

festigkeit zu geben. Die Umriss der Ausschnitte sind ornamental gestaltet, wobei Nachfahren der spätgotischen Baukunst geläufigen Eselsrückens, wie sie hier bei den Seitenwänden auftreten, auch in Schlesien zu den häufiger angewendeten Konturformen gehören.

Der Schrank ist über einem in Ocker gehaltenem Grund mit Streifen in unterschiedlichen Brauntönen bemalt, wobei die Pinselstriche der wandfesten Teile der Frontseite zur Außenkante hin in leichtem Bogen nach unten geführt sind. Einen gleichen Duktus zeigt die farbige Behandlung der Seitenwände. Wie dies auch von anderen schlesischen Möbeln her bekannt ist, trennen außerhalb der beiden von Profilleisten umschlossenen Rechteckfelder der Tür aufgetragene Horizontal- und Diagonallinien einzelne Segmente ab, die dann in der Art der übrigen Teile des Möbels gestrichen wurden. Allerdings erscheinen bei diesen Rahmenteilern der Tür die Be-

ziehungen zur Furniermalerei, wie sie in der Entstehungszeit des Schrankes vielfach geübt wurde, deutlicher ausgeprägt. Besonders im 18. Jahrhundert mit dem steigenden Import fremder, seltener Hölzer und deren zunehmenden Gebrauch zur Ausstattung der Möbeloberflächen, erlangten Imitationen der aufwendig zu verarbeitenden, teuren Materialien aus fernen Ländern mittels farbiger Fassungen eine große Bedeutung. Einzelrezepte oder Anleitungsbücher boten bei der Ausführung solcher Dekorationen Hilfen und dabei wird gelegentlich auch das Bestreben formuliert, mittels der Surrogate einfacheren Leuten eine Teilhabe an den hochschichtlichen Wohnmustern zu bieten. In den Umkreis dieser mannigfach gebräuchlichen Imitate durch Malerei gehörte über eine lange Zeitdauer hinweg immer wieder auch die zu vielen Abwandlungen fähige Marmorierung, wie diese in grünen Farbtönen in den Feldern der Türe des schlesischen Schrankes aufgetragen ist,

als ein Mittel der Veredelung schlichter Werkstoffe. Dabei richtete sich die Aufmerksamkeit der Handwerker in aller Regel darauf, das Vorbild möglichst exakt wiederzugeben. Ganz unverkennbar konnte solche Nachahmung des Natürlichen, der Schöpfung Gottes, in früheren Jahrhunderten weitreichende philosophische Fragen einschließen; unser einfacher Schrank indessen weist eher auf das Bedürfnis des Herstellers wie des Benützers, durch die Art der Oberflächenbehandlung zeichenhaft Anpassungen an die Ausstattungsnormen der Zeit zu bekunden. Insofern kann die bemerkenswerte Leihgabe des schlesischen Schrankes uns daran erinnern, daß im Bereich der Möbelmalerei nicht nur die bildlichen Darstellungen, die Wiedergabe von Figuren und Pflanzenornamenten Beachtung verdienen, sondern auch die oft vernachlässigte ungegenständliche Dekoration.

Bernward Deneke

Jakob Philipp Hackert

»Caprone e Caprona d'Angora«

»Ansicht der Ziegenhöhle bei der Quelle auf dem Mons Lucretilis«

Jakob Philipp Hackert (Prenzlau 1737–1807 Florenz), galt im ausklingenden 18. Jahrhundert als der beste Landschaftsmaler seiner Zeit. Die vornehme und gebildete Welt überhäufte ihn mit Aufträgen, und zudem trug sein geschäftsgewandtes Verhalten, die Vervielfältigung seiner Motive durch Druckgraphik, zur ständigen Erweiterung seines Bekanntheitsgrades bei. Mit zahlreichen berühmten Zeitgenossen hatte er Kontakt, etwa mit Angelika Kauffmann oder mit Johann Wolfgang Goethe, der seit seiner ersten italienischen Reise (1786–1788) in freundschaftlicher Beziehung zu ihm stand und schließlich seine Biographie verfaßte.

