

Zu "Vedute" und "Panorama" im Werk von Philipp Hackert (1737-1807)

Autor(en): **Krönig, Wolfgang**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **42 (1985)**

Heft 4: **Das Panorama**

PDF erstellt am: **20.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168633>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zu «Vedute» und «Panorama» im Werk von Philipp Hackert (1737–1807)

von WOLFGANG KRÖNIG

Der Problemkreis und Motivbereich zweier Kategorien der Landschaftsmalerei, die mit den heute allgemein üblich gewordenen Bezeichnungen «Vedute» und «Panorama» benannt werden, soll hier an einigen Beispielen aus dem umfangreichen Werk des Malers Philipp Hackert (1737–1807) erörtert werden. Im Rahmen einer wissenschaftlichen Tagung, die der Bildgattung des Panoramas gewidmet ist, geschieht dies nicht in der Absicht eines Beitrags zu einer Künstler-Monographie, sondern eines Sachbeitrags zu der vielschichtigen Entstehungsgeschichte des Panoramas; nicht das Individuelle, sondern das Typische am Lebenswerk dieses Malers soll in den Blick kommen.

Die wichtigsten Daten zum Leben des Landschaftsmalers Philipp Hackert seien kurz genannt. Geboren 1737 zu Prenzlau in der Mark Brandenburg erhielt er seine erste Ausbildung in der Kunstakademie zu Berlin. Nach drei Jahren in Paris, von 1765 bis 1768, erfolgte im Dezember 1768 die Übersiedlung nach Rom. Zahlreiche Reisen und Aufträge, zumal seit 1782 in Neapel, führten 1786 zu seiner Anstellung als Hofmaler des Königs. 1787 lernte er dort Goethe kennen, der sich mehrfach über ihn geäußert und nach Hackerts Tod die Lebensbeschreibung des Malers redigiert und veröffentlicht hat.¹ 1799 verließ Hackert Neapel, durch die Flucht des Königshofes nach Sizilien und den Einmarsch der Franzosen genötigt, um sich nach kurzem Aufenthalt zu Pisa in Florenz niederzulassen, wo er 1807 starb.

Hackerts künstlerisches Anliegen war das topographisch getreue Landschaftsbild. Wenn auch seine dokumentarische Kunst zum begehrten Gegenstand bedeutender Auftraggeber in ganz Europa wurde, so war sie doch durchaus nicht unumstritten. Nicht nur, dass in der grundsätzlichen Rangordnung der künstlerischen Werte seiner Zeit die Landschaftsmalerei überhaupt einen untergeordneten Platz einnahm, und zwar *nach* aller figuralen Malerei, sondern auch innerhalb der Landschaftsmalerei galt die frei komponierte, die «ideale Landschaft» im 17. und auch im 18. Jahrhundert als die eigentliche künstlerische Leistung und Aufgabe, demgegenüber die «Landschaft nach der Natur», die «Aussichtenmalerei» oder «Prospectmalerei» (nach den im 18. Jahrhundert üblichen Bezeichnungen) wenig angesehen, ja noch kaum üblich war.

Die «Vedute», definiert als die topographisch getreue Ansicht einer Stadt oder einer Landschaft, ist das sichtbare Ergebnis eines «Gewahrwerdens», sie ist ein Problem des Erkennens und erst in zweiter Linie ein solches der Kunst, der Kunstgeschichte. Die Vedute ist nach ihrer Entstehung zunächst ein Tatbestand der Topographie und der Kartographie und damit auch technisch einer anderen Gattung zugehörig als die Malerei; sie wird erst im Verlaufe ihrer Entwicklung und eines steigenden Anspruchs an die Qualität der bildlichen Darstellung auch ein solcher der Kunst; und

daher dann auch so angesehen und gewertet (wobei der bedeutende Anteil der niederländischen Malerei zu bedenken ist). Dieser Vorgang ist es, der im 18. Jahrhundert besonders deutlich wird für die Kategorie der Stadt-Vedute von Rom im Lebenswerk der grossen Veduten-Künstler Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) und Giovanni Paolo Panini (1698–1765), für die Stadt-Vedute von Venedig und dann – weit darüber hinausgehend – im Werk der beiden Canaletto: Giovanni Antonio Canal (1697–1768) und Bernardo Bellotto (1720–1780).

