oft mit Goldborten geziert, die Männer mit ihren spitzen Hüten, hemdärmelig, mit buntseidener Leibbinde, die Mönche, die Kinder, die Weinkärner mit den wunderlichen Karren mit Velletriwein beladen, zu Fuß, zu Esel, oft singend und den Tambourin schlagend, immer eine Staffage hübscher als die andere. Das Brunnlein wurde von Menschen und Tieren in Anspruch genommen und gab immer neue reizende Figurengruppen. Am Ende dieses von Ulmen und Buchen beschatteten Weges liegt auf der Höhe Ariccia.*⁶⁸

Richter, der seine Wanderung zusammen mit Carl Wagner und Ernst Oehme im Mai 1824 unternahm, hat den Brunnen in seinem berühmten, 1831 entstandenen Gemälde Waldbrunnen bei Ariccia verewigt.⁶⁹ Das Gemälde, das auf den vor Ort angefertigten Naturstudien basiert,⁷⁰ verwandelt den Ort in eine Idylle biedermeierlichen Charakters, deren Schauplatz man nicht in Italien vermuten würde, wenn das Motiv dieses an der



Abb. 5 Ferdinand Bellermann (1814–1889), Brunnen an der Via Appia zwischen Albano und Ariccia, 1853, deutscher Privatbesitz

römischen Straße liegenden Brunnens in einer sehr ähnlichen Perspektive nicht auch von anderen Zeitgenossen dargestellt worden wäre, so etwa von Ludwig Max Praetorius, dessen Zeichnung auf den 17. Juli 1851 datiert ist.⁷¹ Wenig später ist der Brunnen auch von dem Berliner Landschaftsmaler Ferdinand Bellermann festgehalten worden (Abb. 5), der am 2. September 1853 an diesem Orte weilte, wie seine Zeichnung vermerkt.⁷² Man kann hier gut erkennen, dass der Brunnen an der bereits erwähnten, auch heute noch vorhandenen Weggabelung lag.

Ludwig Richter hat mit der Isolierung und Neuinszenierung des Brunnens eine neue Art der Idylle geschaffen, in der sich die religiös angehauchte Innigkeit mit dem Motiv des Brunnens im Wald zu einer märchenhaften Szene verbindet, die eine symbolische Aussage hat.⁷³ Landschaft und Leute zwischen Albano und Ariccia waren für ihn der Inbegriff der Heiterkeit und Sinnbild eines glückerfüllten und einfachen Lebens. Dem Albanergebirge schrieb er »den Charakter anmutsvoller Schönheit« zu, »recht im Gegensatz zu dem grandiosen, ernsten und sterilen Sabinergebirge.«⁷⁴ Diesen Gegensatz thematisieren seine beiden als Pendants konzipierten Gemälde *Der Morgen* und *Der Abend* von 1828. Während der *Abend* die Heimkehr der Landleute nach Civitella in den Sabinerbergen darstellt, lautet der Untertitel des *Morgens* Ariccia.⁷⁵

Die kurze Motivgeschichte des *Oratorio del Crocifisso* und der Via Appia bei Albano über eine Zeitspanne von drei Generationen hat verdeutlicht, dass die Wahrnehmung von Landschaft durch Faktoren beeinflusst wird, denen visuelle Erfahrungen und Bilder zugrunde liegen, in denen sich eine den Akteuren nicht bewusste kollektive Identität von

Epochen und Generationen bzw. deren Zäsuren spiegeln.⁷⁶ Diese Veränderungen der Wahrnehmung widersetzen sich dem heute beliebten fotografischen Vergleich der gegenwärtigen topographischen Realität mit den gemalten Motiven.⁷⁷ Es ist hingegen eine der klassischen Aufgaben der Bild- und Motivgeschichte, solche *prima facies* unauffälligen Verschiebungen zu fixieren. Jedes der drei »Motive« an der Via Appia folgt einer eigenen Typologie und befriedigte die Erwartungen und Sehweisen einer anderen Epoche. Das Grabmal bestimmt die antiquarische Vedute im Stil Piranesis, Hackert und die von ihm abhängigen deutschen Maler konzentrierten sich auf das unscheinbare und pittoreske Gemäuer des *Oratorio* und stilisierten es zur Idylle, der Romantik schließlich war das Motiv des Brunnens am Wege wichtig, das sowohl die erzählerische wie auch die symbolische Ebene anklungen lässt.

Abschließend sollen kurz die konzeptionellen Voraussetzungen umrissen werden, aus denen sich die Abwendung der Romantik von dem durch Hackert »erfundenen« Thema des *Oratorio del Crocifisso* erklärt. Der Bruch zwischen Hackerts konventioneller Auffassung der Landschaftsmalerei und dem modernen Blick auf die Natur kündigte sich bereits an, als Hackert erst am Beginn seiner erfolgreichen Karriere stand, und auch er ereignete sich in Rom. Eine 1773 in Rom entstandene Zeichnung von François-André Vincent (1746–1818) – zu dieser Zeit Pensionär der französischen Akademie in Rom – verdeutlicht diese Zäsur in geradezu exemplarischer Weise (Abb. 6). Vincents Hauptmotiv des halb zerfallenen und von Buschwerk überwucherten Gemäuers mit Resten eines Zinnenkranzes folgt auf den ersten Blick dem Topos der pastoralen Idylle, dem auch die zuvor gezeigten Darstellungen des *Romitorio* von Albano verpflichtet sind. Aber die signifikantere Botschaft der Zeichnung beruht auf ihrem Nebenthema. Das ruinöse Gebäude wird von einer Mauer eingefasst, auf der sich ein Zeichner niedergelassen hat, der sich über sein Skizzenbuch beugt. Der Zeichner blickt nach rechts, der neben ihm hockende Mann wendet sich nach vorn. Wir erfahren weder, was der Zeichner sieht noch was diesen Begleiter fesselt, da Vincent vor allem seine Aufnahme der Szene präsentiert, nämlich den Blick auf diese beiden Personen mit dem Gebäude im Hintergrund, das den Zeichnenden und seinen Begleiter nicht interessiert. Die Szene impliziert, dass sich auch Vincent zur gleichen Zeit an diesem Ort aufhielt, nur richtete er seinen Blick auf ein anderes Motiv als seine beiden Reisegeossen. Obwohl die äußeren Umstände dieses »Ortstermins« nicht bekannt sind,⁷⁸ illustriert die Zeichnung eine momenthafte Konstellation, die man gewöhnlich nicht dokumentiert findet. Sie erklärt sich aus der spezifischen Situation des reisenden Künstlers, der sich an einem Ort aufhält, an dem andere zeichnende Reisende und ihr Tun in sein Blickfeld geraten.⁷⁹ In der Fixierung des zeichnenden Beobachters der Natur durch einen anderen Beobachter kommt es zu einer Überlagerung von individuellen Blickerlebnissen, die eine außerbildliche Ebene narrativen Charakters konstituiert. Die mehrschichtige Wahrnehmung von Objekt und Beobachter kennzeichnet den Ort, die Situation und die an ihr beteiligten Personen. Aber nicht nur der Vorgang des Beobachtens wird zum Thema, sondern auch die Fixierung von mehreren nebeneinander existierenden Blickerlebnissen. Vincents Blatt dokumentiert eine Konstellation, die in mancher Hinsicht an den Umgang mit einer Kamera denken lässt. Johanna Scherb interpretiert »die Thematisierung einer