Hackert war ein wichtiger Neuerer in seinem Fach. Im Gegensatz zur barocken Staffagekomposition entwickelte er mit seiner dokumentarischen Landschaftsauffassung zukunftsweisende Perspektiven. Großen Einfluß hatte während seiner Berliner Studienzeit der Aufklärungsphilosoph Johann Georg Sulzer (1720–1779) auf ihn ausgeübt, dessen Betrachtungen zur Ästhetik grundlegende Gedanken des deutschen Klassizismus beinhalten. Bereits die frühen Land-

schaftsansichten Hackerts erfüllten die ästhetische Forderung der Aufklärung nach „Naturwahrheit“, und diese Betrachtungsweise empfand man als bahnbrechende Neuerung.

Wichtig für seine geistig-künstlerische Entwicklung wurde sein Aufenthalt in Paris. Hier lernte er in den intellektuellen Salons die Gedanken französischer Aufklärer wie Diderot, d'Alembert, Voltaire und Rousseau kennen. Rousseaus »Zurück zur Natur«, die Forderung nach »Einfachheit« und »Echtheit« gegenüber dem künstlich erstarrten höfischer Kulturformen mußte ihn in seinem Weg als Landschaftsmaler bestärken.

Hackerts Ruhm wuchs, nachdem er sich 1768 nach Aufhalten in Pommern (1762 f.), Schweden (1764) und Frankreich (1765–1768) in Italien niedergelassen hatte. Seine hochstehenden Auftraggeber steigerten seine Reputation und sicherten ihm dadurch immer neue Aufträge. So war er beispielsweise für den englischen Gesandten in Neapel, Sir William Hamilton, für Kaiserin Katharina II. von Rußland sowie den späteren Kaiser Paul I. in Süditalien tätig. Er arbeitete für den Prinzen Aldobran-

dini in Frascati und den Prinzen Borghese in Rom. Schließlich waren seine gemalten und gestochenen Landschaftsbilder begehrte Andenken der vornehmen und reichen »Bildungsreisenden«, die sich damals Italien eroberten. In Italien lebte Hackert zunächst in Rom (bis 1786) und dann in Neapel (bis 1799), wohin ihn König Ferdinand IV. zum Hofmaler berufen hatte. Als Hofmaler war ihm Wohnung und Atelier im Schloß von Caserta eingeräumt, wo ihn Goethe besuchte, der sich von ihm in der klaren bildnerischen Übersetzung der Naturformen unterrichten ließ.

Durch sein Wirken trug Hackert viel zur Verbreitung des Interesses an der Landschaftskunst bei. »Bis dahin hatte im 18. Jahrhundert die Landschaftsmalerei unter den nordischen Künstlern, die nach Italien kamen, keinerlei Rolle gespielt; Mengs und Winckelmann waren gegen die Landschaft und ihre Darstellung völlig gleichgültig gewesen; Reisebeschreiber wie Volkmann verbreiteten sich zwar ausführlich über Denkmäler und Kunstsammlungen, waren aber blind für das viele Schöne, das die italienische Natur bot.« (Friedrich

Noack). Für viele in Italien weilende Künstler und Kunstfreunde war Hackert ein großer Anreger. Um ihn sammelte sich ein Kreis, und bei Ausflügen aufs Land und in abendlichen Zirkeln begeisterte er für das sorgfältige Studium der Natur und die künstlerische Erfassung ihrer Schönheiten.