In allen diesen Fällen handelte es sich um Stadt-Veduten, während Hackerts Anliegen jedoch ganz überwiegend die Landschafts-Vedute war. Damit ist aber die Kunst Hackerts in ihrem doppelten Aspekt gekennzeichnet: einerseits in ihrer Einbettung in gleiche künstlerische Bestrebungen und Formen seiner Zeit, andererseits in ihrem Besonderen: in dem Bestreben, auch die «Landschaft nach der Natur», die Landschafts-Vedute zu dem ihr vorenthaltenen geachteten Rang der Kunst zu erheben. Dieses Ziel suchte er zu erreichen durch eine Synthese von objektiver Dokumentation und bildmässiger Komposition – was mit seinem unübersehbaren rationalen Element, historisch gesehen, einer der grossen Gedanken des 18. Jahrhunderts, des Zeitalters der Aufklärung war. Von Anfang an ist dieses rationale Element ein deutlich erkennbarer Wesenszug der realistischen Landschaftsmalerei Hackerts; es zeigt sich in seinem Streben nach Erweiterung der Möglichkeiten, die der Darstellbarkeit der Landschafts-Vedute bisher gegeben waren. Diese seien daher kurz gekennzeichnet.

Hackert übernahm das Prinzip des Zyklischen, der Bild-Folge auch für seine *Malerei* und ihre Thematik aus dem Bereich der graphischen Vedute, die – als mindere Kategorie der Kunst angesehen – sich vornehmlich nur in den vervielfältigenden graphischen Techniken verwirklicht hatte.² Dazu gehörte selbstverständlich auch die Tradition der paarweisen Zusammenordnung zweier Landschaftsbilder im Sinn von sich ergänzenden Gegenstücken (Pendants); spezifisch für Hackert ist jedoch die Form eines Bild-Paares gleicher Ansichten von zwei entgegengesetzten Seiten, wie sie in den beiden Gemälden des Venus-Teichs im Tiergarten zu Berlin im Jahre 1761 von dem 24jährigen Maler verwirklicht ist, die ihm gewiss nicht zufällig einen besonderen Erfolg verschafften (im Besitz des Hauses Hohenzollern auf Burg Hohenzollern, Abb. 1 und 2).³ Das rechteckige Wasserbecken ist von den einander gegenüber liegenden Schmalseiten her gesehen, in jäher Verkürzung sich in die Tiefe erstreckend, rings umsäumt von Wegen mit regelmässigen Baumhecken, über denen der höhere Baumbestand des Landschaftsgartens sichtbar wird. Die erhaltenen Vorzeichnungen lassen erkennen, dass die ausgeführten Gemälde zwar die topographische Treue im ganzen bewahren, aber doch in Einzelhei-



Abb. 1 Philipp Hackert, Venus-Teich im Berliner Tiergarten I. 1761. 59×74 cm. Prinz Louis Ferdinand von Preussen, Burg Hohenzollern.

