

turmuster die Aufmerksamkeit erhält, die ihm in der Kunst um 1800 zukommt.

Die kenntnisreichen Bücher der drei Autoren haben drei unterschiedliche, jeweils gerechtfertigte Anliegen: Wilson-Smith mit seinem sehr sinnvollen Versuch, eine komplexe Materie für ein breites Publikum inspiriert, anschaulich und außerordentlich lesbar aufzubereiten, Telesko mit seiner systematischen

Aufarbeitung eines umfangreichen Korpus an Sekundärliteratur unter einer eigenen, das Material ordnenden geistesgeschichtlichen These und Prendergast mit der historischen Erprobung einer neueren Methode in der Kunstgeschichte. Das Thema »Napoleon und die Bilder« ist mit diesen drei Neuerscheinungen dennoch nicht ausgeschöpft.

Claudia Hattendorff

THOMAS WEIDNER

Jakob Philipp Hackert. Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert. Band 1

Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1998. 422 Seiten, 217 sw/Abb., DM 152.–, ISBN 3-87157-175-X

In den letzten Jahren ist auffallend viel über Jakob Philipp Hackert (1737-1807), den »Landschaftsmaler der Goethezeit«, veröffentlicht worden (vgl. die Besprechung von Helmut Börsch-Supan in Heft 3/1996 dieser Zeitschrift. S. 117 ff.). Wer zur gleichen Zeit an einer Dissertation über Hackert arbeitete, mußte sich die Frage stellen, ob denn eine weitere Buchpublikation über den Maler noch sinnvoll sei. Im Nachhinein kann es der Leser nur begrüßen, daß die Abhandlung von Thomas Weidner dennoch als Buch erschienen ist, denn sie enthält über das Monographische hinaus so viel Material über Kunst und Kultur der Goethezeit, besonders in Italien, daß sie eine höchst willkommene Ergänzung zu dem schon Gedruckten darstellt. Das Wort »Goethezeit« will der Verf. zwar ausdrücklich vermeiden, weil ihm die Personalisierung der Epoche nicht zusagt, was aber nicht verhindern kann, daß ihn Goethe am Schluß seiner Hackertstudie doch noch einholt.

Der Text ist in 10 große Kapitel gegliedert, die teils biographischen, teils kunst- und kulturgeschichtlichen Inhalts sind, aber gut ineinander greifen. Es beginnt mit »Pommern und Paris«, d. h. der Frühzeit Hackerts, in deren Mitte außerdem der Sommeraufenthalt 1764 in

Schweden liegt. Der Verf. ist genötigt, die stets als Werke Hackerts präsentierten Landschaftsbilder im Hause des Regierungsrats von Olthoff in Stralsund aus dem Werk Hackerts auszuschneiden, weil er zeigen kann, daß sie teilweise nach graphischen Vorlagen ausgeführt sind, die nachweislich erst entstanden sind, als Hackert Rügen längst verlassen hatte, ja sogar nach Olthoffs Tod 1793.

In Schweden, wo Hackert auch für den Hof der Königin Luise Ulrike, einer Schwester Friedrichs d. Gr., tätig wurde, nahm seine Laufbahn als Maler für europäische Fürstentümer ihren Anfang. Die wenigen, außerhalb Schwedens kaum bekannten Bilder, die er in und um Stockholm malte, zeigen bereits die Eigenschaften, die auch seine späteren Landschaften kennzeichnen: Im Vordergrund nehmen durchsonnte Laubmassen einen großen Teil der Bildfläche ein, im Mittelgrund befindet sich der eigentliche Gegenstand, eine meist durch Architektur identifizierbare Gegend, die Ferne ist in Dunst gehüllt. Die schwedischen Bilder sind etwas toniger und wärmer als die späteren, aber grundsätzlich hat der Verf. recht, wenn er meint, daß Hackert von Anfang bis Ende seiner Schaffenszeit eigentlich immer derselbe geblieben ist.