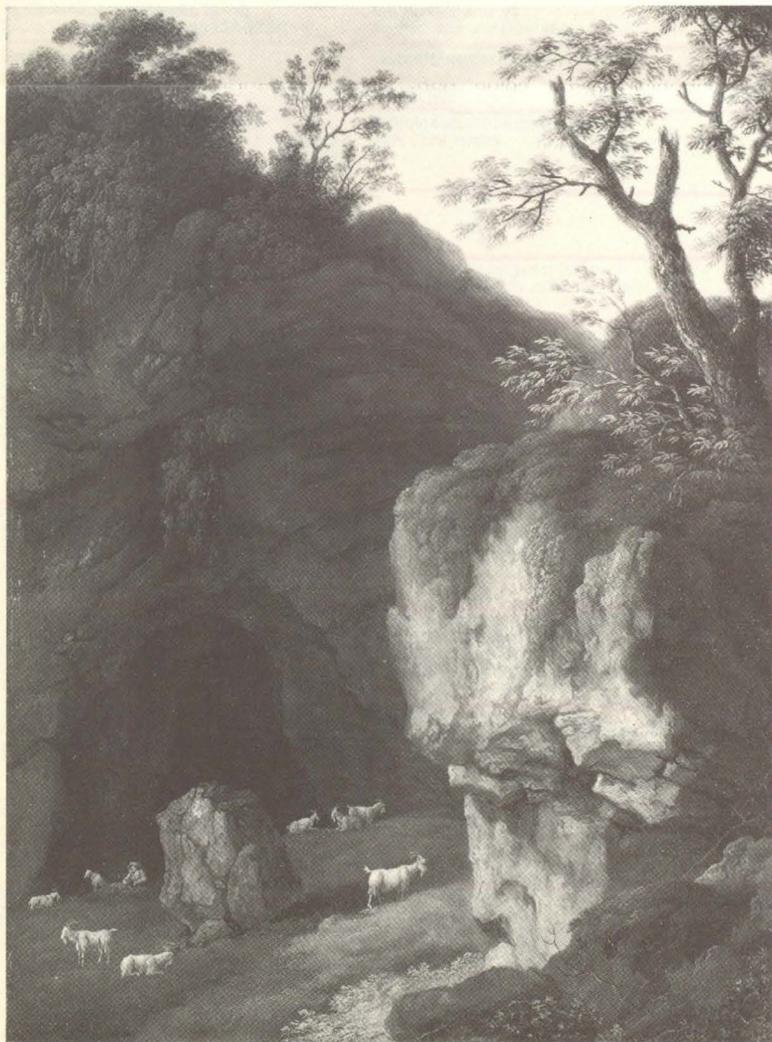
Hackerts italienische Landschaften mit ihren antiken Ruinen und Wasserfällen, ihrer üppigen Vegetation und bizarren Felspartien, seine Ausblicke auf das glitzernde Meer, auf weite, fruchtbare Landstriche, belebt von bunten ländlichen Szenen entsprachen in jener Zeit am Vorabend der Revolution der Sehnsucht nach einem »natürlich« harmonischen Leben. Es war die Zeit, in der man sich an den Höfen in Eremitagen flüchtete, in Abkehr von den Verpflichtungen der Repräsentation und des höfischen Zeremoniells. Hackerts Motive reflektieren das Lebensideal der Aufklärung und in ihrer streng naturgebundenen Ausführung die sich entwickelnde klassizistische Auffassung ihrer Zeit.

Entsprechend dem aufgeklärten



J. Ph. Hackert:
Angoraziege und -ziegenbock,
1796, Öl auf Holz, Gm 1957

Geist jener Epoche wurden Malerei und Zeichenkunst dem alles erfassenden Verstand zugeordnet und den Wissenschaften gleichgesetzt. Mit einer »wissenschaftlich differenzierenden« Betrachtungsweise setzte sich Hackert auch in seinen theoretischen Schriften auseinander. So fordert er in seiner Abhandlung »Über Landschaftsmalerei«, daß zum Beispiel Bäume so dargestellt sein sollen, »daß ein jeder Botanikus den Baum sogleich erkenne«, daß die mineralogische Beschaffenheit



J. Ph. Hackert: *Ansicht der Ziegenhöhle bei der Quelle auf dem Mons Lucretilis, 1805, Öl auf Kupfer, Gm 1977*

von Felsen und Steinen präzise unterschieden werde, Figuren und Tiere eindeutig zu charakterisieren seien. Um den Wasserfall von Tivoli zu malen, berichtete Goethe, arbeitete er zwei Monate hindurch jeden Nachmittag vor dem Motiv. Von einer intensiven bildnerischen Beschäftigung mit den einzelnen Motiven seiner meist sehr detailreichen Landschaftsansichten spricht auch die Ölstudie eines Angora-Ziegenpaares, die Hackert 1796 in Caserta schuf, und die das Germanische Nationalmuseum jetzt als Leihgabe erhalten hat. Er kontrastiert die Statur von Ziege und Ziegenbock, registriert die schraubig gedrehten Formen ihrer Hörner, die zottelige Weichheit ihres Felles. Das Ziegenpäarchen beobachtete Hackert vielleicht in dem ausgedehnten englischen Landschaftspark von Caserta, der sich ihm in seiner Neapler Zeit als Terrain für Naturstudien anbot.

