

HERMANN MILDENBERGER

## Natur und Camera obscura

*Jakob Philipp Hackert – Charles Gore –  
Richard Payne Knight – Georg Melchior Kraus*

Es existieren Stichworte im Kunstbetrieb, die zu kultischem Status avancieren können – so das vielbeschworene »Studium nach der Natur«, eine Arbeitsmethode, die als ein Begriff unter vielen aus den Lehrplänen der Kunstakademien zeitweilig dominierend in den Vordergrund trat. Sie wurde zu einem Schlüsselbegriff für die Durchsetzung von ästhetischen Normen der »Moderne« in der Kunstgeschichtsschreibung und -kritik. Dass die Künstler des »pleinair« und des Impressionismus im 19. und 20. Jahrhundert ihre Staffeleien im Freien, im gleißenden Sonnenlicht aufbauten, war eine beliebte Vorstellung, um sich die atmosphärisch frische Wirkung dieser vom »Galerieton« befreiten Landschaftskunst anekdotisch zu erklären. Ohne auf die intensive Ateliertätigkeit der Protagonisten des Impressionismus, ihre extensive Ausbeute fotografischer Vorlagen präzise einzugehen, erscheint es aufschlussreich, frühere Stadien des »Studiums nach der Natur« und die Indienstnahme vor-fotografischer technischer Hilfsmittel zu analysieren. Jakob Philipp Hackert, einer der führenden Künstler seiner Epoche, war spätestens mit der breiten öffentlichen Durchsetzung der modernen Landschaftsmalerei im Umfeld des Impressionismus für lange Zeit in eine Depot- und Nischenexistenz abgerutscht. Der Versuch einer Analyse seines »Studiums nach der Natur«, die Beschreibung der Vernetzung und Sonderstellung seiner Kunst in einem überregionalen europäischen Kontext, Treffpunkt und Fokus von Traditionslinien französischer, englischer und deutscher Kunstpraxis, eröffnet überraschend wegweisende Perspektiven.

Das Zeichnen »d'après nature« hat eine alte, weitgefächerte Tradition – spezifisch interessant ist eher, wie intensiv und extensiv ein Landschaftskünstler im Freien zeichnete und wie er mit diesem erarbeiteten Bildmaterial später in weiteren Arbeitsschritten verfuhr. Für Hackert sind bereits in der frühen Berliner Zeit und von seinem Schwedenaufenthalt Zeichnungen bezeugt, die im Freien vor der Natur entstanden und die als Bildvorlagen dienten, um sorgfältiger ausgearbeitete Werke im Atelier zu schaffen. Während Hackerts Frankreichaufenthalt (1765 bis 1768) erschloss sich ihm der Zugang zu Johann Georg (Jean Georges) Wille und seinem Kreis. Dies erlaubte ihm mit dem damaligen Protagonisten des »d'après nature« in Austausch zu treten.

Eine wichtige Funktion in Willes Werk und bei der Ausbildung seiner vielen Schüler war das Zeichnen »d'après nature«, es beschränkte sich nicht auf das übliche Aktstudium, sondern schloss auch die freie Natur mit ein. Wille ver-

brachte mit seinen Schülern häufig mehrere Tage auf dem Lande, um vor Ort zu zeichnen. Diese Exkursionen führten zu einer Aufwertung der heimischen französischen Landschaft als Sujet gegenüber den dominierenden »klassischen«, idealen italienischen Kompositionen. Wie sehr dieser Topos stilisiert wurde, erweist ein Brief Wille anlässlich der Übersendung des Geschenks zweier Landschaften an Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar, die in der weiteren Umgebung von Paris entstanden waren: »Cependant mon Voyage ne fut nullement heureux. Les vents et les pluies furent mes Ennemis déclarés. Enfin après 12 Jours d'un tems aussi misérable, ie partis avec mes Compagnons de Voyage, pour regagner mes foyers et n'ayant pas fait la moitié de ce que ie m'étais proposé de faire.«<sup>1</sup>

Der Text signalisiert, dass die Landschaften der Natur unter größtem klimatischen Unbill abgerungen wurden. Dies unterstreicht nicht nur den besonderen Wert der Gabe an die Herzogin und eine fast soldatische Haltung, vielmehr lässt sich erschließen, dass das Zeichnen nach der Natur von so hoher künstlerischer Bedeutung sei, dass sich auch ungewöhnliche Anstrengungen lohnten. Betrachtet man die 1779 datierte *Ansicht des Schlosses von Montfort l'Amaury* (Taf. 1), die zur Sendung gehörte, so lässt die sorgfältig ponderierte Ausführung, Feder und Pinsel in Braun und Rotbraun über Spuren von Blei, kaum vermuten, dass das Blatt in allen Zügen im Freien vor dem château de Montfort l'Amaury entstanden sei – wenn auch die Unwetter temporär abgeklungen wären. Die stilisierte Form der Ausarbeitung und Durchführung lässt erkennen, dass die landschaftliche Situation wohl eher umrisshaft erfasst wurde, das Blatt aber – auch unter Einfügung der empfindsamen Staffagefiguren – im Quartier oder Atelier seine eigentliche differenzierte Vollendung erfuhr.<sup>2</sup>

Hackert unternahm im Sinne von Johann Georg Wille zahlreiche Reisen in die französische Provinz mit einer ertragreichen Ausbeute an Bildmotiven, darunter das Normandie-Skizzenbuch in der Klassik Stiftung Weimar (vgl. Taf. 2) mit einer Fülle von originellen, pittoresken Ansichten. Den dokumentarischen Charakter von Naturstudien im »gehobenen« Sinne vermittelte Hackert der berühmte Marinemaler Claude Joseph Vernet, der mit seiner Erfassung der 15 »Ports de France« in Dienste der französischen Staatshistorie und -repräsentation Aufträge ausführte. In dieser absolutistischen Tradition sollte Hackert im Dienste des Königs von Neapel und Sizilien später gleichfalls tätig werden.

- 1 Brief vom 9. April 1780. Zit. nach Hermann Mildenerger: Johann Georg Wille. In: Von Callot bis Greuze. Französische Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts (Im Blickfeld der Goethezeit, V). Ausstellungskatalog. Schlossmuseum Weimar, The Frick Collection New York, Musée Jacquemart-André Paris. Berlin 2005/06, S. 230.
- 2 Zu Johann Georg Wille und seinem Kreis umfassend Hein-Theodor Schulze Altappenberg: »Le Voltaire de l'Art« Johann Georg Wille (1715-1808) und seine Schule in Paris. Münster 1987.

Gerade bei Goethe ist der Topos des »Studiums nach der Natur« untrennbar mit Hackerts Kunst verknüpft. Erste verlässliche Kunde erhielt Goethe aus dem Wille-Umkreis: Georg Melchior Kraus, der fünf Jahre in Paris gearbeitet hatte und im Wille-Zirkel heimisch war, berichtete Goethe im Februar oder März 1775 anlässlich eines Besuches in Frankfurt von Hackerts erfolgreicher Künstler-tätigkeit, von seinem charakteristischen »Verfahren, womit er Landschaften, nach der Natur zeichnend, in Gouache- und Ölfarbe glücklich ausführte [...]«. <sup>3</sup> Während seines Italien-Aufenthaltes nahm Goethe Zeichenstunden bei Hackert und zeichnete mit ihm in der freien Natur. Im Zusammenhang mit einem gemeinsamen Ausflug nach Tivoli hielt Goethe fest: »Ich war mit Herrn Hackert draußen, der eine unglaubliche Meisterschaft hat, die Natur abzuschreiben und der Zeichnung gleich eine Gestalt zu geben. Ich habe in diesen wenigen Tagen viel von ihm gelernt.« <sup>4</sup>

Goethes andauernde Wertschätzung von Hackerts Kunst, die er gerade auch in Hinsicht auf dessen individuelles Verfahren des »Studiums nach der Natur« als Vorbild für jüngere Künstlergenerationen der Romantik verfocht, ließ den Plan reifen, eine umfassende biografische Würdigung zu verfassen. Nach Hackerts Tod (28. April 1807) widmete sich Goethe, der am 5. Juni 1807 Hackerts eigene biografische Schriften erhalten hatte, intensiv dem Thema. 1811 erschien *Philipp Hackert. Biographische Skizze, meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen von Goethe*.