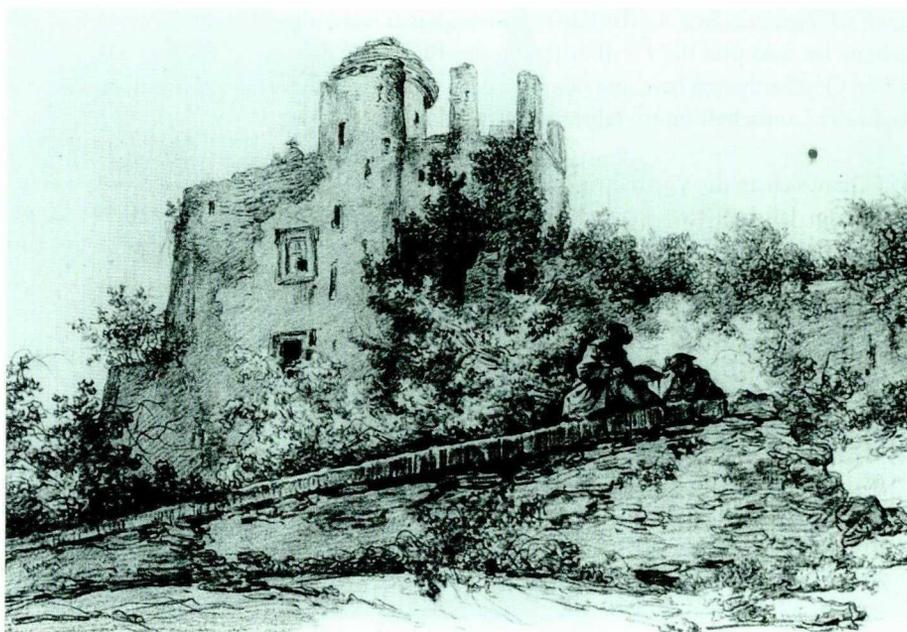


Abb. 6 François-André Vincent (1746–1816), Zwei Zeichner vor einem ruinösen Kastell in der Nähe Roms, 1773, Orleans, Musée des Beaux-Arts

Blicksitation und die gleichzeitige Verweigerung dessen, was die bildinternen Figuren sehen« als eine Zäsur von epochaler Bedeutung.⁸⁰ Hervorgegangen ist diese differenzierte und komplexe Wahrnehmung aus der Erfahrung der gemeinschaftlich unternommenen Zeichenübungen in Rom und seiner Umgebung, die Charles-Joseph Natoire als Direktor der französischen Akademie in Rom (1751–1778) für die Pensionäre eingeführt hatte.⁸¹ Das neue Interesse an der Person des Zeichners oder Betrachters bzw. an seinem Status als Dokumentar eines bildimmanenten Beobachters wurde vor allem von der Generation der französischen Pensionäre thematisiert, die sich zwischen 1755 und 1760 in Italien aufhielten, und hier insbesondere von Hubert Robert und Jean-François Fragonard.⁸² Diderot führte 1767 in einer Salonkritik den literarischen Kunstgriff der bildimmanenten Wanderer in der gemalten Landschaft ein, womit er die Grenze zwischen Realität und Bild aufhob, zugleich aber eine Vielzahl von Perspektiven zuließ, die sich dem vorgestellten Betrachter der im Bild gemalten Natur in einem zeitlichen Ablauf fast wie eine Erzählung erschließen.⁸³ An die Stelle des bildhaften Blicks auf die Landschaft⁸⁴ tritt die spontane Entdeckung von Motiven und überraschenden Situationen, die der Betrachter bei seiner Wanderung durch die Natur entdeckt. Entscheidend ist die Wahlmöglichkeit, die der Zeichner gegenüber seinem Gegenstand hat. Er sucht nicht wie Hackert nach der Übereinstimmung zwischen dem Bild im Kopf und dem Bild vor Augen.⁸⁵ Hackert hat sich bezeichnenderweise entschieden von dem Naturstudium der Franzosen distanziert, da es nicht seiner Vorstellung von Genauigkeit der Wiedergabe der Natur entsprach.⁸⁶ Die Modernität dieses spontanen und neugierigen Skizzierens,

das auch Nebensachen auf das Papier bannte, hat er wohl nicht erkannt. Das »Spazierengehen« im Bild und die Flexibilisierung des Blicks auf die ländlichen und topographischen Gegebenheiten bereitete den Sieg des »subjektiven Sehens« vor, auf dem die neue Sicht der Landschaft im 19. Jahrhundert beruht.

Hält man sich an die Vorstellung von Landschaft, der die Deutschrömer der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts folgten, sind die subjektiven Unterschiede des Blicks auf die Natur allerdings nicht als imaginärer Spaziergang, sondern als seelisch bedingte Differenzen des Empfindens zu interpretieren. So hat Ludwig Richter in seiner vielzitierten Schilderung des Ausflugs nach Tivoli den Blick auf das Motiv als Indiz für die Unterschiedlichkeit des subjektiven Gefühls interpretiert. Als er und drei weitere Maler in guter römischer Tradition die Große Kaskade in Tivoli⁸⁷ vom gleichen Standpunkt aus aufnahmen, war er »nicht wenig überrascht«, als er schließlich die vier entstandenen Bilder verglich: »Ich merkte, dass unsere Augenpaare wohl das Gleiche gesehen, aber das Gesehene in eines Jeden Innerem je nach seiner Individualität sich umgestaltet hatte.«⁸⁸ Richter greift hier Ansichten von Caspar David Friedrich auf, der 1809 erklärt hatte: »Denn die Verschiedenheit des Standpunktes ist die Verschiedenheit der Gemüter.«⁸⁹ Schon 1799 hatte der später mit Friedrich befreundete Philosoph Schleiermacher die Folgen der subjektiven Standortwahl wesentlich radikaler interpretiert:

*Von einem entgegengesetzten Punkte aus würdet ihr nicht nur in neuen Gegenden neue Anschauungen erhalten, auch in dem alten, wohlbekanntem Raume würden sich die ersten Elemente in andere Gestalten vereinigen, und alles würde anders sein.*⁹⁰

Die durch den »subjektiven Blick« bewirkte epochale Zäsur in der künstlerischen Wahrnehmung der Albanerberge wird durch eine vermutlich 1835 entstandene Ansicht des Parks von Ariccia von Friedrich Nerly (Abb. 7) veranschaulicht.⁹¹ Ob Nerly die Baum- und Felsenstudien von Camille Corot kannte, der 1825 zum ersten Mal in den Albanerbergen gezeichnet hatte,⁹² ist nicht geklärt. Es besteht jedoch kein Zweifel daran, dass Nerly wie die jungen Franzosen seiner Generation bereits die Freilichtmalerei praktiziert hat.⁹³ Er verzichtet auf jegliche topographische Verortung und auf eine bildhafte Gliederung. Sein Interesse gilt den nahe an den Beobachter gerückten Felsformationen, die von der mediterranen Vegetation der Villa Chigi mit ihren vielfältigen Farben und Formen überwuchert werden. Die beiden kleinen Figuren, die in das grüne Dickicht gleichsam eingetaucht sind, veranschaulichen die Situation des Betrachters im Angesicht dieser üppigen Vegetation. Dieses Detail ruft den eingangs zitierten Passus von Goethe über den Park von Ariccia in Erinnerung, dem die Sympathie für die sich selbst überlassene, vom Menschen nicht gezähmte Natur anzumerken ist. Dennoch dürfte Nerly kaum der »rechte Künstler« gewesen sein, um Goethes Erlebnis der Natur der Albanerberge in ein Bild zu bannen. Vermutlich wäre dieser Maler eher Hackert gewesen, der nach Goethes Ansicht als »Aussichtenmaler« den ersten Rang verdiente. Gerade in seinen Ansichten der »reizenden Gegenden von Rom, Tivoli, Fraskati, Albano« sahen Goethes Zeitgenossen die »Wirklichkeitsforderung« mit den »allgemeinen Forderungen der Kunst« vereint.⁹⁴ Goethe selbst bekennt in *Dichtung und Wahrheit*:

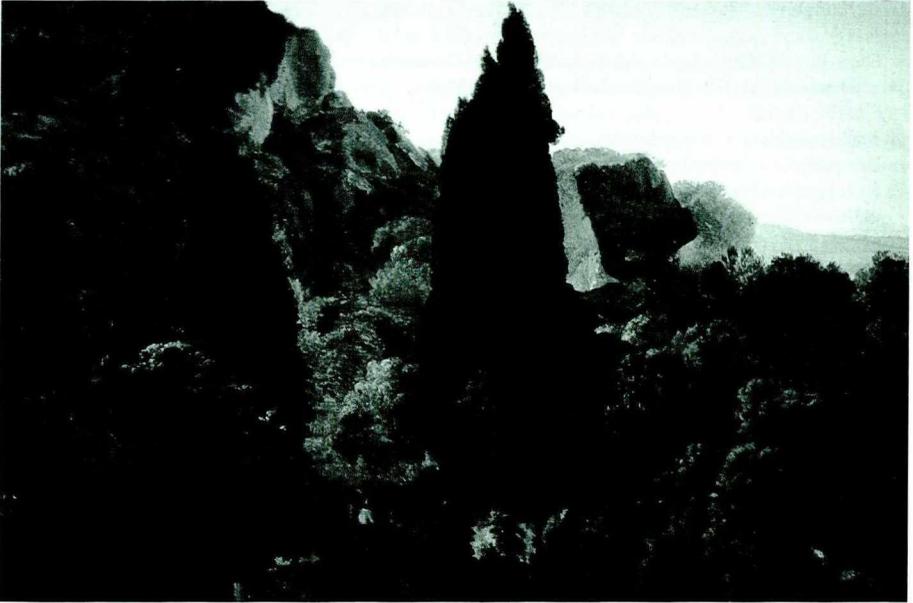


Abb. 7 Friedrich Nerly (1807–1878), Im Park der Villa Chigi in Ariccia, ca. 1835, Bremen, Kunsthalle

Die Gewohnheit von Jugend auf, die Landschaft als Bild zu sehen, verführte mich zu dem Unternehmen, wenn ich in der Natur die Gegend als Bild erblickte, sie fixieren, mir ein sicheres Andenken von solchen Augenblicken festhalten zu wollen.⁹⁵

Es folgt jedoch ein Passus, der Goethes Verständnis für die Freiheit der Gestaltungsmittel gegenüber der Wahrnehmung der Natur belegt und der als eindeutige, wenngleich von ihm als Surrogat empfundene Abkehr vom bildhaften Blick auf die Natur zu interpretieren ist. Goethe schreibt, dass ihn Drang und Eile »zu einem wunderbaren Hilfsmittel« nötigten:

Kaum hatte ich einen interessanten Gegenstand gefaßt, und ihn mit wenigen Strichen im allgemeinsten auf dem Papier angedeutet, so führte ich das Detail, das ich mit dem Bleistift nicht erreichen noch durchführen konnte, in Worten gleich darneben aus und gewann mir auf diese Weise eine solche innere Gegenwart, dass eine jede Lokalität [...] mir alsbald vorschwebte und zu Gebote stand.⁹⁶