Ein guter Figurenmaler ist Hackert nie gewesen, und deshalb ist seine Staffage stets kleinformatig und nichtssagend und sicher auch nicht immer von seiner Hand. Der Verf. erwähnt, daß Hackert später in Italien »pittori figuristi« beschäftigt habe, was Landschaftsmaler von jeher taten. Wichtiger ist die architektonische Staffage in Hackerts Bildern: Seit seiner Ankunft in Rom Ende 1768 enthalten seine Landschaften immer wiederkehrende Versatzstücke antiker Architektur, sehr häufig z. B. den Sibyllentempel in Tivoli. Die Bildungsreisenden wollten ja ein Stück gesehenes und erlebtes Italien mit nach Hause nehmen. Die griechischen Tempel auf Sizilien und in Paestum erschienen etwas später, nach einer Sizilienreise, in Hackerts Bildern, nicht weil sich sein archäologisches Interesse nun auch auf die griechische Dorik erstreckte, sondern weil es seit Winckelmann Mode geworden war, daß die Italienreisenden wenigstens Paestum aufsuchten und sich, wie Goethe, von der urtümlichen dorischen Baukunst beeindrucken ließen. In dem überwältigenden Notenapparat und der vollständigen Bibliographie vermag der Rezensent wenigstens eine Arbeit als Desiderat zu vermelden, die für Paestum hätte nützlich werden können, die Freiburger Dissertation von Thomas Lutz, *Die Wiederentdeckung der Tempel von Paestum. Ihre Wirkung auf die Architektur und die Architekturtheorie besonders in Deutschland*, 1991.

Das Kapitel »Hackerts Karriere in Rom« ist besonders ergiebig für den Kunstbetrieb und die Tätigkeit der deutschen Maler in der Hauptstadt der Welt, ehe die Nazarener dort von sich reden machten. Der Verf. recherchiert gründlich über ein Ereignis, das Goethe sehr launig in der Hackertbiographie erzählt, nämlich wie der Maler durch die Vermittlung des Fürsten Orlov von Katharina II. von Rußland den Auftrag erhielt, den Sieg der russischen Flotte über die Türken in der Seeschlacht bei Tschesme in zunächst 6, schließlich 12 Bildern zu verewigen, und wie der Fürst vor dem Hafen von Livorno eine Fregatte in die Luft

sprengen ließ, um das nötige Anschauungsmaterial für die Darstellung brennender Schiffe bereitzustellen. Durch dieses viel beachtete Spektakel war Hackerts internationaler Ruf definitiv gesichert, und der Künstler verstand es auch, ihn zu nutzen. Er entwickelte sich zu einem »*pictor oeconomicus*«, der seine Bilder wie ein Unternehmer vermarktete. Diese seine allbekannte und beneidete Geschäftstüchtigkeit hat seinem Ansehen als Maler bei Mit- und Nachwelt geschadet, und der Verf. unternimmt es, den Sachverhalt in ein besseres Licht zu rücken. Wir werden daran erinnert, daß Hackert mit seinem Geschäftsgebaren keine Ausnahme war, sondern einen gängigen Künstlertyp verkörperte, der seine Käufer nach Wunsch bediente und sich gute Ware nach Maßgabe einer Preisliste mit gutem Geld bezahlen ließ. Man konnte sich bei ihm eine italienische Landschaft nach im Atelier vorhandenen Mustern und in gewünschter Größe bestellen. Erwartet wurde dabei keineswegs ein originelles Kunstwerk, sondern eine Landschaft, die mit bewährter malerischer Qualität hergestellt war und ausgewählte Motive in ähnlicher Form immer wieder beinhaltete. Auf diese Weise kam es zu ungezählten Wiederholungen und Varianten. Darüber braucht sich die Forschung nicht allzu viel Gedanken zu machen, denn das eigentliche Original hat sich in den vielen Repliken gewissermaßen verflüchtigt. Zum Vergleich erinnert der Verf. an Angelika Kauffmann, die bei einer großen Produktion an Porträts und Historienbildern ebenfalls sehr marktorientiert arbeitete und gut verdiente. In der *Italienischen Reise* schildert Goethe mit viel Anteilnahme den Konflikt, in den die Malerin nicht zuletzt durch die Geschäftstüchtigkeit ihres Mannes geraten war. Sicher: Gut malen und gut damit verdienen, dagegen kann eigentlich nichts einzuwenden sein, aber ein Widerspruch bleibt natürlich doch: Bei Hackert vermißt der Kunsthistoriker den genialen Einzelfall, ein paar aus dem guten Durchschnittsniveau herausragende, frappierende Meisterwerke, die für das

sonstige Mittelmaß entschädigen. Das ist vielleicht der Grund, warum Hackert wohl nach wie vor zu den typischen, aber nicht zu den genialen Malern seiner Epoche gezählt werden wird.