Anlässlich der Schilderung von Studien Hackerts in dessen früher Zeit in Italien – nach dem Frankreichaufenthalt – in den ausgehenden 1760er Jahren wird der Begriff »Studium nach der Natur« von Goethe in einer historischen Perspektive gesehen:

So wichtig und durchaus notwendig es für den Künstler überhaupt ist, den Gegenstand seines Werks nach der Natur selbst zu studieren, so wenig war es damals in Rom üblich, nach der Natur zu zeichnen; am wenigsten aber dachte man daran, eine etwas große Zeichnung nach der Natur zu entwerfen und auszuführen. Man hatte solche solide Studien der Landschaft seit den Zeiten der Niederländer und Claude Lorrains vernachlässigt, weil man nicht einsah, daß dieser Weg ebensogut zum Wahren als zum Großen und Schönen führt. Die von Frankreich pensionierten Maler in Rom hatten wohl mitunter manche Teile eines schönen Ganzen, unvollständig, auf einem Duodezblättchen, nach der Natur skizziert, und sie wunderten sich nun allgemein, als sie die beiden Hackert mit großen Portefeuilles auf dem Lande umherziehen, mit der Feder ganz fertige Umrisse zeichnen oder wohl gar ausgeführte

3 Johann Wolfgang von Goethe: Dichtung und Wahrheit. In: Goethe: Poetische Werke. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. 22 Bde. Berlin, Weimar 1960-1978 (künftig: Berliner Ausgabe). Bd. 13, S. 823.

4 Johann Wolfgang von Goethe: Italienische Reise. Rom, 16. Juni 1787. In: WA I, 32, S. 4.

Zeichnungen in Wasserfarbe und selbst Gemälde ganz nach der Natur vollenden sahn, welche immer mit schönem Vieh ausgestaffiert waren, wovon Johann Hackert [Bruder des Jakob Philipp Hackert] besonders ganz vortreffliche Studien gemacht hatte.<sup>5</sup>

Im Sinne der Tradition von Claude Lorrains Landschaftsstudien – der indessen seine Gemälde, häufig mit historischer Staffage und antikischer Architektur – natürlich im Atelier ausführte, wird Hackert als Nachfolger einer großen Tradition des Naturstudiums gewürdigt. Goethes häufiges Verdikt, dass die Franzosen – gerade auch die Stipendiaten, die *pensionnaires* der Académie de France in Rom – Manierismen anstelle der Naturtreue anbringen, klingt an.<sup>6</sup>

Bemerkenswert bleibt der Hinweis, dass die Studien nach der Natur nicht allein mit Bleistift oder schwarzer Kreide erfolgten, sondern dass ausgeführte Werke in Aquarell oder gar Gemälde im Freien entstanden. Zumindest die Behauptung der Ölmalerei in der freien Natur wirkt angesichts der stark lasierenden Faktur von Hackerts Ölmalerei sehr unwahrscheinlich. Johann Heinrich Meyer vertrat mit einem anekdotischen Beispiel gleichfalls die Meinung, dass die Franzosen im Gegenteil zu Hackert manirierte Werke verfertigten:

Die jungen Franzosen, sowohl die Pensionärs der französischen Akademie 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 maniriert. Ich sah Zeichnungen von mehreren Künstlern, und alle schienen sie mir, als wären Sie von einer Hand.<sup>7</sup>

Hackert hat in einem Brief an Goethe, datiert »Florenz d. 4. Mertz 1806«, selbst zur Frage des »Manirierte[n]« Stellung genommen wie auch zum Verständnis des »Studiums nach der Natur«:

Um nicht in daß Manirierte zu fallen, und die Großen Meister zu bestehen, oder Schwach nach zu Spotten, wie es leicht den Imitateurs Geschiehet, Also dißes zu vermeiden, so habe ich in Meinem Portefeuille Gegenden gewählt, die Würcklich schon den Stempel des Großen Stiehl haben, also diese Idealisch zu verschönern, so hoffe ich daß Meine Wercke Originalitet behalten werden, und man immer die Warheit der Natur verschönert darin finden wird.<sup>8</sup>

- 5 Johann Wolfgang von Goethe: Philipp Hackert. Biographische Skizze, meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen von Goethe. In: Berliner Ausgabe, Bd. 19, S. 537f.
- 6 Hermann Mildenerger: Goethe und die französische Zeichenkunst. In: Von Callot bis Greuze. Ausstellungskatalog 2005/06 (Anm. 1), S. 33, 35-37.
- 7 Berliner Ausgabe Bd. 19, S. 710.
- 8 Johann Wolfgang von Goethe und Jakob Philipp Hackert. Briefwechsel 1796-1806. Hrsg. von Gisela Maul. In: Lehrreiche Nähe. Goethe und Hackert. Ausstellungskatalog. Stiftung Weimarer Klassik. München, Wien 1997, S. 100.

Auch bei Hackert geht es natürlich um Überformung und Steigerung. Das »Manirierte« heißt bei ihm die unoriginelle Nachahmung anderer Meister. Er will, wie er im selben Brief schreibt, die »Elusion von einer Schönen Landschaft mache[n]« – diese Illusion wird aus Naturstudien entwickelt, doch keineswegs von einer banalen sachlich-getreuen Wiedergabe bestimmt. Auch bei Hackert sind offensichtlich die Studien in der Natur Voraussetzung für die Komposition eines Bildes – doch nicht bereits vorgefundene natürliche Vollendung.

Interessant ist, dass auch die Wiedergabe von vegetativen Details nicht reine sachliche Deskription der Natur bedeutet, wie beispielsweise Illustrationen zu einem botanischen Lehrbuch es erfordern – vielmehr wird nicht allein ein gestalterischer, sondern geradezu ein abstrahierender Zugriff gefordert. So werden Bäume und Blätter in »3 Classen« eingeteilt und in der Wiedergabe ordnungshaftschematisiert. Den Schritt von der Naturwiedergabe zur künstlerischen Stilisierung und Ziselierung hat Hackert zum Ausbildungsprinzip junger Künstler erhoben und gleichzeitig als seine eigene Methode definiert:

Da die Gegenstände so manigfaltig in der Natur sind, so Muß der Künstler viele Zeit anwenden Alle Kennen zu lernen und zu Zeichnen, Daß Studium der Bäume brauchte viele Übung und Zeit, nach meinen principe; so theile ich Allgemein Alle Baume Oberhaupt in drey Classen ein, so wie ich auch sie heraus gegeben habe, und selbst Radiret, nach diese Muß der Junge Künstler und Liebhaber wen er Zeichnen lernen will seine Hand Uben. Die Erste ist der Castanien Baum, kann er dieses Geschwankige Blätter und Bladpartien Zeichnen und Gruppieren, soist es ihm leicht hernach den Nußbaum, den frassine fraxinus ich glaube Aschen auf Deutsch, und Alle andere Baume die länglichte Blätter haben zu Zeichnen, den er Ziehet seine Gruppierte Blätter mehr oder weniger lang, daß Übrige des Caracter des Baums besteht in seinen Stam und Schwung der Äste, und in der Form des Ganzen, und auch in Collerit. Hernach komt der Eich Baum, welches ein zackigtes Blad ist, Kann er dißes mit Freyheit der Hand hinzeichnen sowie man schreibt, so ist es ihm leicht Alle Arthen Eichen Dornen Wein Reben, usw. waß zackigte Blatter hat zu Zeichnen, daß Ubrige besteht gleichfals in Stam in Schwung der Zweyge usw. Daß dritte Blat, ist die Pappel welches ein Rundes Blatt ist, hat er es in der Macht seiner Hand so zeichnet er die Linde die Ulme e c und alles was runde Blätter hat daß Ubrige besteht gleichfals wie obengesagt in Stam und Schwung der Natur der Äste. Die Manigfaltigkeit der Baume und Strauche die in die Tausende gehen, kann der Künstler leicht nachahmen, wen seine Hand geübt ist, diese drey Classen Baume zu Zeichnen und geschmack hat, die Wahre Form und Carater jedes Baums und Strauches zu kennen, so Ahmet er sie leicht nach Es ist den Landschafter nicht genug anzurathen Viele Baume zu zeichnen, in der Zeichnung Muß man bloß in einen Contour kennen welche Arth des Baums es ist. Da so eine Große Verschiedenheit ist, so muß er viele Zeichen, um den Caracter der Form eines jeden

