

JOHANN GEORG VON DILLIS (1759-1841)
LANDSCHAFT UND MENSCHENBILD

München, Neue Pinakothek, 29. November 1991 bis 15. Februar 1992.
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum, 1. März bis 3. Mai 1992

(mit zwei Abbildungen)

————— *There is an Art,*
Which does mend Nature – change it rather; but
That art itself is Nature. —————

(Notiz im Ansbacher Skizzenbuch 1801)

Im Winter 1991/92 widmeten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen dem vor 150 Jahren verstorbenen „Central-Galleriedirektor“ der königlich-bayerischen Kunstsammlungen Johann Georg von Dillis eine Gedächtnisausstellung. Als einen der wichtigsten Vertreter und Wegbereiter der Münchner Schule hatten schon H. Höhn (1909) und H. Uhde-Bernays (1921) Dillis in ihre Abhandlungen über die Münchner Landschaftsmalerei aufgenommen. Doch erst W. Lessing und R. Messerer gelang eine Würdigung Dillis' als Museumsmann, Kunsthistoriker und bedeutender Künstler. Während Lessings Monographie von 1934 vor allem den Lebensweg des Staatsbeamten beschrieb, aber der künstlerischen Bedeutung wenig Platz einräumte, edierte Messerer 1961 die Selbstbiographie und ein vorläufiges Werkverzeichnis des Künstlers. Durch den 1966 veröffentlichten und von Messerer kommentierten Briefwechsel (1807-1841) zwischen Dillis und König Ludwig I. kommt das ungezwungene und konventionsfreie Verhältnis zwischen den beiden Männern zum Ausdruck.

1959 setzten sich P. Halm und D. Schmid im Rahmen einer Ausstellung von 200 Werken ernsthaft mit dem künstlerischen Schaffen auseinander. Doch eine erneute kunsthistorische Einordnung fand danach erst wieder 1979 mit der Ausstellung der Münchner Landschaftsmalerei 1800-1850 statt, und B. Hartwig betonte in ihrem Katalogbeitrag den skizzenhaften Aquarellstil des Künstlers, seine Abwendung von akademischen Kompositionszwängen und die Tendenz zur Naturnähe und Lichtschilderung. Dabei festigte sich die Vermutung, Dillis habe viele seiner Landschaftseindrücke direkt im Freien auf das Blatt gezeichnet. Diesen Aspekt verfolgte 1989 auch die Dokumentation des Münchner Stadtarchivs, in der etwa 100 aus dem Nachlaß Dillis-Krembs stammende Zeichnungen und Aquarelle erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden.

Von diesen Ansätzen ausgehend, versuchten Christoph Heilmann und Hinrich Sieveking, die Organisatoren der Münchner und Dresdner Gedächtnisausstellung, das auf ca. 10 000 Arbeiten geschätzte Schaffen von Dillis in einer umfassenden Auswahl von 171 Katalognummern zu zeigen und kunsthistorisch zu erschließen. Dabei konzentrierten sich die Verantwortlichen thematisch wie auch in der Hän-

gung auf zwei Schwerpunkte: Einerseits sollte Dillis' neue Sehweise auf Natur und Stadtlandschaften, andererseits seine neuartige Auffassung des Porträts verdeutlicht werden. Den Hauptanteil der gezeigten Stücke bildeten Landschaftsgemälde, -zeichnungen und -aquarelle, die aus konservatorischen Gründen in verschiedenen Räumen untergebracht werden mußten (was dem Besucher, der gerne Vergleiche zwischen Skizze und endgültiger Ölfassung anstellte, einiges abverlangte).

Die lebendige Vielfalt in den Interessenbereichen des Malers zeigten die Ölskizzen und Ölbildnisse der unterschiedlichen Themen: „München und Isar“, „Laubbäume in München und Umgebung“, „Landschaftsmotive im Voralpenland“ und „Stadt und Naturlandschaft in Italien“. Darunter zogen neben der Werkgruppe zur Oberbayerischen Landschaft besonders die drei 1818 entstandenen Ansichten Roms von der Villa Malta aus (Kat. Nr. 130-132) die Aufmerksamkeit auf sich. Die Romserie galt lange als Werk Carl Rottmanns, bis 1924 E. Hanfstaengl die stilkritische Zuordnung gelang.