Anmerkungen

- 1 Diese Begrifflichkeit für die durch Annibale Carracci und seine Schüler begründete Richtung der Landschaftsmalerei hat sich über den Titel einer Ausstellung etabliert, die 1962 in Bologna stattfand: Kat. Ausst. *L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, hrsg. von G. Cavalli, Bologna Palazzo dell'Archiginnasio 1962, Bologna 1962.
- 2 Lomazzo, Gian Paolo: *Trattato dell'arte* (1591), s. Busch, Werner (Hrsg.): *Landschaftsmalerei*, Berlin 1997, S. 94–100 (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3). Zur topischen Struktur der Landschaftstypologie: Stoichita, Victor I.: »Lochi di foco«. *La città ardente nella pittura del Cinquecento*, in: Pfisterer, Ulrich und Max Seidel (Hrsg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München / Berlin 2003, S. 439–451.
- 3 Roger de Piles unterscheidet zwischen *style heroique* und *style pastorale* (*Cours de peinture par principes*, 1708), s. Busch 1997 (wie Anm. 2), S. 160–165; außerdem: Mai, Ekkehard: *Kunsttheorie und Landschaftsmalerei*, in: Kat. Ausst. *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jakob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart*, Köln Wallraf-Richartz-Museum 1984, Köln 1984, S. 41–52 und 164–171 (Zur Landschaftstheorie–Kommentare und Quellen).
- 4 In *De Piles vereinfachter Kategorisierung (paysage héroïque und paysage champêtre)* sieht Johanna Scherb den Beginn der Abwendung vom hierarchischen Modell der Gattungen (Scherb, Johanna: *Ut Pictura visio. Naturstudium und Landschaftsbild in Frankreich von 1760 bis 1820*, Petersberg 2001, S. 20).
- 5 Scherb 2001 (wie Anm. 4), S. 277: »Die Geschichte des Naturstudiums ist [...] von der Geschichte des gesamten landschaftlichen Genres unabläsbar [...]. Solange eine bildnerische Tradition Bestand hat, bleibt ein bestimmter Katalog an Studienformen kanonisch, wohingegen Veränderungen im Feld der Studien die Auflösung des traditionellen Funktionsgefüges und das Ende einer Bildtradition zeigen.«
- 6 Busch 1997 (wie Anm. 2), S. 99.
- 7 Entsprechend der als Arbeitshypothese vorgeschlagenen Definition »visueller Topoi« von Ulrich Pfisterer als »formelhafte Verdichtungen und Vorprägungen des ›bildlichen Allgemeinwissens‹ bzw. des ›kulturellen Bildgedächtnisses‹, die zu bestimmten Zeiten das Gesamt visuelle Eindrücke und Informationen zumindest teilweise versteh- und memorierbar machen bzw. im Gegenzug das anschaulich Vorstellbare überhaupt strukturieren.« (Pfisterer, Ulrich: »Die Bildwissenschaft ist mühelos«. *Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte*, in: Pfisterer / Seidel 2003 (wie Anm. 2), S. 21–47, hier S. 31.
- 8 Weidner, Thomas: *Jakob Philipp Hackert. Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert*, Berlin 1998, S. 36.
- 9 Brief über die Landschaftsmalerei, 10. Januar 1770, s. Geßner, Salomon: *Idyllen*, hrsg. von E. Theodor Voss, Stuttgart 1973, S. 177–199, hier 180–186.
- 10 Weidner 1998 (wie Anm. 8), S. 36–37.
- 11 Eschenburg, Barbara: *Landschaft in der deutschen Malerei*, München 1987, S. 111–122.
- 12 Czymmek, Götz: *Johann Christian Reinhart und Joseph Anton Koch als Landschaftler*, in: Kat. Ausst. *Heroismus und Idylle 1984* (wie Anm. 3), S. 19–29.
- 13 Deutlich wird dies in *Gaspare Van Wittels Ansicht des Konventes S. Paolo in Albano von 1710* (Florenz Galleria Palatina) oder in seiner Ansicht der *Villa Aldobrandini in Frascati* (Grossbritannien, Privatslg., s. Kat. Ausst. *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, hrsg. von Fabio Benzi, Rom Centro Culturale Internazionale Chiostro del Bramante 2002, Rom 2002, Abb. 51, 44.
- 14 Die rasche Verbreitung dieser Publikation zeigt sich an dem Echo, das sie in der Reiseliteratur fand, so z. B. bei Volkmann, Johann Jacob: *Historisch kritische Nachrichten von Italien*, Leipzig 1770, Bd. II, S. 862.
- 15 Die früheste monographische Beschreibung der Straße in der Neuzeit stammt von Pratilli, Francesco Maria: *Della via Appia riconosciuta e descritta da Roma a Brindisi*, Neapel 1745.
- 16 Petrucci, Francesco: *La Locanda Martorelli e il Grand Tour d'Italie sui Colli Albani*, Ariccia 1996, S. 50–77.
- 17 Müller, Wilhelm: *Rom, Römer, Römerinnen. Eine Sammlung vertrauter Briefe aus Rom und Albano mit einigen späteren Zusätzen und Belegen* (1. Aufl. 1820), Berlin 1978, besonders S. 91–99.
- 18 Eine gute Vorstellung von den geographischen Gegebenheiten vermittelt die Ansicht von Ludwig Catel: *Blick auf Ariccia und das Meer* (München, Neue Pinakothek). Eine variierte Version (datiert September 1834) war ehemals in der Sammlung Schäfer in Schweinfurt (Auktionskat. Neumeister, München 27.02.1999, Nr. 46).