Baums wohl auszudrücken und muß Geschmack haben, die Schöne Natur in jeder Arth zu Wählen, Nie muß er die Verstümmelte Natur nachahmen, so gar wen er die Kranke und Sterbende Natur Nachahmet, so muß er die schöne Wählen Als bey alte Kranke Abgelebte Bäume Muß die Natur nahe am Todt noch schon sein.<sup>9</sup>

Die Schematisierung des Baumschlags diene vor allem bei den neueren Kunsttendenzen der folgenden Generationen als maliziös eingesetztes Stichwort, um Hackerts Kunst als pedantisch-veraltet und steif-naturfern zu kategorisieren. Selbst in Gottfried Kellers Künstlerroman *Der grüne Heinrich* blitzt dieses Moment nochmals auf – hier wird es allerdings mit einem anderen Künstler aus dem Wille-Zirkel, Adrian Zingg, assoziiert.<sup>10</sup>

Die Tektonik von Hackerts Landschaften gewinnt gerade aus diesen genormten Elementen heraus aufgebaut, eine eigentümliche ästhetische Qualität, in ihrer souveränen, gelassenen Statik, die oft den Stillstand der Zeit zu suggerieren scheint, schwingt ein Element von fein ponderierter Abstraktion mit.

Die Überformung der Natur hat Goethe auch anlässlich seiner Schilderung von Hackerts Zeichenweise anklingen lassen:

Auch mich hat er ganz gewonnen, indem er [...] vor allen Dingen auf Bestimmtheit der Zeichnung, sodann auf Sicherheit und Klarheit der Haltung dringt. Drei Tinten stehen, wenn er tuscht, immer bereit, und indem er von hinten hervorarbeitet und eine nach der andern braucht, so entsteht ein Bild, man weiß nicht woher es kommt. Wenn es nur so leicht auszuführen wäre als es aussieht [...].<sup>11</sup>

Hackerts präzise instrumentierter Zeichenstil mit seinen klaren Vorzeichnungen in Graphit oder schwarzer Kreide, überformt von »drei Tinten«, drei unterschiedlichen Tönen – wohl meist Pinsel in Tusche – in Braun und Grau, zeigt am reinsten die Perfektion seiner Stilisierung, die Naturkenntnis und -anschauung in gesteigerte Prägnanz übersetzt.

Die ordnende Hand des Künstlers schafft – nicht unähnlich den Idealen eines Landschaftsgärtners – einen schönen, ausgewogen harmonischen Eindruck. Die Natur steht im sanften Bann des Idealen. Wie ein Gärtner befördert der Künstler den gesunden und daher schönen Wuchs:

Man Muß sagen in Tode sey sie Noch Schön. So wohl bey nachahmung der Natur als Componierte Baume Muß Alles schön und lachend oder freund-

9 Lehrreiche Nähe. Ausstellungskatalog 1997 (Anm. 8), S. 110.

10 Hermann Mildenerberger: Aquarelle und Zeichnungen aus dem Bestand der Kunstsammlungen zu Weimar (Im Blickfeld der Goethezeit, 1) Ausstellungskatalog. Kunstsammlungen zu Weimar, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Berlin 1997/99, S. 36.

11 Johann Wolfgang von Goethe: Italienische Reise. 15. März 1787. In: WA I, 31, S. 50f.

lich und lieblich seyn Die Regel eines Schönen Gärtner Baums ist daß er nach den untern Dicken Stam in einer Gabel von Zwey Zweigen sich Formiert, Dises mit ser schon geschwungnen und warirte Äste Formiert Würcklich einen schönen Baum. Wen der Künstler vieles nach der Natur Gezeichnet hat, so wird er solche schöne Natur finden, die ihm bey der mangelhaften Natur die ware Idee des schönen Idial geben, und daß so zu sagen er dadurch die Schönsten Regeln in der Kunst findet, er sich bey Allen Andern Gegenständen wo die Natur schön ist aber in gewissen Fällen Mangelhaft sich die Schönheiten Erinnern um es in den schönen Ideal darzustellen, da Alles in der Mahlerey Sinlich ist, so ist nichts bey Allen Unsern Idealen Möglich als waß uns die Natur mehr oder Weniger gegeben hat, ob wir gleich öfters die Ideen Neu Glauben, so sind sie doch aus die bekannte Gegenstände entstanden, die wir ganz Neu finden, weil Unser Gedächtniß bey der Erstreckenden Manigfaltigkeit es doch nicht mehr erinnert wo wir die Idee her haben.<sup>12</sup>

Eine Essenz, ein im Feuer der Idealität alchemistisch geläutertes Konzentrat seiner immensen Naturkenntnis ist Hackerts Landschaftsstil; zuchtvoll-erhaben, schön, wahr fast schon im transzendenten Sinne.

Hackert fordert bei den Landschaften imperativ den großen Stil, sieht die kanonisierten Vorbilder der europäischen Landschaftskunst unverrückbar gültig, fragt wenig nach Fortschritt und neuen Stiltendenzen:

In der Composition der Landschaften, ist hauptsächlich zu bemerken daß Alles grandios ist und Stil, so wie Nicolas und Gasper Poussin Carachi und Domenichino diese Meister haben haupt sächlich, den großen Stil eingeführet, Alle Formen und linien sind Groß, sie haben die Kleinigkeiten die öfters die Natur zeigt weggelaßen einen Stil formirt der groß und Einnehmend ist, man findet nichts Kleinliches in ihre Composition von der Fernung an bis Auf den Vordergrund sind Alles Große Linien, die Bäume bestehen mehrentheils Aus Große Maßen, doch haben so öfte leichte Bäume gemahlt, Alles ist stiel, also muß man die Warheit der Natur in detaille nicht Suchen, ihr Baumschlag ist immer der selbe, kein Baum Unterscheidet sich selten von einen Andern.<sup>13</sup>

Es ist überraschend, welche Wendung das »Studium nach der Natur« in den Augen Hackerts im Rahmen der Werkgenese zu nehmen hat. Gegenüber den großen Vorbildern – Claude Lorrain bildet hier allerdings eine Ausnahme – fordert er mehr Naturähnlichkeit bei der »Fernung«, der Luftperspektive. Tatsächlich hat Hackert bei seinen Werken hier oft einen ganz eigentümlich harmonisch in die Tiefe führenden Effekt erzielt. »Es wäre zu wünschen daß das Collorit wahrer wäre, es ist nicht der Ton der Natur die Fernungen sind zu bau [wohl gemeint »blau«] und zu hart der Mittel Grund gemeiniglich zu Grün ohne Luft

12 Lehrreiche Nähe. Ausstellungskatalog 1997 (Anm. 8), S. III.

13 Ebd., S. 114f.

perspective und die Vorgründe und Andere plane zu Schwarz Grün, wo die Felsen und Andres Erdreich zu Gelb ohne vereirte tone ist hart werden [...]«<sup>14</sup>

Interessant ist, dass Hackert – ähnlich wie Goethe und andere Zeitgenossen – die besonderen Qualitäten der atmosphärischen Wiedergabe von Claude Lorrain zu schätzen wusste und sich von dessen eigentümlichen Lichteffekten selbst inspirieren ließ:

Was sein Colleurit betrif so ist meiner Meinung nach Keiner dahin gekommen es so vollkommen zu machen, sein vateur in verschiedne Tages Zeiten, so wohl in der Fernung als Luft ist Außer ordentlich, man findet den Sanften Nebel des Morgens und die Ausdünstungen des Abens, nicht allein in der fernesten entfernung, sondern alle Grade nach bis auf den Mittel Grund wo der Sanfte Nebel herrscht, ohne local farben die die Natur zeigt, ohne detail zu alteriren sehr deutlich und macht den Zuschauer die Angenehmste Empfindung [...].<sup>15</sup>

Goethe hat im Rahmen seiner *Italienischen Reise* (3. April 1787) ähnliches bemerkt:

Mit keinen Worten ist die dunstige Klarheit auszudrücken, die um die Küsten schwebte, als wir am schönsten Nachmittage gegen Palermo anfuhrten. Die Reinheit der Conture, die Weichheit des Ganzen, das Auseinanderweichen der Töne, die Harmonie von Himmel, Meer und Erde. Wer es gesehen hat, der hat es auf sein ganzes Leben. Nun verstehe ich erst die Claude Lorrain [...].<sup>16</sup>

An Charlotte von Stein hatte er am 19. Februar 1787 geschrieben: »Über der Erde schwebt ein Duft des Tages über, den ich nur aus den Gemälden und Zeichnungen des Claude kannte, das Phenomen in der Natur aber nie gesehen hatte.«<sup>17</sup> Bei Goethe stehen unter dem Stichwort »Claude Lorrain« Naturerfahrung und Kunsterkenntnis in einem fließenden Austausch.

Hackerts detailreiche Ausführungen zu Naturstudien und künstlerischer Anverwandlung und Stilisierung zeigen sein Bewusstsein, in der Kontinuität der großen europäischen Landschaftsmaler zu stehen, ohne große Ambitionen aufsehenerregender Innovation. Trotz dieser gelassen konservativen Haltung erweisen sich seine Arbeiten dem Zeitstil zugehörig und eröffnen durchaus neue Perspektiven. Der Tektonik klassischer Landschaften werden neue Aspekte abgewonnen – vor allem im erweiterten, prospekthaften Blickwinkel, in der unpräntiösen Entfaltung höchst raffinierter Perspektiven. Atmosphärische Valeurs, die »Fernung« sind nicht selten – bei aller klassizistischen Statik des

14 Ebd., S. 115.

15 Ebd., S. 115 f.

16 WA I, 31, S. 91.

17 Berliner Ausgabe, Bd. 20, S. 458 f.

Ausdrucks – von einer transparenten Tonigkeit, einer Fülle delikater Abstufungen, die auf die interessanten koloristischen Landschafts-Experimente des 19. Jahrhundert vorverweisen.

Will man Hackerts »Studium nach der Natur« in einen eng zu definierenden Vergleich mit Zeitgenossen stellen, so ist der künstlerische Ertrag einer mehrwöchigen Studienreise, die Jakob Philipp Hackert im Jahr 1777 gemeinsam mit Charles Gore und Richard Payne Knight unternommen hatte, aufschlussreich. Bildlich und in Texten ist diese Reise intensiv dokumentiert, so dass die Fülle des Materials differenzierte Analysen erlaubt. Vor allem Goethes Würdigung im Kontext seiner Hackert-Biografie hat Beachtung gefunden.

Goethe sieht das glückliche Zusammentreffen Hackerts mit den Briten unter den Auspizien des »Studiums nach der Natur«:

Philipp Hackerts großes Talent, die Naturgegenstände leicht, geschmackvoll und geistreich aufzufassen, bezauberte nun die Reisenden und regte sie zur Nachahmung auf. Der Künstler förderte und unterrichtete sie gern, wohl wissend, daß er sich keine Nebenbuhler, sondern Bewunderer heranzog. Besonders war er immer von Engländern umgeben, und der Trieb, die Natur zu schauen und nachzubilden, wuchs unter den Liebhabern mit jedem Jahre. In guter Gesellschaft wurden kleine Reisen im April, Mai und Juni vorgenommen. Den Sommer brachte man in Albano, manchmal in Castel Gandolfo zu, wo außer seinen nächsten Freunden wohl empfohlene Fremde freien Zutritt hatten. Besonders wurden die Abendstunden gut angewendet. Man versammelte sich um einen großen runden Tisch, und alles bediente sich um die Wette des Bleistifts und der Sepie.

Hier machte der Künstler eine Bekanntschaft, die auf sein Leben und Glück großen Einfluß hatte. Es war die des Herrn Charles Gore und dessen liebenswürdige Familie. Die älteste Tochter zeichnete und malte gar geschickt landschaftliche Gegenstände. Der Vater, der sich früher dem Schiffbau ergeben hatte, fand vorzügliche Lust am Zeichnen von Schiffen und Fahrzeugen aller Art, die er bei großer und genauer Kenntnis mit einer leichten Manier auf seine Seestücke zu verteilen wußte. Mit ihm und einem andern Engländer, Henry Knight, vereinigte sich Philipp Hackert zu einer Reise nach Sizilien, auf gemeinschaftliche Kosten, welche sie denn auch im Frühling des Jahrs 1777 antraten.

Von dieser Reise können wir eine genauere Rechenschaft geben, indem das Tagebuch des Herrn Knight, eine sehr gebildeten Mannes, in englischer Sprache geschrieben vor uns liegt, der, indem die beiden andern zeichneten, die Gegenden umher durchstrich und davon manche genaue Beschreibung lieferte [...].<sup>18</sup>

18 Berliner Ausgabe, Bd. 19, S. 552 f. Zum Thema vgl. Thomas Weidner: Jakob Philipp Hackert. Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert. Bd. 1, Berlin 1998, S. 30-42 ins-

Sizilien als Motiv der Landschaftsmalerei war gewissermaßen halb erschlossen. Im 18. Jahrhundert waren einzelne Reiseführer erschienen, hatten einige Künstler sich auf den Weg gemacht, das als extrem rückständig geltende Land mit seinen rudimentären Straßen zu erkunden. Neugierde, Abenteuerlust und eine modische Note charakterisierten die Expedition. Der Reisebericht von Richard Payne Knight, der übersetzt in Goethes Hackert-Biografie eingebunden wurde, liefert ein detailliertes Faktengerüst.

Die besondere geschlossene Form der Dokumentation der Reise in Bildern ist Charles Gore zu danken. Goethe widmete ihm im Rahmen seiner Hackert-Biografie einen eigenen ausführlichen Abschnitt. Gore, Nachfahre eines jüngeren Sohnes einer Adelsfamilie, zählte zu den Briten, die mit aristokratischem Hintergrund, doch nicht in der Primogenitur stehend, den Kaufmannsberuf ergriffen. Eine vermögende Heirat ermöglichte ihm, seinen Hobbys, der Mechanik und Schiffsbaukunst, zu frönen. Nach Aufenthalt in Lissabon folgten lange Aufenthalte in Italien und Erkundungen der mediterranen Küsten. Charles Gore dilettierte, wie zahlreiche Briten, in der Zeichen- und insbesondere Aquarellierkunst, die damals als adäquate Beschäftigung für einen Gentleman angesehen wurde. Entsprechend seiner technischen Neigungen perfektionierte er die Arbeit mit der Camera obscura als Hilfsmittel. Goethe berichtet über Gores Zeit in Italien:

Während dieser Zeit machte er vertraute Bekanntschaft mit Philipp Hackert, dem berühmten Landschaftsmaler. Sie brachten zwei Sommer zusammen auf Castel Gandolfo und Albano zu, immerfort mit verschiedenen Lustreisen beschäftigt, wobei sie immer nach der Natur studierten und zeichneten, welches in dieser göttlichen, reichen und durch so mannigfaltige Schönheiten verherrlichten Gegend ein großer Genuß war.kehrten sie gegen den Winter nach Rom zurück, so brachte Gore seine meisten Abend in Hackerts Hause zu, wo sich einige deutsche Künstler, ingleichen englische und andere Fremde ebenfalls einfanden, die sich wie er den Künsten ergeben hatten. Gewöhnlich saßen sie um einen großen Tisch, auf welchem mehrere Lampen stunden, und jeder wählte sich ein Vorbild aus Hackerts schönen Studien nach der Natur, indessen ein italienischer Abbate ihnen den Tasso und die übrigen vorzüglichen italienischen Dichter vorlas und erklärte. Der Abend ward ge-

besondere zum »Studium der Natur« und Fragen der »Pleinairmalerei«, S. 59-71 zur Expedition nach Sizilien und zum Austausch zw. Hackert und Gore; Wolfgang Krönig, Reinhard Wegner: Jakob Philipp Hackert. Der Landschaftsmaler der Goethezeit. Köln, Weimar, Wien 1994, besonders S. 27-32 »Die ›Landschaft nach der Natur‹ oder die Landschaftsvedute«, S. 33-85 die Klassifizierung von »Sonderformen der Vedute«, S. 145-150 die »Reisen nach Sizilien«; Cesare de Seta: Hackert. Catalogo di Claudia Nordhoff, Napoli 2005, S. 21-23 (»primo viaggio in Sicilia«); Claudia Nordhoff, Hans Reimer: Jakob Philipp Hackert 1737-1807. Verzeichnis seiner Werke. Bd. 1. Berlin 1994, S. 46-48 (»Der Wanderer Hackert«).

wöhnlich mit einer mäßigen, aber guten Tafel beschlossen, und die Träume dieser kleinen Sozietät sollen oft besonders malerisch gewesen sein.

Im Jahre 1777 unternahm Herr Gore in Gesellschaft seiner Freunde Hackert und Knight die Reise nach Sizilien, woran er sich zeitlebens so gern erinnerte. Nach drei Monaten kehrten sie nach Rom zurück, und im folgenden Jahre verließ Gore Italien, um nach der Schweiz zu gehen. Hackert begleitete ihn abermals, bis Venedig, wo sie mit großen Schmerzen voneinander schieden, indem Hackert mit einer Gesellschaft junger Engländer und Russen die Borromeischen Inseln besuchen wollte.<sup>19</sup>

Goethe hebt in seiner Biografie die zentrale Rolle der Camera obscura für Gore hervor:

So hatte er sich der Prospektzeichnung ergeben und war hauptsächlich dadurch mit Hackert innig verbunden. Um desto gewisser von der Richtigkeit solcher Abbildungen zu sein, hatte er die Camera obscura angewendet, deren Mängel ihm zwar nicht verborgen waren, deren er sich aber doch als Liebhaber mit vielem Vorteil zu bedienen wußte. Er setzte dergleichen Übungen immer fort, welches ihm um so leichter ward, als er an Rat Kraus, einem sehr geschickten und in diesem Fache fertigen Künstler, den besten Gehülfen fand. Er machte mit demselben verschiedene Reisen, davon ich nur der zu der Belagerung von Mainz und der nach den Borromeischen Inseln gedenke.<sup>20</sup>

Die Camera obscura – Goethe bestens vertraut, denn in seinem Besitz befanden sich auch zwei entsprechende Geräte – war so handlich, dass man sie zum Zeichnen in der Natur mit sich führen konnte. Das Prinzip der dunklen Kammer ist relativ einfach. In der Kammer befindet sich ein kleines Loch für den Lichteinfall. Der Lichteinfall wird meist durch eine Sammellinse gebündelt. Auf der gegenüberliegenden Seite innerhalb der Camera entsteht ein spiegelverkehrtes und auf dem Kopf stehendes Abbild. Es bestehen auch technische Korrekturmöglichkeiten für ein seitengerechtes Abbild. Diese Projektion kann nicht nur betrachtet, sondern auch nachgezeichnet werden. Vor allem im 18. Jahrhundert war es verbreitet, einen Spiegel im Winkel von 45 Grad zur Linse im Inneren der Camera obscura anzubringen, der das Bild nach oben, auf eine Mattscheibe projizierte. Auf dieser Mattscheibe konnte man die Linien der Landschaft relativ mühelos nachzeichnen, die Proportionen und auch komplizierte geometrische Formationen – etwa Gebäudegruppen – sicher fixieren. Es gibt auch die Variante einer direkten Projektionsmöglichkeit auf das Papier; in Goethes Besitz befand sich beispielsweise ein solches Exemplar.<sup>21</sup>

19 Berliner Ausgabe, Bd. 19, S. 683 f.

20 Ebd., S. 685 f.

21 Ich danke für freundliche Hinweise meiner Kollegin Frau Gisela Maul, Goethe-Nationalmuseum.

In Sizilien reisten somit ein mechanisch versierter, zeichnerischer Dilettant von bedeutendem Können und ein versierter, akademisch umfänglich ausgebildeter Maler und Zeichner.

Die Reise ist nicht nur etappenmäßig durch die Schilderungen von Richard Payne Knight nachvollziehbar; Charles Gore klebte seine Veduten in prachtvolle Alben ein und beschriftete sie akribisch. Die Chronologie des Itinerars wird indessen nicht immer sklavisch genau beachtet, vielmehr liebt es der Künstler, optisch spannungsvoll größere und kleinere Formate zu kombinieren. Besonders auffällig ist seine generelle Bevorzugung von streifenhaften, oft an nautische Horizontlinien erinnernden, sehr querformatigen Panoramen – aufgenommen mit der Camera obscura. Gore ist ein unpräntiöser Zeichner. Er vermerkt häufig, wenn die Ansichten mit der Camera obscura aufgenommen wurden. Gelegentlich sind Kopien nach Veduten anderer Meister beigefügt – offensichtlich zur enzyklopädischen Abrundung. Von wem die Vorlage stammt, wird meist getreu notiert. Recht schnell wird dem Betrachter des Albums klar, dass es Gore nicht darum ging, seine ›inventio‹ in den Vordergrund zu rücken: er kompilierte Landschaftsprospekte zu Reisesequenzen.

Ein anregendes Beispiel für einen ›offenen‹ Schaffensprozess könnte u. a. die *Patti* bezeichnete Arbeit bedeuten. Die Valeurs der Aquarellierung sind ungewöhnlich, auch die Art der Staffagefiguren insbesondere links im Bild. Hier wurde der Gedanke ins Spiel gebracht, dass es sich um eine gemeinsame Arbeit mit Hackert handeln könnte – dieser hatte in der Nähe *a small watch tower on the coast* abgezeichnet – was Spionagevorwürfe und die vorübergehende Arretierung Hackerts verursachte. Die entsprechende Zeichnung ist im Œuvre von Hackert nicht mehr nachweisbar.<sup>22</sup> Auch das Format des Blattes ist eher für Hackert als für Gore typisch. Die Ansicht von Tindari (bzw. Tindaro)<sup>23</sup> ist r. u. alt bezeichnet »Hackert«. Die Ausführung der Aquarellierung, die Gestaltung der Schiffsumrisse mit der Feder sprechen aber für eine Autorschaft von Gore. Es ist jedoch denkbar, dass die flüchtige und freie Vorzeichnung in schwarzer

22 Alexander Rosenbaum: Charles Gore, voyage de Sicile (1777). Das Album der Reise. Magisterarbeit Universität Jena (Typoskript) 2001, S. 42f. Wesentliche Ergebnisse der Magisterarbeit von Alexander Rosenbaum publiziert in seinem Essay »Charles Gores Reisealbum. Voyage de Sicile 1777«. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 69 (2006), S. 17-36. Zum Thema: Renate Müller-Krumbach: Charles Gore und seine Familie in Weimar. In: Von Weimar nach Europa. Drei Vorträge zur kulturprägenden Kraft der Klassikerstadt Weimar. Hrsg. vom Kuratorium Schloss Ettersburg. Weimar 2000 (Ettersburger Hefte, 6), S. 45-63. Vgl. auch Katharina Krügel: Die Reisebilder des Charles Gore in seinem künstlerischen Nachlaß oder »Man reist ja nicht, um anzukommen, sondern um zu reisen«. In: Joachim Rees, Winfried Siebers, Hilmar Tilgner (Hrsg.): Europareisen politisch-sozialer Eliten im 18. Jahrhundert. Theoretische Neuorientierung – kommunikative Praxis – Kultur- und Wissenstransfer. Berlin 2002 (Aufklärung und Europa, 6), S. 313-324.

23 Museen, Inv. Nr. KHz Th. Scr. 2:2/3, S. 9, Nr. 29. Identnr. 324153.

Kreide, die Wahl des Landschaftsausschnittes und des Formates auf Hackert zurückgehen.

Ergiebig für entsprechende Vergleiche sind *Paestum*-Motive, die Gore übrigens exkursartig in ein anderes Album aufgenommen hatte. Abgesehen davon, dass Gore diesem *Paestum*-Konvolut zwei nach der Reise entstandene Ansichten *d'après Piranesi* beifügte – wiederum Hinweis auf einen bedingt enzyklopädischen Impetus – so ist auffällig, dass ein Blatt bezeichnet ist »by Mr. Hackert 1777«. <sup>24</sup> Diese wiederum betont streifig erfasste Ansicht des Gymnasiums und des Tempels von Paestum passt stilistisch so ausgezeichnet in die Kompositionsweise der Gore'schen Blätter (Taf. 3), dass das Statement »Hackert« überrascht. Denkbar wäre die gemeinsame Auswahl eines interessanten Blickwinkels auf das Motiv. Die Art der Staffage, ja deren Umrisse deuten auf Hackert. Auch die Umrisse der Architektur sind im Duktus tatsächlich viel freier als bei Gore, welcher üblicherweise offensichtlich stereotyp getreu der Vorgabe der Camera nachzeichnet. Vielleicht entstand hier eine freundschaftliche Konkurrenz zum Camera obscura-Verfahren von Gore. Die Aquarellierung des gesamten Blattes ist indessen sicherlich Gore zuzuweisen.

Gore, der eigene Arbeiten nach Vorlagen meist präzise benennt (*d'après Piranesi* etc.) schreibt hier dezidiert »by Mr. Hackert«. Offensichtlich sind die Umrisse in Graphit von Hackert; die Gore'sche Kolorierung könnte theoretisch auch später erfolgt sein.

Interessant im Hinblick auf die gemeinsame Gestaltung eines Motivs ist eine Ansicht aus Agrigent. Die Ruine des Olympeions in Agrigent bot ein besonders pittoreskes Motiv, ein umgestürztes, gewaltiges Kapitell, vor dem ein Mann sitzt, der aus Gores Beischriften als »our Guide« zu erschließen ist (Taf. 4). Natürlich dient die menschliche Figur als Größenmaßstab, mag jedoch auch zudem Ausdruck geschichtsphilosophischer Kontemplation sein. In seiner Beischrift verweist Charles Gore darauf, dass das Blatt »d'après Mons. Hackert« konzipiert worden sei. Nun existiert tatsächlich eine Arbeit Hackerts mit demselben Motiv, signiert und datiert »1778«. <sup>25</sup> Bei Hackert ist die Staffage ganz anders – ein an den Stein gelehnter Mann, eine sitzende Frau mit Kind und Hund. Auch die Vegetation um die Trümmer herum ist leicht anders arrangiert. Starke Übereinstimmungen charakterisieren jedoch die antiken Überreste. Des »Pudels Kern« bei dieser Art von Naturaufnahmen – bei Gore übrigens etwas querrechteckiger als bei Hackert – sind die vorgefundenen Antiken. Diese stimmen detailliert überein – die Inszenierung von Vegetation und Staffage als weitere Stimmungsträger differieren. Beeindruckend für die Reisenden war die gewaltige Größe der Überreste – wie Richard Payne Knight in seinem Bericht festhält. In der gleichfalls auf die Reise zurückgehenden Folge von Radierungen

24 Museen, Inv. Nr. KHZ. Th. Scr. 2:2/1, S. 19, Nr. 36, Identnr. 324451.

25 Alexander Rosenbaum: Charles Gore. 2001 (Anm. 22), S. 60f. Claudia Nordhoff: Jakob Philipp Hackert. Bd. II (Anm. 18), Wvz. Nr. 115.

der *Vues de la Sicile* des Wille-Schülers Balthasar Anton Dunker nach Hackert findet man als Blatt neun der Folge dasselbe Motiv, hier gar mit der gestochenen Erläuterung »les cannelures des colonnes ont 20 pouces d' Angleterre de largeur.« Georg Melchior Kraus hat dasselbe Motiv dargestellt, offensichtlich nach der Vorlage von Charles Gore.

Wie ist jedoch das »d' après Mons. Hackert« zu deuten? Das bekannte Hackert-Blatt ist 1778 datiert, ein Jahr nach der Reise. Möglicherweise geht es auf eine Zeichnung von 1777 zurück, die hauptsächlich nur das Antikenmotiv wiedergibt. Die Übereinstimmung zwischen den Zeichnungen von Hackert und Gore lassen hier bei den komplexen architektonischen Elementen an den Gebrauch einer camera obscura denken. Getreu nach der Natur sind die Ruinen gezeichnet, die Inszenierung ist künstlerisch jeweils individuell. Das zeigt auch beispielhaft die Zeichnung *Tempel der Juno Lacinia in Agrigent* (Taf. 5) die von Hackert perfekt in die *Ideallandschaft mit einem Tempel aus Agrigent* transplantiert wurde (Taf. 6).<sup>26</sup> Nun ist es aber frappant, dass die Architekturaufnahme neben einer weiteren Radierung von Dunker identisch ist mit einem Blatt von Charles Gore von 1777 (Taf. 7). Offensichtlich wurde die komplexe Architektur mit der Camera obscura erfasst und wohl gemeinsam verwendet.<sup>27</sup>

Die präzise Wiedergabe der Antiken wurde als künstlerisches Ziel sehr ernst genommen. Dies erhellen auch die zahlreichen Kopien beispielsweise nach Jean-Pierre-Laurent Houël oder anderen Künstlern wie Piranesi oder Mariano Bove in Gores Alben: Sie komplettieren das archäologische Wissen. Eine Ansicht Hackerts vom Ätna wiederum ähnelt sehr Illustrationen von Jean Houël und Jean-Claude Richard Abbé de Saint-Non.<sup>28</sup>

Eine Darstellung von Gore ist – nun nicht von ihm so bezeichnet – eine de facto-Kopie nach Houël, wobei die im Bild anwesenden Personen ausgetauscht werden, nun Hackert, Gore und Payne Knight sowie den Hund Pelicione zeigen.<sup>29</sup> Es mag indessen sein, dass Gore von Houël inspiriert diesselbe Betrachterperspektive gewählt hat, sich somit als Autor der zeichnerischen Ausführung sieht.

26 Jutta Müller-Tamm: Jakob Philipp Hackert. In: Sabine Schulze (Hrsg.): Goethe und die Kunst. Ausstellungskatalog. Schirn-Kunsthalle Frankfurt, Kunstsammlungen zu Weimar. Ostfildern 1994, S. 424 f.

27 Museen, Inv. Nr. KHZ. Th. Scr. 2:2/3, S. 25, Nr. 66 Identnr. 325004.

28 Jean Houël: *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, de Malte et de Lipari, ou l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux Phénomènes que la Nature y offre; du Costume des Habitans & de Quelques Usages*, 4 volumes, Paris 1782-1787; Jean-Claude Richard Abbé de Saint-Non: *Voyage pittoresque ou de Scription des royaumes de Naples et de Sicilie*, 4 volumes, Paris 1781-86; vgl. Alexander Rosenbaum: Charles Gore. 2001 (Anm. 22), S. 81.

29 Alexander Rosenbaum: Charles Gore. 2001 (Anm. 22), S. 81 f.

Speziell was die Zusammenarbeit von Hackert und Gore betrifft, scheinen die dinglichen Überlieferungen eine komplexe Antwort vermuten zu lassen. Gore hat seinen eigenen, ausgeprägten Aquarellstil, Hackert eine andere Form der Farbgebung; die von Hackert so gepflegte Sepia-Technik bildet für Gore offensichtlich keine Herausforderung. Beide haben parallel »d'après nature« studiert, vielleicht gelegentlich einzelne Blätter gemeinsam überarbeitet. Denkbar ist auch, dass in Einzelfällen beide Künstler an einem Blatt gearbeitet haben. Charles Gore als erfahrener Schiffsbau-Ingenieur war perfekt in der exakten Wiedergabe von Schiffstypen aller Art – unzählige Boote und Schiffe bevölkern oft dichtgedrängt seine Bilder. Hackerts Schiffsdarstellungen, die gleichfalls häufig zu finden sind, könnten von den eminenten Spezialkenntnissen des Briten profitiert haben. Als Beispiel sei die Gouache *Golf von Pozzuoli* erwähnt, 1778 oder 1779 für das Casino des Fürsten Aldobrandini geschaffen.<sup>30</sup> Die komplexe, präzise in die Tiefe gestaffelte Architektur im Panorama lässt hier an eine Arbeit mit der Camera obscura denken. Das streifenhaft-querrechteckige Format erinnert an die Werke von Gore.

Die ›Ernte‹ der Sizilienreise wie auch anderer entsprechender Unternehmungen bedeutete den quantitativ beachtlichen Ertrag interessanter Motive. Diese konnten den Kompositionen im Atelier als Ecksteine dienen. Im weiteren Arbeitsprozess von der Natur zum Bilde ging es um eine ästhetische Steigerung. So wie – laut Goethe – abends beim geselligen Betrachten von Zeichnungen bei Hackert von einem des Idioms kundigen Italiener aus dem *Tasso* vorgetragen wurde, so sollten die Motive aus der Natur unter der Hand des Künstlers zusätzliche Instrumentierung, Klangfülle erhalten. Sicherlich bot auch das Landschaftserlebnis vor Ort schon oft die Erfahrung des Sublimen, Idyllischen oder Heroischen, Vorgefühl auf die bewegende Schönheit eines vollendeten Kunstwerks.

Ein Zusammenklang des Erhabenen mit der Verwendung optischer Geräte formulierte Richard Payne Knight bei seiner Schilderung der Besteigung des Ätna durch die drei Freunde:

Als die Sonne aufstieg, ward die Szene nach und nach aufgeklärt, die Flächen und Berge, Seen und Flüsse, Städte und Wälder wurden allmählich deutlicher, bis sie auf einen gewissen Grad gelangten, dann schwanden sie wieder, gleichfalls stufenweise, in die Dünste, welche die Sonne in die Höhe gezogen hatte. Der Ätna selbst bildete einen ungeheuren Sonnenzeiger, dessen Schatten sich weit über den sichtbaren Horizont erstreckte, wodurch ich mich überzeugte, daß man von hier aus mit einem guten Teleskop die Küste von Afrika und Epirus würde sehen können. Ich dachte manchmal durch einen guten Dollondschen Taschentubus die Küste von Apulien zu sehen; allein

30 Claudia Nordhoff: Jakob Philipp Hackert's »Gulf of Pozzuoli« for the Casino of Prince Aldobrandini. In: Burlington Magazine, CXLVI (2004), S. 174-176.

wegen der großen Kälte konnte ich nicht genügsame Aufmerksamkeit darauf wenden.<sup>31</sup>

1777, im Jahr der Sizilienreise, schuf Hackert zwei Landschaften nach Bildvorlagen von Charles Gore. Der Prospekt *Turm von Bélem an der Tejemündung in Lissabon* datiert »Romae 1777«, gibt eine Ansicht wieder, die Hackert nie real gesehen hat (Taf. 8). Gore hatte sich in Lissabon mit seiner Familie 1773 aufgehalten. Offensichtlich diente für das Gemälde eine gleichfalls heute im Besitz der Klassik Stiftung Weimar befindliche Zeichnung als Vorlage (Taf. 9). Auf Gore zurück geht aber wohl nur die Ansicht des beherrschenden Bauwerks und des Hafens – sicherlich wieder mit der Camera obscura erfasst; die mit feiner Feder eingezeichneten Umrisse der genrehaften Personen im Vordergrund sind von anderer Hand – Lavierung und Aquarellierung indessen insgesamt von Gore. Hackert hat die Genreszene übernommen, die Schiffe jedoch gegen andere ausgetauscht. Es ist nicht auszuschließen, dass Hackert noch eine weitere Gore'sche Vorlage für diese Kompilation nutzte, war Gore als Fachmann im Schiffsbau in diesem Metier doch von trefflicher Perfektion und verfügte über eine Fülle von einschlägigen Zeichnungen in seinem Fundus. Hackerts farbenprächtiges Ölgemälde korrespondiert kaum zur Farbigkeit von Gores Aquarellierung.

Die andere Arbeit mit dem Blick vom Meer auf Genua trägt die alte Bezeichnung verso: »View of Genua taken on board of ship off. Porto fino 10<sup>th</sup> Xber 1775. Charles Gore – done in guazzo by Philipp Hackert Rome 1777.« (Taf. 10) Zu dieser koloristisch meisterhaften Gouache mit den vielen Schiffen ist im Weimarer Gore-Bestand keine direkte Vorlage nachweisbar, die die alte Inskription bestätigt. Von den indessen vorhandenen zahlreichen Genua-Veduten Gores sei stellvertretend auf ein Blatt verwiesen, das in etwa der Blickrichtung von Hackerts Hafen-Prospekt entspricht, jedoch wesentlich weiter entfernt vom Meer aus gesehen.<sup>32</sup>

Hackerts schöpferische Auseinandersetzung mit Bildmotiven, die Charles Gore mit Hilfe der Camera obscura gewonnen hatte, bezieht sich wesentlich auf Bauwerke und die großen Linien der Landschaft.