Das Gemälde »Ansicht der Ziegenhöhle bei der Quelle auf dem Mons Lucretilis« – erworben vom Fördererkreis anlässlich des 140-jährigen Jubiläums des Germanischen Nationalmuseums und im Hinblick auf die Neueröffnung seiner Abteilung des 19. Jahrhunderts im nächsten Jahr – entstand wahrscheinlich in Hackerts letztem Wohnsitz in der Nähe von Florenz, wohin er sich nach dem Eindringen der Franzosen in Neapel 1799 zurückgezogen hatte. Neben der Malerei widmete er sich hier auch der Landwirtschaft. In seinen letzten Lebensjahren befaßte sich Hackert größtenteils mit der Bearbeitung älterer Entwürfe und Themen. So liegt dem neuerworbenen Gemälde ein Motiv des Gouachenzyklus »Zehn Aussichten von dem Landhause des Horaz« zugrunde, den Hackert 1780 geschaffen hatte, und der sich heute im Goethe-Museum in Düsseldorf befindet.

Dieser Zyklus war ursprünglich im Besitz des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, wie auch Hackerts »Jahreszeiten-Zyklus«, aus dem zwei Gemälde heute im Besitz des Germanischen Nationalmuseums sind, die Darstellungen von »Sommer« und »Winter«.

Die Grundmauern der Villa des antiken Dichters Horaz, der sich in seinen Versen mit Geselligkeit, Liebe und Freundschaft befaßt hatte – mit »natürlichen« menschlichen Bindungen, welche die Generation der Aufklärungszeit als Gedankenmodell beschäftigten – war in der Nähe von Tivoli ausgegraben worden. Sie wurden zu einem beliebten Ausflugsziel.

Gleich im ersten Jahr seines

Aufenthaltes in Rom unternahm Hackert zusammen mit seinem Bruder Johann Gottlieb und dem Hofrat Johann Friedrich Reiffenstein im Oktober 1769 »eine Fußreise nach Licenza, der ehemaligen Villa des Horaz«, liest man in Goethes Hackert-Biographie. Reiffenstein, ein Freund Winkelmanns, hatte großen gesellschaftlichen Einfluß und galt in künstlerischen Dingen als Autorität. Er blieb lebenslang mit Hackert freundschaftlich verbunden, vermittelte ihm wichtige Beziehungen und künstlerische Aufträge, »und seine gelehrte Beratung dürfte ihm sehr wahrscheinlich auch für den Zyklus der Horaz-Villa zugute gekommen sein.« (Wolfgang Krönig) Den Gouachenzyklus benutzte Hackert als Vorlage für einen Kupferstichzyklus, den er nach seiner Übersiedlung nach Neapel mit seinem Bruder Georg Abraham als Buch im Quer-Folio-Format edierte. Den Bildern wurde eine Landkarte des Gebiets um die Horaz-Villa in den Sabiner Bergen vorangestellt, in der alle dargestellten Aussichtspunkte eingezeichnet sind. Der Betrachter konnte so Hackerts Wanderung von der Villa zu den verschiedenen Landschaftspunkten sachlich informiert nachvollziehen. Zu seiner emotionalen Einstimmung wurde jeder Ansicht ein Zitat in lateinischer Sprache aus den Schriften des Horaz beigelegt. Für die Ansicht der »Ziegenhöhle« wählte man eine Stelle aus den Oden: »Es suchen furchlos

schweifend im wilden Wald des duftigen Geißbocks Weibchen den Erdbeerstrauch, den Thymian.« (Hor. Od. XVII Lib. I)

Kunst sollte jetzt geistig und sittlich bilden. Den neuen Bildungsanspruch spricht Hackert in seiner Schrift »Über Landschaftsmalerei« in dem Kapitel »Sittliche Wirkung« an: »Viele Landschaften machen uns ein außerordentliches Vergnügen, wenn sie uns Gegenden vorstellen, wo große Taten geschehen sind (...). Wenn Reisende solche Gegenden gesehen haben, und finden sie nun mit Treue und angenehmer Wahrheit im Gemälde vorgestellt, so erweckt es in ihnen eine ganze Reihe historischer und anderer bedeutender Vorstellungen.« Interessant seien auch Gegenden, bemerkt Hackert weiter, »wo berühmte Männer gelebt und gewirkt haben, so Horazens Villa bei Tivoli...«. Durch die ästhetische Beschäftigung mit schönen und bedeutenden Landschaftsgewandlungen sollte im Betrachter die eigene »schöne Natur« geweckt und ausgebildet werden.