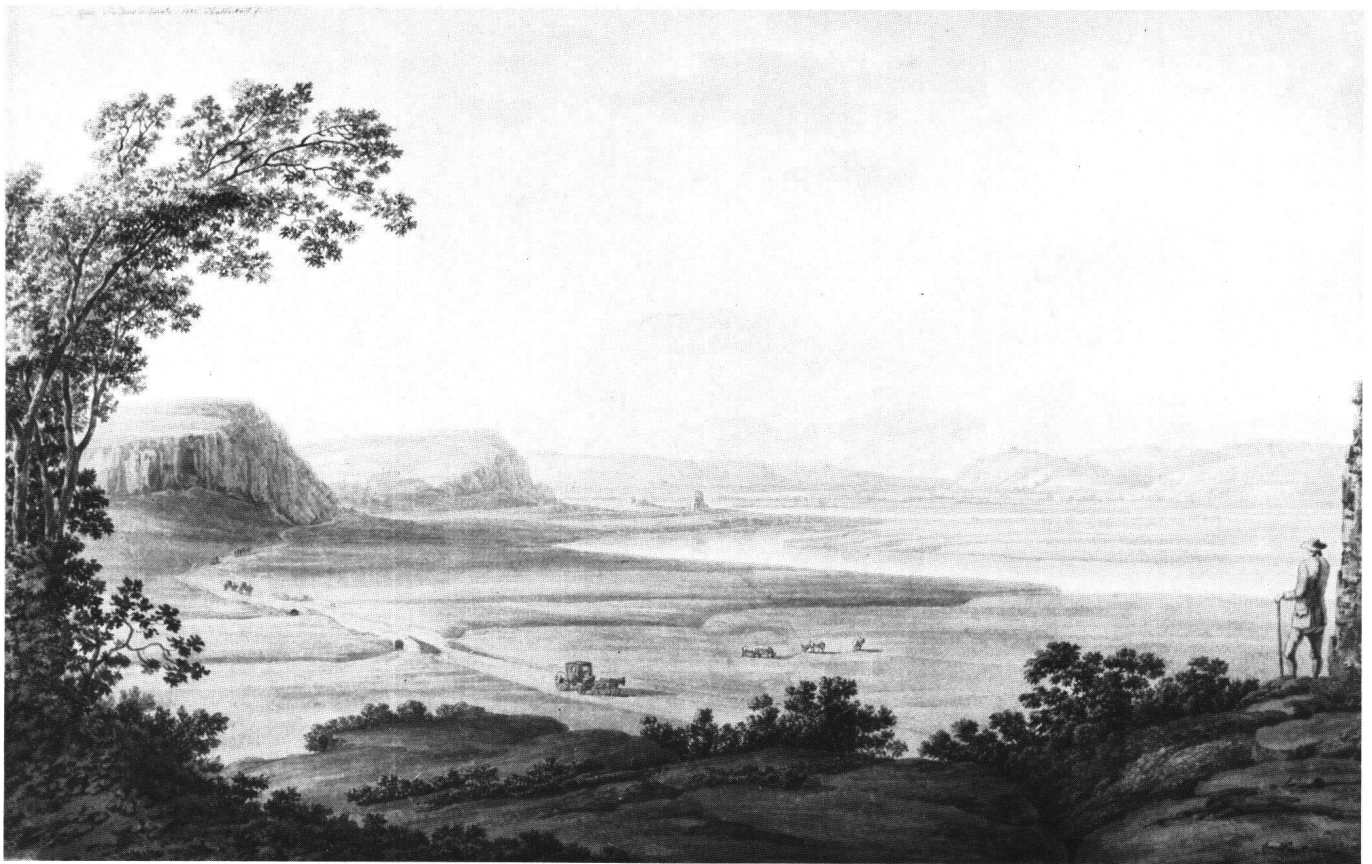


Abb. 3 Philipp Hackert, Ansicht des Tibertals bei Torre di Quinto. Linkes Blatt. 1781. Sepia 41,7×64 cm. Frankfurt am Main, Goethe-Museum.



Abb. 2 Philipp Hackert, Venus-Teich im Berliner Tiergarten II. 1761. 59×74 cm. Prinz Louis Ferdinand von Preussen, Burg Hohenzollern.



Abb. 4 Philipp Hackert, Ansicht des Tibertals bei Torre di Quinto. Rechtes Blatt. 1781. Sepia 40,7×63,5 cm. Frankfurt am Main, Goethe-Museum.

ten Korrekturen vornehmen und die Komposition selbst in ein wohl geordnetes Gleichgewicht bringen. In einer Kehrtwendung der Blickrichtung ist hier eine bestimmte landschaftliche, topographische und motivische Gegebenheit von zwei entgegengesetzten Seiten dargestellt, um damit eine besondere Form dokumentarischer und systematischer Objektivität zu erreichen, die Hackert in seinem Werk dann öfter wiederholt hat.

Eine weitere wichtige Form paarweiser Zusammenordnung von Landschaftsbildern ergab sich für Hackert durch die unmittelbar aneinander anschliessende, also streifenartige Darstellung zweier Bilder, auch hier in dem Bestreben, einer topographischen Situation mit grösst-möglicher Objektivität gerecht zu werden. Im Goethe-Museum zu Frankfurt am Main befinden sich zwei gleich grosse Zeichnungen in der für Hackert typischen Technik brauner Sepia über Blei und Feder, welche – in der gekennzeichneten Weise zusammengehörig – eine Weitsicht über das Tibertal bei Torre di Quinto in der Nähe von Rom geben, beide signiert und 1781 datiert (Abb. 3 und 4).⁴ Das Neue an diesem Bildpaar ist die unmittelbare Zusammengehörigkeit; es handelt sich nicht mehr allein um Gegenstücke, sie bilden vielmehr nach Gegenstand und Komposition eine streifenartige Fortsetzung und also eine höhere Einheit, die nur durch die Konvention gewisser Mass-Proportionen des Einzelbildes noch leicht unterbrochen erscheint. Hackert hat aber die Zusammengehörigkeit der beiden Blätter unaufdringlich dadurch betont, dass er ihnen eine kompositionelle Festigung an den äusseren Rändern gab: das linke Blatt hat auf seiner linken Seite eine begrenzende Baumgruppe, unter deren sich bildeinwärts neigenden Ästen zweifach hintereinander gestaffelte Bergkuppen in die Tiefe führen; das rechte Blatt hat an seinem rechten Rand ein schmales Stück hochragenden Mauerstreifens mit bekrönendem, schräg nach links herabhängenden Buschwerk. Über einen Felsblock im Vordergrund führt der Blick auch auf dieser Seite auf weiter und flacher sich erstreckende, aber gleichfalls zweifach hintereinander gestaffelte Bergkuppen in die Tiefe des Bildes.