In einem an Goethe gerichteten Brief lehnt Hackert den Gebrauch der Camera obscura für einen richtigen Künstler ab, lediglich der »Liebhaber« darf sich damit »amusiren«. »Alles ziehet sich in [...] [die] Länge« – ja, er dachte offensichtlich an Charles Gore:

Viele Liebhaber auch Künstler selbst, Preisen sehr die Cameraobscura an, darin zu zeichnen, ich finde sie Nachtheilig für den Künstler, Ein Liebhaber kann sich damit amusiren, der Künstler muß sie nie gebrauchen, Aus Ursach weil sie nicht Richtig sein kann, außer den Foco sind Alle Linien wie bekannt

31 Berliner Ausgabe, Bd. 19, S. 599.

32 Museen, Inv. KHz, Th. Scr. 2:2/2, S. 136, Nr. 160.

ist krum, Alles ziehet sich in der Länge, Alle Kleinigkeiten die sie Anzeigt werden zu klein, Dadurch gewöhnet er sich eine kleine Manier An; Er muß aber sein Auge an der Großen Natur gewöhnen, weil die Licht Strahlen durch verschiedene Gläser Gebrochen werden bis sie Aufs Papir fallen, so siehet man Alles verdunkelt, in der Ferne und Mittel Grundt Vermißet man den Schönen Silberthon, der mit den Luft thon der so Schön in der Natur herschet. Es ist als wie ein leichter Flor Übergezogen, ein gewisser Rauch thon, den viele Künstler Speck thon nennen, den man sich in der Folge schwer Abgewöhnen kann, Überhaupt ist es Schwierig Angewöhnte Sachen sich Abzugewöhnen, welches ich in der Kunst Zurück zu lernen Nenne, wen üble Maximen zu sehr in seinem Kopf sind. Nach meiner Meinung und Übung, finde ich daß man weit mehr hervor bringt, wen er richtig in der Größe wie er sein Gemählde machen will, den Contur nach der Natur mit bloßem Auge zeichnet, ohne Andere Hülf Mittel der Camerobscura, hat er die Wissenschaft der Perspective wohl gelernet, so wird es ihm sehr leicht werden, die Natur richtig nach zu ahmen. Er muß sich an den Großen gewöhnen, daß nicht zu viele Kleinigkeiten in seine Zeichnung oder Bild kommen die in einen kleinen Raum Unordnung machen und ohnmöglich sind darzustellen. Er gewöhnet sich an, die Kleinigkeiten die, die Große Natur darstellt, die in roßen /: gefallen, die in einen kleinen Raum Mißfallen weil sie Unordnung hervorbringen was nicht Möglich ist in einen kleinen Espace die große Natur mit Allen Kleinigkeiten darzustellen: / die nicht Möglich sind in einen Kleinen Raum so wie sein Bild in Verhältnis der Natur ist auszudrücken, Er muß viles weglassen die wahre Elusion des Gegenstandes hervor zu bringen; sondern sein Auge gewöhnet sich nach und nach an den Silberthon der Natur je mehr er Zeichnet und Mahlet, je mehr lernt er sehen disen Ton kennen und Nachahmen. Es ist freylich anfänger nicht Anzurathen Große Italienischen Außichten so gleich zu Zeichnen und zu Mahlen, wo man öfters von einen Hügel oder Berg bis 40 und 50 Milen und öfter 60 Milien daß Meer Endecket, oder weit Entfernte Appeninen, ich habe den Ätna 120 Milien von Meer gesehen Er muß mit Kleine Entfernungen die sehr Deutlich prononciert sind Anfangen [...].<sup>33</sup>

Sicherlich hat Hackert so kategorisch den Gebrauch der Camera obscura auch in Form vermittelter Vorlagen für seine Werke de facto nicht abgelehnt.

Zwischen Charles Gore, der sich mit seiner Familie 1791 in Weimar niedergelassen hatte, und Georg Melchior Kraus kam es später zu einer Künstlerfreundschaft mit gemeinsamen Interessen. Goethe schrieb, dass Gore in Kraus »den besten Gehülfen« gefunden und mit ihm gemeinsam verschiedene Reisen unternommen hätte, u. a. zu den Borromeischen Inseln.<sup>34</sup>

33 Lehrreiche Nähe. Ausstellungskatalog 1997 (Anm. 8), S. 109 f.

34 Berliner Ausgabe, Bd. 19, S. 685 f.

Von diesen Inseln im Lago Maggiore schufen Gore und Kraus 1795 eine ganze Serie von Ansichten aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Die Reise der beiden Künstler in Oberitalien unterschied sich von den gemeinsamen Expeditionen Hackerts und Gores, da beide eine uneingeschränkte Neigung zur Camera obscura verband. Die zauberhaften Ansichten der elysäischen Eilande inspirierten Jean Paul zu seinen champagnerhaft überströmenden Landschaftsschilderungen im *Titan* als Auftakt zum Roman wie auch Goethe zu pittoreskhintergründigen Passagen in *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, die in die Heimat der Mignon führen.<sup>35</sup>

Weitausgreifende Landschaftspanoramen und Literatur durchdringen sich nicht nur bei den Visionen vom Lago Maggiore, den Jean Paul und Goethe realiter nie gesehen hatten. Charles Gore inspirierte die Figur eines britischen Lords in den *Wahlverwandschaften* und es lässt sich aus dieser literarischen Fiktion erschließen, wie wohlwollend Goethe den weitgereisten Gast aus Albion sah:

[...] er beschäftigte sich die größte Zeit des Tags, die malerischen Aussichten des Parks in einer tragbaren dunklen Kammer aufzufangen und zu zeichnen, um dadurch sich und andern von seinen Reisen eine schöne Frucht zu gewinnen. Er hatte dieses schon seit mehreren Jahren in allen bedeutenden Gegenden getan und sich dadurch die angenehmste und interessanteste Sammlung verschafft. Ein großes Portefeuille, das er mit sich führte, zeigte er den Damen vor und unterhielt sie teils durch das Bild, teils durch die Auslegung. Sie freuten sich, hier in ihrer Einsamkeit die Welt so bequem zu durchreisen, Ufer und Häfen, Berge, Seen und Flüsse, Städte, Kastelle und manches andre Lokal, das in der Geschichte einen Namen hat, vor sich vorbeiziehen zu sehen.<sup>36</sup>

Tatsächlich vermag man, wenn man die Gore'schen prachtvollen Klebebände umblättert, gelassen die schönen Landstriche des Mittelmeerraums, der Atlantik- und Ostseeküsten und andere auch binnenländische Regionen zu durchstreifen. Von einem wohlgelenkten, gut ausgerüsteten Schiff aus erlebt man Gores navigatio vitae mit, gelassen auch bei Unwettern, werden doch Windhosen, Meeresstürme und vulkanische Eruptionen mit Gleichmut und Selbstbewusstsein bildlich registriert.

Man dürfte in dieser ausgeglichenen Weltbetrachtung, die die Camera obscura objektivierend und auch zielstrebig aneignend ermöglicht, dieselbe künst-

35 Hermann Mildenerger: Georg Melchior Kraus, Jean Paul und Johann Wolfgang von Goethe. Italienreisen zwischen Bild und Wort. In: Hildegard Wiegel (Hrsg.): Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos. Steffi Roettgen zu Ehren. München, Berlin 2004, S. 33-43.

36 Berliner Ausgabe, Bd. 12, S. 210. Vgl. auch Alexander Rosenbaum in diesem Band.

lerische Grundhaltung konstatieren, die Goethe in gesteigerter Form auch bei Hackert schätzte: Erfolg bei der Führung des künstlerisch ambitionierten Lebens, Ausgeglichenheit, die selbstzerstörerisch romantische Exzesse vermeidet. Als die *Wahlverwandschaften* 1809 erschienen – in einer Zeit, in der sich Goethe auch mit der Vita von Jakob Philipp Hackert intensiv auseinandersetzte –, waren die Portefeuilles des reisenden englischen Lords in ihrer enzyklopädisch ausgreifenden Gleichmut verwandt mit Hackerts »großen Linien« und anmutig lockender »Fernung«.

## **Erstpublikation**

Hermann Mildenerberger: Natur und Camera obscura. Jakob Philipp Hackert – Charles Gore – Richard Payne Knight – Georg Melchior Kraus.

In: Hellmut Th. Seemann (Hrsg.): Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2008. Göttingen: Wallstein Verlag 2008, S. 198–216.