- 19 Müller 1978 (wie Anm. 17), S. 93.
- 20 Kat. Ausst. »Ein Land der Verheissung«. Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien, bearb. von Petra Kuhlmann-Hodick und Claudia Valter, München, Haus der Kunst 2000, Köln 2000, S. 88.
- 21 Schinkel, Karl Friedrich: Reisen nach Italien. Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle, Berlin 1982, S. 203 (29. September 1824).
- 22 Er schreibt an Charlotte von Stein: »Es sind Töne in der Landschaft von der grössten Schönheit, und die herrlichen grossen Formen im nächtlichen Dunkel.« (Brief vom 15. Dezember 1787, s. Goethe, Johann Wolfgang von: Italienische Reise, komm. von Herbert von Einem, in: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. XI, München 1974, S. 445).
- 23 Goethe, Italienische Reise 1974 (wie Anm. 22), S. 178. Die ausführlichste Aussage über den verwilderten Zustand des Parks der Villa Chigi findet sich bei Johann Gottfried Seume (Spaziergang nach Syrakus, in: Seume, Johann Gottfried: Werke in zwei Bänden, Berlin / Weimar 1983, S. 293). Auch Richter erwähnt in seinen Lebenserinnerungen diesen Umstand, s. Richter, Ludwig: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, hrsg. und mit ergänzenden Nachträgen versehen von Heinrich Richter (¹1890), Leipzig 1909, S.172.
- 24 Femmel, Gerhard: Corpus der Goethezeichnungen, Bd. 2, Leipzig 1960, Nr. 270, S. 91.
- 25 Brief vom 5. 10. 1787 an Herder (?), s. Goethe, Italienische Reise 1974 (wie Anm. 22), S. 414.
- 26 Zum Verständnis des 18. Jahrhunderts von der Idylle, s. Kat. Ausst. Heroismus und Idylle 1984 (wie Anm. 3), S. 168–170.
- 27 Petrucci 1996 (wie Anm. 16), S. 1–17, 59–77.
- 28 Die Brücke von 312 m Länge und 59 m Höhe, die aus drei Ordnungen von Arkaden besteht, bildet ein imposantes Präludium zur architektonischen Kulisse von Ariccia, die durch die Kuppel von Berninis Kirche S. Maria dell'Assunzione dominiert wird, s. Lefevre, Renato: Il ponte di Ariccia, in: Capitolium 1957, Nr. 8, S. 536.
- 29 Im Park befand sich u. a. die von Hans Fries zwischen 1824 und 1825 mehrfach dargestellte »neviera« (Schneegrotte), vgl. Wechssler, Sigrid: Ernst Fries (1801–1833). Monographie und Werkverzeichnis, Heidelberg 2000, WV Nr. 195, 195, Farbtaf. 7, Abb. S. 180. Zu weiteren Darstellungen dieses Motivs: Kat. Ausst. Un paese incantato, Italia dipinta da Thomas Jones a Corot, hrsg. von Anna Ottani Cavina, Mantua Palazzo Tè 2001, Mailand 2001, S. 236 (Stefano Tumidei), sowie Kat. Ausst. Out into Nature, hrsg. von Florian Härb und Tim Warner-Johnson, London P. und D. Colnaghi and Co. 2003, London 2003, S. 54 (Alexandre Calame).
- 30 Kreide, weiß gehöht und Aquarell auf braunem Papier, 293 × 321 mm, bez: »Aricio Socrate Vorobueff. 1844«. St. Petersburg, Russisches Museum, Inv. Nr. 23 001, vgl. Petrova, Eugenija und Claudio Poppi (Hrsg.): Nostalgia d'Italia. Aquerelli russi dall prima metà del Ottocento, Florenz 1991, Kat. Nr. 35.
- 31 Adolf Closs (1840–1899), Die Brücke von Ariccia, Lithographie von 1876, in: Italien. Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna. In Schilderungen von Karl Stieler, Eduard Paulus, Woldemar Kaden mit Bildern von G. Bauernfeind (u. vielen anderen), Stuttgart 1876 (Taf. zwischen S. 296 und 297).
- 32 Noch 1886 lobt der amerikanische Dichter Henry Wadsworth Longfellow die »romanticissima vallata«, s. Petrucci 1996 (wie Anm. 16), S. 109.
- 33 Eine Karte der Via Appia von Pietro Rosa von 1853–1854 verdeutlicht den Eingriff in den alten Bestand, vgl. Frutaz, Amato Pietro: Le carte del Lazio, Rom 1972, III, Tafel 279.
- 34 Der prosaische Charakter dieses ehemals so vielgestaltigen Abschnitts der Via Appia wird durch die hohen Bruchsteinmauern verstärkt, welche die Asphaltstraße auf der Handseite säumen.
- 35 Kat. Ausst. La Campagna romana da Hackert a Balla, hrsg. von Pier Andrea De Rosa und Paolo Emilio Trastulli, Rom Fondazione Cassa di Risparmio di Roma 2001, Rom 2001, S. 224–225.
- 36 Neben der Kirche S. Maria della Stella steht heute, angelehnt an die Mauer des dort 1833 errichteten Friedhofs, ein ca. 3 m hohes Kreuz aus Kastanienholz von einfachster Machart, das Ähnlichkeit mit dem in den Veduten dargestellten Kreuz aufweist. Auf dem Sockel befindet sich folgende Inschrift: »Dai RR. PP./ Redentoristi/ Marzo 1833«.
- 37 Raggi, Oreste: I Colli Albani e Tuscolani descritti e illustrati, 2. Ausg. Rom 1879, S. 383. Zu den kriegerischen Ereignissen und ihren Hintergründen: Pastor, Ludwig von: Geschichte der Päpste im Zeitalter des fürstlichen Absolutismus: Von der Wahl Benedikts XIV. bis zum Tode Pius' VI, Bd. XVI, Teil 1, Freiburg i. Br. 1931, S. 80–81.
- 38 Giorni, F.: Storia di Albano, Rom 1842, zitiert nach: Mammucari, Renato und Nello Nobiloni: I Castelli Romani – immagini dal passato, Rom 1991, S. 26. Das Fest der Kreuzerhöhung wurde am 14. September begangen.

- 39 Volkmann erwähnt nur das Grabmal der Horatier und Curiatier, das er in die Zeit des Pompeius datiert (Volkmann 1770 (wie Anm. 14), II, S. 861).
- 40 Smith, John (Warwick): *Select Views of Italy* (1796), hier nach Nordhoff, Claudia / Reimer, Hans: Jakob Philipp Hackert 1737–1807: Verzeichnis seiner Werke, Berlin 1994, Bd. 1, S. 273–274. Hier wird das *Oratorio del Crocifisso* mit der Kirche S. Maria della Stella verwechselt.
- 41 Beide Aquarelle (16 × 23 cm) befinden sich in römischem Privatbesitz und sind abgebildet in: Mammucari, Renato und Nello Nobile: *I Castelli Romani – immagini dal passato*, Rom 1991, S. 29.
- 42 Aquarell, 16 × 23 cm, Rom, Privatsammlung, abgeb. in Mammucari / Nobile 1991 (wie Anm. 38), S. 27.
- 43 Die Gabelung ist noch heute vorhanden. Die obere Straße heißt heute Via della Stella, die absteigende Straße ist die Via Appia antica. Kurz vor der Gabelung zweigt eine weitere Straße (Via Pratolungo) talwärts ab, die in eine kleine moderne Siedlung auf einem Hügel führt.
- 44 Joseph Victor von Scheffel berichtet am 28. Juli 1852 in einem Brief an seine Schwester Maria, dass das Grabmal von Malern umlagert war, die dort unter aufgespannten Sonnenschirmen zeichneten, s. Scheffel, Joseph Victor von (1826–1886): *Lettere dall'Italia alla Casa Paterna in Karlsruhe. Epistole romane 1852–1853*, hrsg. von Helga Wild Vanzo, Albano 2002, S. 18, s.a. Mammucari / Nobile 1991 (wie Anm. 38), S. 28. Auch Goethe hat das Grabmal gezeichnet, s. Femmel 1960 (wie Anm. 24), Nr. 270, S. 91. Eine um 1795 entstandene sehr reizvolle Zeichnung von Johann Georg von Dillis (Pinsel in Grau, Feder in Grau und Schwarz über Bleistift, 25,3 × 35,5 cm) befand sich 1996 im Münchner Kunsthandel, Abb. Weltkunst, 15. November 1996, S. 2861.
- 45 Eine Zusammenstellung der wichtigsten gestochenen Veduten in: Kat. Ausst. Albano città del Grand Tour. La collezione di grafica antica del Museo Civico, hrsg. von Pino Chiarucci und Tamara Gizzi, Albano Museo Civico 1999, Albano 1999, S. 52–66 (= Documenta Albana II, serie n. 20). Eine ausführliche Beschreibung des schon 1607 von Paul Bril gezeichneten Grabmals (Budapest, Szepmüvészeti Museum) findet sich bei Seume (wie Anm. 23), S. 292; Nibby, Antonio: *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze* (...). 8. Ausgabe Rom 1870, S. 593 bringt das Grab mit Arunte, dem Sohn des Porsenna in Verbindung. Auch die neuere archäologische Forschung schließt sich dieser These an, s. Della Portella, Ivana: *Giuseppina Pisani Sartorio, Francesca Ventre: Via Appia. Entlang der bedeutendsten Straße der Antike*, Stuttgart 2003, S. 94.
- 46 Vgl. auch die 1792 datierte Tafel 53 von Johann Christian Reinhart in »Malerisch-radirte Prospekte aus Italien«, Nürnberg 1792–1798 (s. Feuchtmayr, Inge: *Johann Christian Reinhart 1761–1847, Monographie und Werkverzeichnis*, München 1975, S. 397).
- 47 Piranesi hat insgesamt drei Wiedergaben des Grabmals gestochen (*Antichità di Albano e di Castel Gandolfo*, 1764, Taf. 5, 6a, 7). Er interessiert sich neben dem Grabmal vor allem für die antik gepflasterte Straße, deren Breite er mit 24 Palmi Romani angibt. vgl.: Kat. Ausst. *Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit*, hrsg. von Corinna Höper, Stuttgart Staatsgalerie Graphische Sammlung 1999, Stuttgart 1999, S. 353, Abb. 173.
- 48 Auch ein Aquarell von John Warwick Smith von ca. 1781 (2002 London, Kunsthandel), zeigt den gut erhaltenen römischen Straßentrakt neben dem Grabmal und die auf der anderen Straßenseite befindliche Kirche S. Maria della Stella. Der Dichter Wilhelm Müller beschreibt 1818 die Zeremonien anlässlich des Festes der hl. Anna, die in dieser Kirche begangen wurden. (Müller 1978 (wie Anm. 17), S. 135–139). Dabei erwähnt er auch die Prozession, die dem Transport eines großen Kreuzes galt; möglicherweise handelte es sich hierbei um das Kreuz, das im Oratorio del Crocifisso aufbewahrt wurde, s. hier auch Anm. 36.
- 49 Feder und Pinsel in Braun, Grau und Schwarz, 182 × 245 mm. Rom, Sammlung der Casa di Goethe, Inv. Nr. III 46, vgl. *Italienische Landschaften der Goethezeit. Bestandsverzeichnis der Zeichnungen und Radierungszyklen aus der Sammlung der Casa di Goethe*. Hrsg. von Ursula Bongaerts. Bonn 2007, S. 37–39 (Claudia Nordhoff)
- 50 Nordhoff / Reimer 1994 (wie Anm. 40), II, Kat. Nrn. 661, 780 und 1300.
- 51 Rom, Gabinetto Comunale delle Stampe, Inv. Nr. MR 22989, s. Kat. Ausst. *Il Paesaggio secondo natura*. Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia, hrsg. von Paolo Chiarini, Rom Palazzo delle Esposizioni 1994, Rom 1994, S. 228, m. Abb.
- 52 Die Ansicht entstand wohl im Zusammenhang mit dem von J. Merigot herausgegebenen Sammelwerk von insgesamt 61 Tafeln: *Collection of views and ruins in Rome etc.* London 1797, s. Abb. in Mammucari / Nobile 1991 (wie Anm. 38), S. 25. Hier ist dem linken Teil des Gebäudes ein Vorbau hinzugefügt, der nicht dem durch andere Ansichten dokumentierten Zustand entspricht.
- 53 Kraus, Marianne: Für mich gemerkt auf meiner Reise nach Italien im Jahr 1791. Reisetagebuch der Malerin und Erbacher Hofdame, hrsg. von Helmut Brosch, Buchen / Odenwald 1996, S. 112 (Abb.), S. 157–164.

- Vgl. auch Kat. Ausst. Zwischen Ideal und Wirklichkeit – Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850, hrsg. von Bärbel Kovalevski, Gotha Schlossmuseum 1999, Ostfildern-Ruit 1999, S. 210.
- 54 Die Radierung gehört zu dem von Mechau zusammen mit Dies und Reinhart herausgegebenen Mappenwerk »Mahlerisch radirte Prospekte von Italien«, das von 1792 bis 1798 in Nürnberg erschienen ist und von dem auch eine französische Edition erschien (Collection ou Suite de Vues pittoresques de l'Italie dessinées d'après nature et gravées à l'eau forte à Rome par trois peintres A. C. Dies, Charles Reinhart, Jacques Mechau, Rom 1792–1795, s. Abb. in: Kat. Ausst. Albano città de Grand Tour 1999 (wie Anm. 45), S. 106, Nr. 76.
- 55 Öl auf Leinwand, 35,3 × 48,4 cm, s. Kat. Slg. Thorvaldsen Museum, Kopenhagen 1997, S. 121.
- 56 Lentès, Ernst-Alfred: Carl Wilhelm Götzloff. Ein Dresdner Romantiker mit neapolitanischer Heimat, Stuttgart Zürich 1996, S. 29. Das Zusammentreffen mit Götzloff in den Albanerbergen wird auch von Richter in den »Lebenserinnerungen« erwähnt (Richter 1907 (wie Anm. 23), S. 167).
- 57 Graue Kreide auf beige-gelblichem Papier, 158 × 160 mm, bez. u. R. in brauner Tinte: C. Götzloff. Deutscher Privatbesitz.
- 58 Rossini, Luigi: Viaggio pittoresco da Roma a Napoli, Rom 1836–1839, Taf. 27.
- 59 Die Radierung von Pietro Parboni und Antonio Poggioli basiert auf einer Zeichnung des bereits 1818 verstorbenen Landschaftsmalers Carlo Labruzzi und ist enthalten in dem Werk: *Le antichità di Albano delineate nei suoi avanzi da Carlo Labruzzi e incise da P. Parboni e A. Poggioli*, Rom 1854, s. Kat. Ausst. Albano città de Grand Tour 1999 (wie Anm. 45), S. 108, Abb. Nr. 78.
- 60 Für wertvolle Hinweise und Hilfen bei der Verifizierung und Identifizierung der örtlichen Situation danke ich Herrn Dr. Pino Chiarucci, Direktor des Museo Civico in Albano.
- 61 Genaue Nachrichten über diese späteren Veränderungen liegen nicht vor, vgl. Mammucari / Nobiloni 1991 (wie Anm. 38), S. 24.
- 62 Hagedorn, Christian Ludwig: Betrachtungen über die Malherey, Leipzig 1762, I, S. 345.
- 63 Hagedorn 1762 (wie Anm. 62), I, S. 341.
- 64 Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 2 Bde. Leipzig 1771–1774, I, S. 676.
- 65 Die Darstellung basiert auf einer Zeichnung von 1770, s. Nordhoff / Reimer 1994 (wie Anm. 40), Kat. Nr. 627, II, S. 259–260.
- 66 Eine treffende Charakterisierung von Hackerts Auffassung der Landschaft gibt Heinrich Meyer in seiner »Geschichte der Kunst«: »Wie aus einem Spiegel treten die Gegenden von Rom, Tivoli, Neapel pp. aus seinen Gemälden dem Beschauer entgegen, ausgestattet mit allen Eigentümlichkeiten, die sich an Ort und Stelle selbst befinden, und doch waltet im Ganzen ein gewisser malerischer Effekt, welcher sich den frei erdachten Landschaften näher bringt als dergleichen Gemälde sonst zu sein pflegen.« (Meyer, Heinrich: Geschichte der Kunst, hrsg. von H. Holtzhauer und R. Schlichting, Weimar 1974, S. 300).
- 67 Es gab noch einen weiteren Brunnen entlang der Straße, der von ähnlicher Gestalt war, jedoch zum Straßenverlauf in einem Winkel von 90° stand. Dieses Motiv ist 1843 von dem römischen Maler Stefano Busutil dargestellt worden. Dass es sich hierbei um den Brunnen unweit des Oratorio handelt, ergibt sich aus einem weiteren Blatt dieses Zeichners, das die Aufschrift trägt: »Dietro la Stella in Albano«, vgl. Scano, Gaetana: *La Biblioteca accademica e la Biblioteca Sarti*, in: *Accademia Nazionale di San Luca*, Rom 1974, S. 410. Der gesamte Nachlass des Malers Busutil, bestehend aus 30 Skizzenbüchern, befindet sich in der *Acc. Naz. di San Luca* in Rom.
- 68 Richter 1907 (wie Anm. 23), S. 151. Dem als Rückblick verfassten Text merkt man deutlich an, dass die Erinnerung an diesen Ort sich verklärt hatte. Besonders offensichtlich ist dies bei den »den Tambourin schlagenden« Landleuten, die von den Szenen von Bartolomeo Pinellis geprägt scheinen.
- 69 Vgl. Kat. Ausst. Ludwig Richter. Der Maler, hrsg. von Gerd Spitzer und Ulrich Bischoff, Dresden Gemäldegalerie Neue Meister 2004, München / Berlin 2004, S. 166–176, Nr. 15, Taf. 1.
- 70 Albert Venus (1842–1871), Schüler und Schwiegersohn von Ludwig Richter, hat diesen Brunnen noch 1869 gezeichnet, vgl. Kat. Ausst. Richter 2004 (wie in Anm. 68), S. 166, Abb. 1. Vermutlich hat er dafür aber Zeichnungen Richters benutzt.
- 71 Skizzenbuch Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hz 6422, Kapsel 730, fol. 7/25 r, s. Kat. Ausst. Ludwig Max Prätorius, 1844–1856 Reisen nach Rom, hrsg. von G. Bort, Nürnberg Germanisches Nationalmuseum 1987, Nürnberg 1987, S. 199. Hier wird auf die Motividentität mit Richters Gemälde hingewiesen.
- 72 Graue Kreide auf beigem Papier, 272 × 475 mm, bez. u. r. Ferd. Bellermann, u. l. Ariccia, den 2. Septbr. 1853.