Die eindrucksvolle Weite dieser Flusslandschaft mit ihren Bergketten im Hintergrund kommt in der Gemeinsamkeit beider Blätter ebenso zu vollem Ausdruck, wie in der für sich bestehenden Komposition jedes einzelnen Blattes, welche die Kunst des Malers dennoch gewährleistet hat. Denn auf der rechten Seite des linken Blattes, also gleichsam in der Mitte des Gesamtpanoramas beider Blätter, erscheint neben einem am Rand eben angedeuteten Stück Mauer die Rückenfigur eines stehenden Mannes, eines Wanderers mit Tasche und Stock, der bildeinwärts in die Tiefe der Landschaft blickt. Hier verdichtet sich das Figürliche zu einem Leitmotiv, das nicht mehr blosse Staffage der Landschaft ist, sondern bewusstes Gegenüber, ja besonderer Ausdrucksträger. Stellvertretend für uns, die Betrachter, gewinnt in solchen Gestalten die Blickrichtung des Bildes konkrete Gestalt – romantisches Naturerleben wird hier sichtbar; vorausgewiesen ist hier auf Bildmotive von Caspar David Friedrich.

Die streifenartige Erweiterung, praktisch meist Verdoppelung des normalen Bildformats, führt zu einer Form des «Panoramas», das daher als eine erweiterte Sonderform der Vedute angesehen werden darf. Es konnte nicht ausbleiben, dass Hackert sich auch dieser Form mehrfach zuwandte. In der Sepia-Tusch-Zeichnung hatte er sich ein Werkzeug geschaffen, mit dem er sein Anliegen unmittel-

baren Zeichnens und Malens in und vor der Natur, verbunden mit sofortiger bildmässiger Ausführung in relativ grossem Format glücklich verwirklichen konnte.⁵ Die Zeitgenossen, zumal Goethe und sein Umkreis, haben die «beinahe unzähligen Sepienbezeichnungen» nach ihrer Bedeutung im Gesamtwerk Hackerts nicht nur in ihrer erstaunlichen Anzahl, sondern auch in ihrer Qualität erkannt und gewürdigt. Innerhalb dieser Technik (zu der auch die des Aquarells hinzukam) ergab es sich daher fast notwendig, dass Hackert bestimmte topographische Gegebenheiten nur in der streifenartigen Verdoppelung des normalen von ihm gebrauchten Formats (in der Mitte gefaltet oder nochmals aufgeklebt) angemessen darstellen konnte; so in dem «Panorama» der Tempel-Ruinen von Selinunt, 1777 (Aquarell)⁶; beim Lago Maggiore mit den borromäischen Inseln, 1778⁷; in der Bucht von Sorrento, 1782; in der Ansicht von Castel Gandolfo, 1782.