Entscheidend für den Landschaftsmaler wird immer sein Verhältnis zur Natur sein. Heute denken wir bei einer Landschaft intuitiv an die Sehweise und das Verfahren von Freilichtmalern und Impressionisten. Im 17. und 18. Jh. war der Zusammenhang zwischen dem Naturvorbild und dem Landschaftsgemälde viel differenzierter. Der Verf. gibt sich viel Mühe, den Weg zu verfolgen, auf dem ein Landschaftler wie Hackert zu seinem Bild gelangte: *Vor der Natur* wurde gewöhnlich nur gezeichnet, wobei Hackert eine sehr treffende und exakte Handschrift entwickelte. Gleichzeitig mußte das Motiv *aus der Natur* ausgewählt, Unwichtiges oder Störendes ausgeschieden und die Komposition mit bedacht werden. Das Atelierbild, die farbige Landschaft also, wurde *nach der Natur* geschaffen, und zwar durch Kombination verschiedener Studien, wobei der erste Natureindruck und die motivischen Gegebenheiten weitgehend verändert werden konnten, ohne daß sich der Maler aber dem Vorwurf aussetzen durfte, die Natur »alteriiert« zu haben, wie sich Hackert ausdrückte. Alles in dem Bilde sollte zugleich Natur und Kunst, Wirklichkeit und Idealität sein, wie man sich das in Weimar vorstellte.

Außer der italienischen, mit dem Ideal *a priori* übereinstimmenden Natur hat Hackert auch einige Bilder gemalt, deren Gegenstände dem »Erhabenen« zugerechnet werden müssen, nämlich Vesuvausbrüche oder auch Wasserfälle, die ihn auf einer Reise in die Schweiz beeindruckt hatten. In Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, welche Hackerts bevorzugtes Lehrbuch war, auch noch in Italien, gibt es einen langen Artikel über das Erhabene. Verfaßt war er von Heinrich Füssli, dem Maler des Sturm und Drang, den Hackert persönlich kennengelernt hatte. Aber das Erhabene, verstanden als die Gewalt der Na-

tur über den Menschen, entsprach Hackerts temperierter Gefühlslage nicht, und so blieb er bei der besonnenen italienischen Natur mit den allgegenwärtigen Spuren menschlicher Tätigkeit in Gestalt klassischer Baudenkmäler nach dem Muster seines Vorbildes Claude Lorrain. Ein umfängliches Kapitel handelt von der Rolle Hackerts am Hofe König Ferdinands IV. von Bourbon und der Königin Maria Carolina von Österreich in Neapel, wohin er 1786 als Hofmaler berufen wurde. Der Verf. ist mit der Geschichte und der Topographie im Königreich beider Sizilien bestens vertraut und schildert uns z. B. Hackerts Wohnungen im Pal. Cellamare in Neapel und im Pal. Vecchio in Caserta sehr anschaulich. Vom König wurde Hackert zu den verschiedensten Aufgaben zu Rate gezogen, bei diplomatischen ebenso wie bei gastronomischen Fragen. Angestellt war er als Maler von Landschaften, Seestücken und Jagden, und tatsächlich zwangen ihn die Aufträge des Hofes zu einer Erweiterung seines Repertoires und zum Malen großformatiger dekorativer Bildserien u. a. für das Schloß in Caserta, die riesige »Reggia«, die letzte architektonische Manifestation des Absolutismus. Dort sind seine Bilder von den Häfen des Königreiches, für die er auf Reisen an Ort und Stelle Studien verfertigt hatte, noch heute zu sehen. Auch als wohlbestallter Hofmaler blieb Hackert weiterhin selbständiger Unternehmer auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei und konnte sich ein höchst angenehmes Leben leisten. Das hat er in vielen Anekdoten detailliert festgehalten, welche in Goethes Biographie eingegangen sind.

In diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich, die Porträts zu betrachten, die andere Künstler im Laufe der Jahrzehnte von Hackert gemalt, gezeichnet und gestochen haben. Der Verf. hat sie zum erstenmal zusammengestellt und die meisten abgebildet. Eine lavierte Federzeichnung in der Sammlung Kippenberg in Düsseldorf stammt von dem deutschen Maler Augusto Nicodemo (Abb. 3). Sie ist nicht, wie gewöhnlich angenommen, die

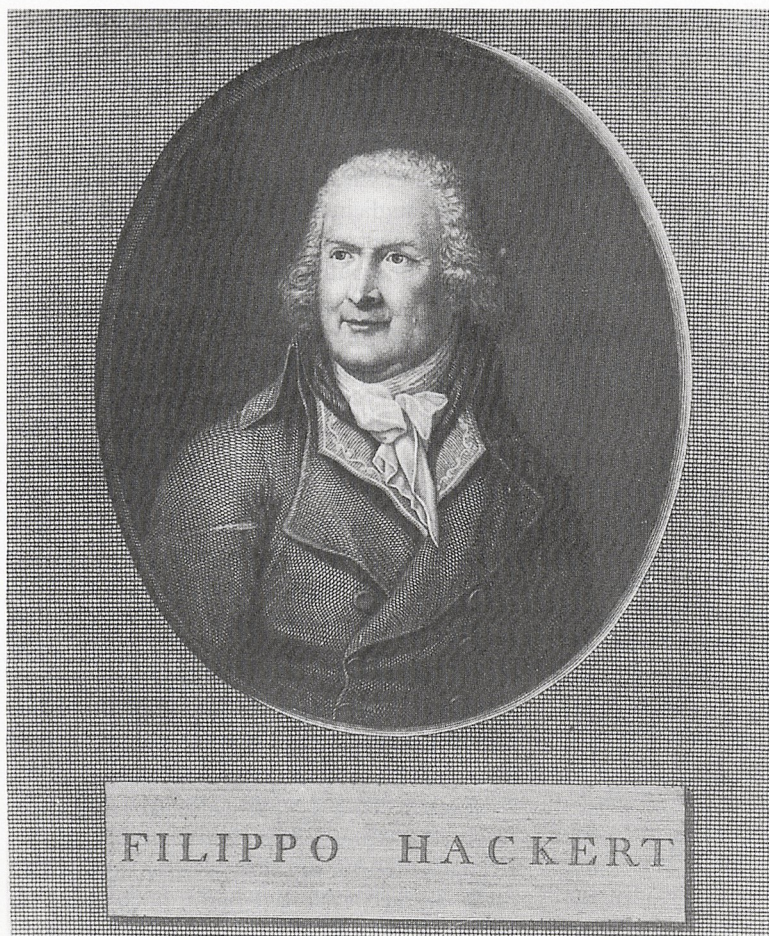


Abb. 1
 Ernesto Morace nach
 Augusto Nicodemo,
 Porträt Jakob Philipp
 Hackert.
 Kupferstich 1797. Pri-
 vatbesitz (Autor)

Vorstudie zu dem Ölbildnis desselben Künstlers im Bodemuseum in Berlin (Abb. 6), sondern die Vorlage für den offenbar seltenen, bei Weidner nicht abgebildeten Kupferstich von Ernesto Morace (Abb. 1), einem Stecher, über den Thieme-Becker ebenso wenig zu berichten weiß wie über Nicodemo. Dieser Kupferstich stellt Hackert als selbstbewußten Unternehmer von etwa 60 Jahren dar, der die guten Gaben des Lebens, welche ihm seine wohlverdienten Einkünfte gewährten, auch zu genießen weiß.

Im Jahre 1799 fand das gute Leben allerdings ein jähes Ende. Im Königreich Neapel brachen Unruhen aus, die königliche Familie setzte sich

nach Sizilien ab, und dann kamen die Franzosen und nahmen sich die Personen vor, die als Fürstendiener aufgefallen waren, zu denen zweifellos Philipp und Georg Hackert gehörten. Nur durch Bestechung gelang es den Brüdern, den Großteil ihrer Habe zu retten und unter abenteuerlichen Umständen per Schiff zu entkommen. Sicher hätten sie in Deutschland die Protektion von Gönnern, darunter Goethes und des Weimarer Hofes, gefunden, aber Hackert wollte Italien, dem er so viel zu verdanken hatte, nicht verlassen und siedelte sich mit seinem Bruder in der Umgebung von Florenz an. Dort erwarb er ein Landgut und fuhr fort, seine Bilder fast unverändert zu pro-

duzieren und abzusetzen, wenn es auch nicht mehr so glänzend ging wie zuvor.

In seinen späteren Jahren hatte Hackert offenbar den Ehrgeiz, eine Art Theorie der Landschaftsmalerei zu hinterlassen, wovon es einige Fragmente gibt, die in stark überarbeiteter Form in Goethes Hackertbiographie eingegangen sind. Hackerts unbeholfene Originaltexte sind nach Erscheinen von Weidners Buch in einer wichtigen Veröffentlichung der Stiftung Weimarer Klassik nachzulesen, die auch sonst das Verhältnis zwischen dem Maler und dem Dichter beleuchtet: *Lehrreiche Nähe. Goethe und Hackert* mit Beiträgen von Norbert Miller u. a., München-Wien 1997. Hackerts Theorie ist weitgehend von Sulzers Lexikon abgeleitet, was im einzelnen nachzuweisen nicht ohne Interesse für das Kunstverständnis der späten Aufklärung wäre.

Und schließlich Goethes Hackertbiographie, welche immer die erste Quelle aller kunsthistorischen Bemühungen um diesen denkwürdigen Maler sein wird. Sie hat eine eigentümliche Entstehungsgeschichte, die uns der Verf. ausführlich schildert. Es war ja keineswegs so, daß Goethe die eigentlich undankbare Aufgabe nur widerwillig auf sich genommen hätte, um dem Freund und Mentor aus italienischen Tagen einen Gefallen zu tun, im Gegenteil: Er bat Hackert förmlich um Material, das er redigieren wollte, und ließ sich nicht einmal durch Unannehmlichkeiten daran hindern, die ihm

von den Erben des Malers gemacht wurden, bis hin zur Androhung eines Prozesses. Der Verf. weiß sich einig mit anderen Kennern der Materie, daß Goethe mit Hackert einen Gegenkandidaten zur romantischen Landschaftsmalerei aufbauen wollte, einen neuen Claude Lorrain, daß also kunstpolitische Absichten hinter dem Projekt steckten. Das ist sicher so, aber warum mußte es ausgerechnet Hackert sein, der Vertreter einer gerade abtretenden Generation und des ancien régime? Ich glaube, daß dabei doch auch eine gewisse Wahlverwandtschaft mitspielte: Goethe war selbst ein Landschaftler und hatte von Hackert einige Kunstgriffe gelernt. Am Weimarer Hof hatte er eine ähnlich Stellung inne wie Hackert am neapolitanischen, und als erfolgreicher Bürger spielte er auf dem Felde der Dichtung eine ähnlich beneidenswerte Rolle wie Hackert auf dem der Malerei. Es war nicht mißverständene Kongenialität, aber eine gewisse Kollegialität, die Goethe bewegte. Sie mündete in eine Arbeit, die von den Literaturhistorikern wenig geschätzt wird, für die Kunsthistoriker aber von hohem Interesse sein kann, wie die Monographie von Thomas Weidner abermals beweist. Als Band II derselben kündigt der Verf. noch ein Werkverzeichnis an, von dem man hoffen darf, daß es nicht so chaotisch ausfallen wird wie ein vorhergegangener Versuch.

Erik Forssman

GEORG STRIEHL

Der Zeichner Christoph Heinrich Kniep (1755 - 1825). Landschaftsauffassung und Antikenrezeption

Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag 1998 (Veröffentlichungen des Landschaftsverbandes Hildesheim e.V., Bd.10; Studien zur Kunstgeschichte Bd.128). 384 S., 382 Abb., 8 Farbtaf., DM 178.-, ISBN 3-487-10724-4

Von Goethe in Dienst genommen worden zu sein, bedeutete nicht selten eine Hypothek, die abzutragen lange dauern kann und vielleicht überhaupt nie mehr zu tilgen ist. Der Landschaftszeichner Kniep ist so ein Fall. Durch

seine Aufnahme in die *Italienische Reise* wurde er zu einer Figur der Weltliteratur, die außerhalb dieses Kontextes kaum wahrgenommen wird. Die prominente Begegnung im Frühjahr 1787 riß den Künstler aus einer Ano-