- 73 Kat. Ausst. Richter 2004 (wie Anm. 68), S. 145.
- 74 Richter 1909 (wie Anm. 23), S. 150.
- 75 S. a. Kat. Ausst. »Ein Land der Verheissung« 2001 (wie Anm. 20), S. 293–294, Kat. Nr. 138. Möglicherweise handelt es sich um das gleiche Gebäude, das in einer Zeichnung von Busuttil dargestellt ist, s. Acc. S. Luca 1974 (wie Anm. 66), S. 412.
- 76 »[...] was das Sehen in jedem beliebigen historischen Moment bestimmt, ist weder irgendeine Tiefenstruktur, noch eine ökonomische Basis oder ein bestimmtes Weltbild, sondern vielmehr das Funktionieren eines kollektiven Gefüges (Assemblage) verschiedener Teile auf einer gemeinsamen und einheitlichen gesellschaftlichen Ebene. Es hat nie einen Betrachter gegeben, der selbst in der Welt ist und dem sie zugleich durchschaubar und deutlich ist, und es wird ihn auch nie geben. Statt dessen gibt es mehr oder weniger mächtige Kräftegefüge, aus denen heraus die Möglichkeiten eines Betrachters erwachen.« (Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, übers. von Anne Vonderstein, Dresden / Basel 1996, S. 17–18).
- 77 Beispiele für diese Art des Vergleiches in: Tanner, Karl Martin: *Die ›Voyage pittoresque de Basle à Bienne‹ von Peter Birmann als Wegweiser bei der Suche nach einem vertieften Landschaftsverständnis*, in: Kat. Ausst. Peter und Samuel Birmann, Künstler, Sammler, Händler, Stifter, Basel Kunstmuseum 1998, Basel 1998, S. 45–57.
- 78 Kat. Ausst. J. H. Fragonard e H. Robert a Roma, Rom Villa Medici 1990, Rom 1990, S. 247.
- 79 Zwischen Dezember 1773 und Juli 1774 schloss sich der von 1771 bis 1775 in Rom weilende Vincent eng an Fragonard an, der zusammen mit Bergeret Italien bereiste. Möglicherweise bezieht sich die Zeichnung auf einen gemeinschaftlich unternommenen Ausflug, s. Kat. Ausst. Fragonard 1990 (wie Anm. 77), S. 231.
- 80 Scherb 2001 (wie Anm. 4), S. 113. Vgl. auch das ganze Kapitel: S. 112–115.
- 81 Ein gutes Beispiel hierfür ist eine um 1746 entstandene und in Perugia befindliche Zeichnung von Carlo Spiridone Mariotti (1726–1790), der als Schüler von Subleyras den Kreis der französischen Pensionäre frequentierte. Sie zeigt einen zeichnenden Künstler bäuchlings auf dem Boden liegend vor dem Hintergrund einer antiken Ruine, wohl des Tempels der Venus und Roma am Palatin (Abb. 13 in: Biagi Maino, Donatella (Hrsg.): *Elisa Debenedetti und Carlo Spiridone Mariotti: i controsensi di un ribelle in ambiente franco-romano*, in: *Benedetto XIV e le arti del disegno*, Bologna 1998, S. 59–86 [= Istituto di storia della chiesa di Bologna, Saggi e Ricerche 10]). Blätter dieser Art stehen in der Tradition des zeichnenden Künstlers in der Landschaft, siehe dazu: Ausst. Kat. *Disegno. Der Zeichner im Bild der frühen Neuzeit*, hrsg. von Hein-Th. Schulze Altkapfenberg und Michael Thiemann, Berlin Kupferstichkabinett 2007, Berlin 2007, S. 164–176.
- 82 Kat. Ausst. Fragonard 1990 (wie Anm. 77), S. 179, s. a. Scherb 2001 (wie Anm. 4), Abb. 1 und 2, S. 15.
- 83 Scherb 2001 (wie Anm. 4), S. 115.
- 84 Hier liegt ein wesentlicher Unterschied gegenüber den Landschaften von Claude Lorrain und Richard Wilson, die häufiger einen im Freien vor dem Motiv arbeitenden Künstler als Bildfigur zeigen. Der Bildausschnitt und die Komposition des Malers im Bild und des Bildbeobachters stimmen hier überein, d. h. es gibt keine »Diskrepanz der Blickfelder« (Begriff nach Scherb 2001 (wie Anm. 4), S. 114).
- 85 In seinen von Goethe überarbeiteten Fragmenten über die Landschaftsmalerei erklärt Hackert: »Der Künstler muss sich an das Grosse gewöhnen, dass nicht zu viele Kleinigkeiten in die Zeichnung oder in das Bild kommen, die in einem kleinen Raum nur Unordnung machen und unmöglich dazustellen sind. Er muß vieles weglassen, um die wahre Illusion des Gegenstandes hervorzubringen, und so gewöhnt sich sein Auge nicht allein an einen großen Styl [...]«, nach Kat. Ausst. *Il Paesaggio secondo natura* 1994 (wie Anm. 50), S. 320.
- 86 In seinen Fragmenten über die Landschaftsmalerei schreibt Hackert: »Die jungen Franzosen, sowohl die Pensionärs der französischen Academie als andere, trugen in Oktav oder Duodez ein klein Büchlein in der Tasche, und zeichneten mit Rotstein oder schwarzer Kreide nach der Natur, aber alles maniert. Ich sah Zeichnungen von mehreren Künstlern, und alle schienen sie mir, als wären sie von Einer Hand.« (nach Kat. Ausst. *Il Paesaggio secondo natura* 1994 [wie Anm. 50], S. 326).
- 87 Bereits seit dem frühen 18. Jahrhundert war die Darstellung der Maler bei der Großen Kaskade ein beliebtes Nebenthema der Tivoli-Ansichten, vgl. Gaspare van Wittel, *Ansicht der Cascatelle von Tivoli mit der Villa des Maecenas* (Rom, Slg. Lampronti), Abb. in Kat. Ausst. Vanvitelli 2002 (wie Anm. 13), S. 157. Auch Hubert Robert hat dieses Thema 1794 in einem Bild festgehalten. Abb. in Kat. Ausst. *Un Paese incantato* 2001 (wie Anm. 29), S. 11.
- 88 Richter 1909 (wie Anm. 23), S. 159.

- 89 Brief an Johann Karl Hartwig Schulze vom 8.2.1809, s. Frank, Hilmar: Der Ramdohrstreit – Caspar David Friedrichs »Kreuz im Gebirge«, in: Möseneder, Karl (Hrsg.): Streit um Bilder von Byzanz bis Duchamp, Berlin 1997, S. 141–160, hier S. 153–154.
- 90 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern, Leipzig 1920, S. 41, wiedergegeben nach: Frank 1997 (wie Anm. 89), S. 153–154. Vgl. auch: Kemp, Wolfgang: Perspektive als Problem der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Busch, Werner (Hrsg.): Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, S. 405–416.
- 91 Die Identifikation des Ortes ergibt sich aus einer mit Ariccia bezeichneten Ölstudie von Georg Friedrich August Lucas, die 1831 entstanden ist (Darmstadt, Städtische Kunstsammlungen). Vgl. Farbabb. in Kat. Ausst. Un Paese incantato 2001 (wie Anm. 29), S. 236 (zu Nerly S. 233).
- 92 Julien, André und René Julien: Corot dans les Castelli Romani, in: Gazette des Beaux Arts 110, 1987, S. 109–130, s. a. Galassi, Peter: Corot in Italien, München 1991. Einige seiner Skizzen und Ölstudien lassen sich auf den Trakt der Via Appia antica zwischen Albano und Ariccia beziehen. (vgl. etwa Kat. Versteigerungskat. Sotheby's Parke Bernet, 22. II. 1983, Lot 39).
- 93 Dass es Kontakte zwischen Corot und den jungen deutschen Malern gab, wird durch das von Ernst Fries in Cività Castellana gezeichnete Bildnis Corots bestätigt, s. Margret Stuffmann: Mit der Linie malen: Corots römische Zeichnungen, in: Busch, Werner und Margret Stuffmann (Hrsg.): Zeichnen in Rom 1790–1830, Köln 2001, S. 395–411 (= Johann David Passavant Kolloquium, Frankfurt am Main).
- 94 Zitate aus dem Kapitel »Landschaftsmalerei« in: Meyer, Johann Heinrich: Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts (1805), in: J. W. von Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen, hrsg. und eingel. von H. Holtzhauer, Leipzig 1969, S. 182.
- 95 Goethe, Johann Wolfgang von: Dichtung und Wahrheit, Vierter Teil, 19. Buch (11811–1813), nach Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. X, München 1998, S. 152.
- 96 Ebd., S. 152. Diese Kombination von Bild und Text wurde von den französischen Landschaftsmalern Valenciennes und Michallon praktiziert und gilt trotz älterer Vorläufer als Indiz der modernen Landschaftsdarstellung. Dazu Scherb 2001 (wie Anm. 4), S. 24–27.