Didaktisch wie ästhetisch überzeugte die Ausstellung besonders an solchen Punkten, an denen der Besucher zum Vergleich angeleitet wurde, wie z.B. bei den Baumstudien, die schon als „Baumporträts“ zu bezeichnen wären (bei den Ölskizzen Kat. Nr. 23, 28, 63, 64 und 69; bei den Zeichnungen Nr. 18 und 19). Sie lassen sofort erkennen, daß der Künstler sie unmittelbar vor der Natur geschaffen hat. Gerade die „Absterbende Eiche“, um 1820/25 entstanden (Kat. Nr. 69), ist eine außergewöhnlich individuelle Charakterisierung eines Stückes Natur, das Dillis mit dem sachlichen Auge des Naturbeobachters schnell und locker auf dem Papier festhalten konnte.

Bedauerlich ist, daß Dillis' Wolkenstudien nicht der gleiche Stellenwert eingeräumt wurde. Zwar ist das einzige präsentierte Stück (Kat. Nr. 24), sicher auch wegen des blauen Tonpapieres, von beeindruckendem Realismus. Doch es gibt eine ganze Reihe ähnlicher Wolkenstudien, zu denen Dillis durch Goethes meteorologische Studien von 1817 und 1823 angeregt wurde: Schilderungen von rasch wechselnden Wolkenformationen, die der Künstler zu ganz unterschiedlichen Tageszeiten festgehalten hat, um Bewegungsabläufen in der Natur nachzuspüren.

Bezeichnend für den künstlerischen Charakter von Dillis ist das gleichberechtigte Nebeneinander einer traditionell akademischen und einer frei unkonventionellen Seh- und Malweise. So entstanden Landschaftsbildnisse, in denen die Tendenz zur „Entmaterialisierung“ des Gegenständlichen auffällt, gleichzeitig mit eher konservativen Auftragsbildern.

Dillis hat sich nie ganz von den klassischen Kompositionsprinzipien z.B. eines Claude Lorrain, den er ebenso wie Hobbema und Ruisdael kopierte, abgewandt. So ist die Ideallandschaft Kat. Nr. 151 (*Abb. 2*) zwar nach dem traditionellen Bildaufbau entstanden, jedoch der lebhaftere und spontanere Pinselduktus zeugt von einer in dieser Zeit ungewöhnlichen Freiheit. Dillis verstand solche Blätter nicht nur als skizzenhaften Entwurf, sondern als eigenständige Kunstwerke, die er umrandete und so auch verschenkte.

Das in Privatbesitz befindliche sog. „Ansbacher Skizzenbuch“ von 1801 enthält Vorarbeiten zu Fels- und Gebirgsansichten und zu Figurengruppen, die mit

dem im gleichen Jahr entstandenen großformatigen und bildmäßig ausgeführten Aquarell „Der hängende Felsen auf dem Hesselberg“ in Verbindung stehen. Dieses signierte Auftragsstück demonstriert Dillis' „offizielle“ Kunstauffassung. Im Unterschied zu seinen vor der Natur entstandenen Arbeiten im Skizzenbuch wirkt das wahrscheinlich für die Prinzessin Solms oder den Grafen Hardenberg nach sorgfältigen Vorbereitungen entstandene Blatt beinahe akribisch, vor allem in der kleinteiligen Behandlung der Vegetation (Kat. Nr. 56).

Die Münchner Dillis-Schau gewann erheblich durch die Möglichkeit, die Landschaftsauffassungen des Malers mit denjenigen englischer und französischer Zeitgenossen zu vergleichen. Die unterschiedlichen Ansätze der englischen Landschaftskunst könnte Dillis über die Verbindungen zu Graf Rumford oder zu Lord Palmerston, aber auch während seines ersten Romaufenthaltes 1794 kennengelernt haben. Gleichzeitig geben die von Dillis ins Ansbacher Skizzenbuch eingebrachten Zitate nach dem 1782 erschienenen Stichwerk des Engländers William Gilpin Einblick in eine persönliche Auseinandersetzung mit der englischen Kunsttheorie:

„The drawings, are of two kinds

- a) One Kind is meant to illustrate and explain picturesque ideas.
- b) The other sort of Drawings is meant to characterize the countries, through which the reader is carried. The ideas are taken from the General face of the country; not from any particulare scene.“

Die von Heilmann ausgewählten Ölskizzen und Aquarelle u.a. von Wilson, Pars, Turner, Constable, Valenciennes und Bidault machten deutlich, wie sehr das auf internationaler Ebene neue Thema der Regionallandschaft und der neue Aquarellstil mit seinen feinen, transparent-farbigen Tonabstufungen, der lebendigen Pinselführung, der klaren Lichtbehandlung, die unmittelbar Tageszeiten und Wetterzustände charakterisieren konnte, dem Kunstverständnis von Dillis entgegenkommen mußten. Er betrachtete die englischen und französischen Kollegen nie als direkte Vorbilder und sah keinen Anlaß, sie zu kopieren. Die Gemeinsamkeiten lagen in der allgemeinen freien Auffassung des Naturerlebnisses, in der direkten Verwendung der Aquarellfarben, in der Wahl des ungewöhnlichen Bildausschnittes und in der damals neuartigen Gestaltung von Licht, Farbe und Raum. Dies alles findet besondere Ausdruckskraft in den 1817/18 in Sizilien entstandenen bildmäßig ausgeführten Aquarellen, unter denen auch hitzegießende Stadtlandschaften anzutreffen sind (Kat. Nr. 137-140).

B. Hartwig hat 1984 den hohen Rang von Dillis' Porträtkunst auch im internationalen Vergleich bemerkt. Um so erstaunlicher war, daß dieser Aspekt in der Hängung nicht recht berücksichtigt wurde, dagegen den herausragenden Porträts im Katalog umfangreiche Essays gewidmet sind. Es bleibt unbefriedigend, wenn Porträts in einer Ausstellung solchen Anspruches nur als Auflockerungsmomente zwischen die Landschaftsdarstellungen gehängt werden. In Dresden war diese Bildgattung noch willkürlicher gehängt. Es hätte sich gelohnt, Dillis als Porträtisten an Hand einer geschlossenen Reihe, zumindest bei den Ölbildern, studieren zu können.

Der Maler hat sich den Dargestellten, meist Personen des näheren Umkreises oder der Familie, unpräntiös, unbestechlich und mit Gespür für Nuancen genähert. Der Hintergrund der Brustbildnisse ist stets neutral, in flockigen Brauntönen gehalten, während alle Konzentration auf den beleuchteten, aber nicht grell ausgeleuchteten Gesichtern liegt. Obwohl die Personen völlig inaktiv zu „Porträt sitzen“, beeindruckt die Aussagekraft und Individualität.

Das bei Messerer (dort Nr. 138) als „Bildnis eines älteren Mannes“ bezeichnete Bild konnte als Konterfei des Studienkollegen Prof. Anton Drexl (Kat. Nr. 47) erkannt werden. Die Darstellung verbirgt keineswegs das selbstverständliche Einvernehmen zwischen Maler und Modell, und gerade darin nimmt das Bild in seiner Zeit eine Sonderstellung ein.

Das 1808 entstandene Doppelporträt des Münchner Bürgerpaares Neumayr (Kat. Nr. 45-46) gibt ein weiteres Mal die ganz private Auffassung des Künstlers wieder; er beschönigte nichts, und Unregelmäßigkeiten in den Gesichtszügen dokumentierte er sachlich.

1834 porträtierte Dillis seinen Malerkollegen Liberat Hundertpfund (Kat. Nr. 108), der rasche Pinselstrich in bewußt düsteren, braun-gelblichen Farbtönen konzentriert wiederum den Betrachter voll auf das Gesicht. Hier blickt der Dargestellte erstmals nicht aufmerksam aus dem Bildnis heraus, alle Gefühlsregung ist zurückgenommen. Neben der Beschreibung eines Seelenzustandes scheint auch „Melancholia“ als traditioneller Künstler-Topos Eingang gefunden zu haben. Dillis' psychologisierender Ansatz ist nicht zu unterschätzen, wir sehen ihn auch in den Aquarell-Porträts. So ist z.B. der „Meyer von Pöring“ (Kat. Nr. 95) ein rotwangiger Choleriker, dessen Direktheit man kaum auszuweichen vermag.

Die aquarellierte Federzeichnung „Frauengespräch am Tisch“ (Kat. Nr. 86) ist nicht als Gruppenporträt im herkömmlichen Sinne zu verstehen, sondern es handelt sich eher um die Erzählung einer Szene mit drei jungen Frauen, die im Moment der Darstellung in einer besonderen Beziehung zueinander stehen; ein unkonventionelles Situationsdokument.

Das in diesem Zusammenhang abgebildete Mädchenbildnis (*Abb. 3*) dürfte etwa gleichzeitig wie die Darstellung der Frauengruppe, also um 1790, entstanden sein. Da das Blatt aus dem Nachlaß der Familie Dillis-Krembs stammt, könnte es sich um die Aquarellstudie eines Familienmitgliedes handeln. Vielleicht gehört die Dargestellte aber auch einer der bayerischen Adelsfamilien an, in denen Dillis damals verkehrte. Die spontane Auffassung von Gesichtsausdruck, Haartracht und Kostüm erinnern etwa an J. L. Davids intimes Porträt der Madame Pastoret (1792, Chicago, Art Institute).

Die bei den Landschaften so überzeugend gelungene Konfrontation mit zeitgenössischen Werken hätte auch bei den Porträts klärend gewirkt. Wagten die Ausstellungsmacher nicht den Vergleich mit zeitgenössischen Münchner Porträtmalern wie Stieler oder Edlinger? Hier hätte man einerseits viel über Dillis' Entfernung vom akademischen Pathos der übrigen Münchner und ihrer klassisch-repräsentativen Glätte erfahren, andererseits auch eine bereits bestehende Tradition

des bescheideneren, auf die Person konzentrierten bürgerlichen Porträtstiles kennenlernen können.

Gleichzeitig mit der Gedächtnisausstellung fand in der Münchner Neuen Pinakothek eine von G. Scheffler und P. E. Rattelmüller betreute Ausstellung statt, zu der ein Katalog mit dem Titel *Volkstracht und Landschaft in Altbayern* erschien.

1983 hatte die Graphische Sammlung ein Konvolut von 36 Aquarellen mit Trachtendarstellungen aus Privatbesitz erwerben können. Dillis schuf diese Blätter zwischen 1790 und 1803, als er während seiner Tätigkeit für die Säkularisierungskommission das bayerische Umland bereiste. Die qualitativsten Blätter (Kat. Nr. 20, 32, 38 und 72) zeigen, daß es dem Künstler nicht nur um die inventarmäßige Dokumentation der bayerischen Volkstracht ging, sondern daß durch den lockeren Farbauftrag, den hellen Lichteinfall und eine sehr individuelle Sicht der Dargestellten Stimmungsbilder entstanden sind. Im Vergleich mit Trachtenaufnahmen etwa von Neureuther, Hess und Wagenbauer bestätigt sich, was man schon bei seinen Landschaften und Porträts feststellen konnte; und neben Dillis kommt nur Lorenzo Quaglio durch seine großfigurigen, realitätsnahen Persönlichkeitsschilderungen eine vergleichbar hervorgehobene Stellung zu.

Eine erläuternde Bemerkung zu den Lebensdaten soll diesen Bericht abschließen. Als der Geburtsort des Johann Georg Dillis wurde seit Messerer (1961) stets das im Landkreis Wasserburg gelegene Grüngiebing genannt. Diese Angabe wird im Ausstellungskatalog von 1991 nicht mehr aufgegriffen, sondern durch die Ortsbezeichnung „Pfarramt Schwindkirchen, Landgericht Haag“ ersetzt. Auf diese Benennung hatte schon 1985 der Heimatforscher A. Lehrhuber hingewiesen unter Berufung auf die in der Selbstbiographie des Künstlers angegebenen Daten (Handschr. Original in der Bayer. Staatsbibl., Abdruck in *Artistisches München* i. J. 1835, Hrsg. A. v. Schaden). Eine urkundliche Bestätigung dieser Aufzeichnungen liefert das Taufbuch der Pfarrei Schwindkirchen, Diözese Freising (IV 1748-1824, Diözesanarchiv München). In diesem sind alle Dillis-Kinder aufgeführt, während die Eltern Wolfgang und Elisabeth im Trau- und Sterbebuch derselben Pfarrei begegnen. Der Taufeintrag und die gleichzeitige Zugehörigkeit der Pfarrei Schwindkirchen zur Diözese Freising schließen die Taufe von Dillis in Grüngiebing schon allein deshalb aus, weil dieser Ort der Diözese Salzburg zugeordnet und eine Taufe in einer fremden Gemeinde nicht möglich war. Die Verwirrung setzte vermutlich deshalb ein, weil der Begriff „Giebing“ offenbar im herkömmlichen Sprachgebrauch für das gesamte Tal benutzt wurde, in dem bis in die 1950er Jahre das „Jagerhaus ob der Gmein“, das Heimathaus des Künstlers, stand.

Barbara Baumüller