Im Gegensatz zu den weiträumigen und detailfreudigen Landschaftsausblicken, die für Hackert charakteristisch sind, besticht das 1805 entstandene Gemälde der »Ziegenhöhle« durch seine nahsichtige Betrachtungsweise. Es ist keine Kopie des Blattes aus dem Gouachenzyklus. Der Standpunkt ist ein anderer. Man kann davon ausgehen, daß Hackert bei diesem Bild auf vorhandenes Skiz-

zenmaterial der Ziegenhöhle zurückgriff. Während in der Gouache das Geschehen vor der Höhle, der Rastplatz der Hirten mit Feuerstelle und diversen Gerätschaften ausführlich geschildert, der Blick des Betrachters in die weitere Umgebung der Höhle, in ein von Felsen gesäumtes Tal geleitet wird, übersteigt Hackert in dem späteren Gemälde die Tradition klassizistischer Prospektmalerei. Die intime Nahsichtigkeit, mit der er jetzt das Motiv angeht, verweist auf eine Anschauungsform, wie sie für die nachrückende Generation deutscher Landschaftsmaler mit ihrer kontemplativen Betrachtung des einzelnen Naturausschnittes charakteristisch ist.

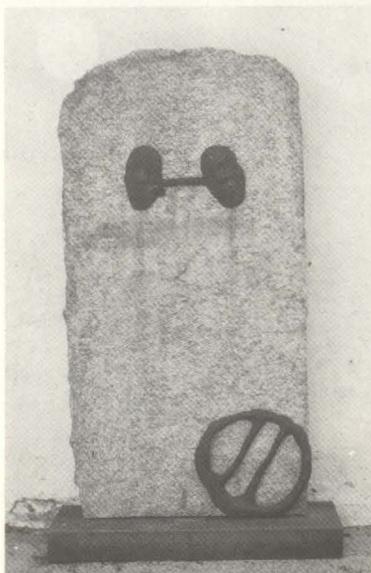
Hackerts »Ziegenhöhle« von 1805 beinhaltet bereits romantische Entwicklungen. An die Stelle der vormals gleichmäßig klaren Helligkeit seiner Bilder treten atmosphärische Qualitäten. Über seine – so er selbst – »neuen Versuche«, Anmutungsqualitäten der Naturscheinungen bildnerisch zum Klingen zu bringen, äußerte sich Hackert am 4.11.1805, also im Entstehungsjahr der »Ziegenhöhle«, in einem Brief an Goethe. Es ist bislang das einzige bekannte Ölgemälde, das im Rahmen des Horaz-Zyklus entstanden ist, verdichtet als Spätwerk den Blick auf den Maler Hackert und zudem auf übergreifende Entwicklungslinien im Rahmen der deutschen Malerei.

Ursula Peters

ZONE – Für eine Ästhetik der letzten Dinge

3. Juli bis 16. August im KUNSTHAUS Nürnberg und der Zwingerzone Spittlertorgraben

Ausgehend von der Beobachtung, daß Walter Benjamins Emphase der Reproduzierbarkeit in eine »Betondeckelkultur« (Hansgünther Heyme) mündete, die zur Erstarung (z.B. in der Architektur) führt, zu einem Reproduktions- und Simulationsfetischismus, beschäftigen sich die eingeladenen Künstler, Fotografen und Bildhauer, bei dieser thematischen Ausstellung mit Formen für Dazwischen. Franz Birkner (München), Simon Crump (Sheffield), Heike und Helmut Hahn (Winkelhaid), Hubertus Heß (Nürnberg), Jan Jastram (Ahrenschoop), Timm Ulrichs (Hannover), Jan Vágner (Prag) und Karl Weibl (München) stellen sich Fragen der Zeitlichkeit von Kunst, der den Tod als etwas Biologisches verdrängenden Naturbeherrschung, der Lebensangst, die in der »Verneinung von Schönheit und Glück



Hubertus Heß, O.T., 1992, Granit Eisenguß, Stahl, 180 x 100 cm.

(liegt), weil Qualen und Schmerz damit verbunden sind« (Johan Huizinga). Ein Nachdenken über letzte Dinge, über den Tod, verändert die Ästhetik als Form von Wahrnehmung und versucht eine Antwort auf das Dilemma, daß in innerlich befriedeten (westlichen) Gesellschaften die Informalisierung durch den Zivilisationsschub (Norbert Elias) die Bewältigung dieses Themas durch Ritus und Kult verhindern.

»Gerade in der bildenden Kunst ist der Aufbruch in die Todeszonen unseres Jahrhunderts, auf die Kriegsschauplätze und in die Gaskammern vollzogen worden, um sich dem Schrecken zu stellen und einen Blick über diese Realität hinaus zu suchen.« (aus dem Katalogvorwort von Friedhelm Mennekes).

Hans-Peter Miksch