Indem aber hier ein Maler des 18. Jahrhunderts seine darstellerischen Mittel im Abbilden der Natur zu erweitern suchte, musste er notwendig zu Formen gelangen, die vor ihm im Bereich der graphischen, d.h. der vervielfältigenden Vedute schon seit langem eine Tradition und bedeutende Lösungen aufzuweisen hatten. Es möge genügen, als einziges und zugleich einzigartiges Exemplum einer ganzen Gattung den 62 cm hohen und 350 cm breiten Holzschnitt der Köln-Ansicht des Anton Woensam von 1531 zu zitieren.⁸ Mit Recht konnten daher Bilder wie diese unter dem Gesichtspunkt einer Frühgeschichte des Panoramas betrachtet werden.⁹ Eine solche Sicht musste einer heute möglichen rückschauenden historischen Betrachtung nahe liegen, welche die Erfindung des Panoramas am Ende des 18. und seine Verwirklichung im Sinne eines 360°-Rundgemäldes im 19. Jahrhundert als eine Art Endpunkt einer Entwicklung ansehen konnte, einer Entwicklung, die etwa im Sinn einer ständigen Steigerung und Ausweitung alles Darstellbaren, einer zunehmenden Bemächtigung der Wirklichkeit, zu sehen wäre. Es ist evident, dass dies ein Trugschluss ist. Denn das Panorama des 19. Jahrhunderts ist keineswegs die äusserste Erfüllung und Konsequenz einer *künstlerischen* Blüte, sondern eine Tatsache eigener Gattung: «die Geschichte eines Massenmediums».¹⁰ Grade aber für solche Erkenntnis konnte die begrenzte Teil-Betrachtung eines künstlerischen Lebenswerks einen Beitrag leisten: die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin hat offenbar Mühe, sich den Tatbestand verschiedener nebeneinander bestehender Ebenen zu vergegenwärtigen, auf denen unabhängig voneinander visuell gestaltet und argumentiert wird, ohne dass geklärt wäre, für welche die Bezeichnung «Kunst» zutreffend sein könnte. Topographie und Kartographie sind solche Ebenen, Vedute und Panorama ebenfalls; wechselseitige Berührungen und Beeinflussungen sind möglich, wobei es (wie sich gezeigt hat) oftmals Rückgriffe und keine «gradlinige Entwicklung» gegeben hat.

Hackert steht mit seiner Veduten-Kunst in erkennbarem Zusammenhang mit den Strömungen seiner Zeit, und dies betrifft auch seinen Anteil am «Panorama», das – kaum zufällig – keinen Eingang finden konnte in die Kategorie des Gemäldes. Er ist in eigentümlicher Weise zugleich ein self-made-man; er greift Dinge auf, die in Ansätzen in seiner Zeit vorhanden sind, die aber von ihm in einer neuen, rationalen Systematik voll sichtbar gemacht werden. Von hier aus dürfte sich am ehesten seine historische Bedeutung verstehen lassen und das erstaunliche Phänomen der Resonanz und des Erfolgs seiner Kunst in seiner Zeit.

ANMERKUNGEN

- ¹ GOETHE, *Philipp Hackert. Biographische Skizze, meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen*, Tübingen 1811. – Ferner in: GOETHE, *Werke*, Grosse Weimarer Ausgabe, Abt. 1, Bd. 46 (1891), und in: GOETHE, *Schriften zur Kunst*. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Bd. 13, Zürich 1954. – BRUNO LOHSE, *Jakob Philipp Hackert. Leben und Anfänge seiner Kunst*, Emsdetten 1936. – WOLFGANG KRÖNIG, *Philipp Hackert (1737–1807). Ein Werk- und Lebensbild*, in: Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei J.Ph. Hackert, J.A. Koch und J.C. Reinhart, Ausstellungskatalog Köln 1984, Wallraf-Richartz-Museum.
- ² WOLFGANG KRÖNIG, *Der königliche Jagd-Pavillon im Fusaro-See bei Neapel und Philipp Hackerts Jahreszeiten-Bilder*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 29, 1967, S. 219–242. – Derselbe, *Philipp Hackert «Zehn Aussichten von dem Landhause des Horaz» 1780*, Düsseldorf 1983, Goethe-Museum.
- ³ WOLFGANG KRÖNIG, *Kehrtwendung der Blickrichtung in Veduten-Paaren von Philipp Hackert*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 30, 1968, S. 253–274; eigenhändige Repliken in Stockholm (Nationalmuseum) und Berlin (Märkisches Museum).
- ⁴ WOLFGANG KRÖNIG, (vgl. Anm. 2), S. 270/71.
- ⁵ WOLFGANG KRÖNIG, *Sepia-Zeichnungen aus der Umgebung Neapels von Philipp Hackert*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 33, 1971, S. 175–204.
- ⁶ WOLFGANG KRÖNIG, *Philipp Hackerts Ansichten griechischer Tempel in Sizilien (1777)*, in: Berlin und die Antike. Aufsatzband zum Katalog, Berlin 1979, S. 363–377.
- ⁷ WOLFGANG KRÖNIG, in: Ausstellungskatalog Köln 1984 (vgl. Anm. 1, S. 113).
- ⁸ WOLFGANG BRAUNFELS, *Anton Woensams Kölnprospekt von 1531 in der Geschichte des Sehens*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 22, 1960, S. 115–136.
- ⁹ GUSTAV SOLAR, *Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth*, Zürich 1979, S. 46ff.
- ¹⁰ STEPHAN OETTERMANN, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main 1980.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: Autor.

Abb. 3, 4: Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum.