

AUS DEN SAMMLUNGEN

Jacob Philipp Hackerts Zeichnung ›Bei Vietri‹

Dominant und ungestüm wirkt die knorrige Eiche, die auf einem bebuschten und berankten Felsvorsprung thront. Gerade noch der Schwerkraft trotzend, wächst sie windschief aus der rechten in die linke Bildhälfte hinein und überragt das Hochformat. Unter den bedrohlich wirkenden, zerklüfteten Felsformationen rastet, in einiger Entfernung zum Betrachter, eine bäuerlich gekleidete Frau vor einem weiteren groben, mit Buschwerk bewachsenen Felsblock. Ihre Beine sind ausgestreckt und überkreuzt, zu ihrer Linken hat sie einen geflochtenen Korb abgestellt. Dem Betrachter zugewandt steht rechts neben ihr ein Wanderer mit Stock, Rucksack und breitrempeligem Hut (Abb. 1).

Die im Mai 2022 als Schenkung aus der Sammlung Karin und Rüdiger Volhard in die Kunstsammlung des Freien Deutschen Hochstifts gelangte Zeichnung stammt von dem Landschaftsmaler Jacob Philipp Hackert (1737–1807).¹ Bei dem recht großen Blatt (470×352 mm) handelt es sich um eine sorgfältig ausgearbeitete Zeichnung, deren motivisches Grundgerüst Hackert zunächst über ein paar angedeuteten Bleistiftmarkierungen mit der Feder in Grau umriss. Durch Pinsel und Lavierung schließlich erzielt er in abgestuften Braunnuancen einen Sepia-Gesamteindruck – eine Technik, die er in Italien perfektioniert hatte. In doppelter Hinsicht stellt die Schenkung einen überaus glücklichen Zuwachs dar: Da das Motiv in mehreren, leicht abgewandelten Versionen existiert – zweimal als beinahe identische Zeichnung, als Gemälde und sogar als Druckgraphik – und Wiederholungen keine Seltenheit in Hackerts Œuvre darstellen, dient das Blatt zum einen als stellvertretendes Zeugnis für Hackerts charakteristische, ökonomische Arbeitsweise und gibt auch Aufschluss über seinen Geschäftssinn. Zum zweiten knüpft die Zeichnung direkt an den Sammlungsbestand an: Das Hochstift ist seit 1907 im Besitz der Gemäldeversion des Motivs.

Als Goethes Zeichenlehrer weckte Hackert bereits früh das Sammlungsinteresse des Freien Deutschen Hochstifts, so dass er mittlerweile mit mehr als 20 unikalen Werken – Gemälden und Zeichnungen – prominent vertreten ist. Goethe und Hackert begegneten sich erstmals im Jahr 1787 in Neapel. Zu diesem Zeitpunkt war Hackert bereits ein arrivierter Künstler, der als Hofmaler

1 Inv.Nr.III–16058.



Abb. 1. Jacob Philipp Hackert, *Bei Vietri*, Feder in Grau, Pinsel in Braun, in *Sepia* laviert über Spuren von Bleistift, allseitige Umrahmung mit der Feder in *Sepia* auf gelblichem Velinpapier, 470 x 352 mm.

im Dienst des Königs Ferdinand IV. von Neapel stand. Goethe war derart beeindruckt von dessen Virtuosität und Fleiß, dass Hackert zu seinem einflussreichsten Zeichenlehrer in Italien avancierte.² Der lernwillige Schüler schätzte nicht nur Hackerts Akribie bei der Wiedergabe der Natur, sondern auch seine Aufrichtigkeit, denn der Landschaftsmaler attestierte ihm zwar eine gewisse »Anlage«, diese jedoch müsse intensiv geschult werden. Daher riet er dem Dichter »achtzehn Monate« bei ihm zu bleiben, danach könne er Solides zustande bringen.³ Zu anderthalb Jahren Studium kam es nicht, jedoch riss der

2 Vgl. den Eintrag zu Hackert von Thomas Weidner im Goethe-Handbuch, Supplemente, Bd. 3: Kunst, hrsg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart und Weimar 2011, S. 487–490.

3 Goethe vermerkt dies in seinem Tagebuch der Italienischen Reise am 15. März 1787 (WA I 31, S. 51). Das dilettantische Zeichnen war in der Goethezeit ein verbreitetes Phänomen, das ohne Anspruch auf »Dürer-Potential« schlicht privates



Abb. 2. Jacob Philipp Hackert, *Bei Vietri*, 1790 [= 1770], Feder und Pinsel in Braun über Spuren von Bleistift, 468 × 348 mm (Klassik Stiftung Weimar, *Graphische Sammlungen*, Inv.-Nr. Schuchardt I, S. 335, Nr. 66).

Kontakt auch nach Goethes Italienreise nicht ab. Die beiden standen von 1796 bis 1806 im brieflichen Austausch und schließlich übernahm Goethe auf eigene Initiative hin die Aufgabe seines Biographen; die »biographische Skizze« erschien allerdings erst 1811, einige Jahre nach Hackerts Tod.⁴

»Vergnügen« bereiten sollte; Golo Maurer, »Was Ihnen und andern Freude macht ...«. Zeichnen im Zeitalter Goethes, in: *Zeichnen im Zeitalter Goethes. Zeichnungen und Aquarelle aus dem Freien Deutschen Hochstift*, Ausst.-Kat., hrsg. von Mareike Hennig und Neela Struck, München 2022, S. 35–38, hier: S. 36.

4 Aus einem Brief Goethes an Hackert vom 4. April 1806 geht hervor, dass er diesen um Aufzeichnungen bittet, um eine »Selbstbiographie« für ihn zu entwerfen. Der Brief ist abgedruckt in: *Lehrreiche Nähe: Goethe und Hackert. Bestandsverzeichnis der Gemälde und Graphik Jakob Philipp Hackerts in den Sammlungen des Goethe-Nationalmuseums Weimar*, hrsg. von Norbert Miller und Claudia Nordhoff, München 1997, S. 102 f.



*Abb. 3. Jacob Philipp Hackert, Landschaft bei Vietri,
Öl auf Eichenholz (FDH, Inv. Nr. IV-987).*

Goethe sammelte im Laufe seines Lebens rund 30 Zeichnungen und Druckserien des Landschaftsmalers und beauftragte sogar den Kunsthändler Carl Gustav Boerner, ihm neue Hackert-Zugänge direkt beiseite zu legen. Zu seinen Erwerbungen zählte auch die zweite Zeichnungsversion unseres Blatts ›Bei Vietri‹, er erwarb sie 1814 bei Johann Gottlob Stimmel in Leipzig. Sie verblieb zeitlebens in seinem Besitz, weshalb das Blatt heute, wie schon im Schuchardtschen Inventar verzeichnet, in den Graphischen Sammlungen der Klassik Stiftung Weimar verwahrt wird (Abb. 2).⁵ Die beiden Blätter sind nahezu identisch in Größe (468 × 348 mm), motivischer Anlage und technischer Ausführung, um beide wurde auch allseitig mit der Feder in Sepia eine feine Linie als Umrahmung gezogen.

Kompositorisch leicht verändert hat Hackert die Gemäldeversion ›Landschaft bei Vietri‹ ausgeführt (Abb. 3). Gespiegelt zu den Zeichnungsvarianten findet sich der Felsen mit der Eiche in dem Tondo auf der linken Seite. Während in den Zeichnungen ein paar quer verlaufende, an der Eiche festgebundene Äste zu erkennen sind – vermutlich wurde die Eiche zum begehbaren Aussichtspunkt umfunktioniert – fehlt dies in der Gemäldeversion. Auch tauscht Hackert die Staffagefiguren aus und fügt anstelle von Menschen Zie-

5 Christian Schuchardt, *Goethes Kunstsammlungen*, Bd. 1, Jena 1848–49, S. 335, Nr. 66; Claudia Nordhoff und Hans Reimer, *Jakob Philipp Hackert, 1737–1807. Verzeichnis seiner Werke*, Berlin 1994, Bd. 2, S. 346, Nr. 847.



Abb. 4. Jacob Philipp Hackert, »a Vietri«, Radierung, 1777, British Museum, Inv.-Nr. 145134001 (© The Trustees of the British Museum).

gen und Rinder harmonisch in die Landschaft. Der Hintergrund verwandelt sich von den in den Zeichnungen leicht angedeuteten Bergrücken zu einem Gewässer, wodurch das Geschehen in einem Tal verortet wird. Leicht verändert wurde zudem der Bildausschnitt: Der Felsblock rechts wird angeschnitten und nicht wie in den Zeichnungen ganz gezeigt, dafür ist vom Felsengestein links mehr zu sehen.

Im Jahr 1779 veröffentlichte Hackert schließlich unter dem Titel ›A Vietri eine Druckgraphik der verwachsenen Eiche auf dem Felsen für eine Radierfolge von Ansichten aus dem Königreich Neapel, dem Blatt 3 der ›Suite de IV Vuës dessinées dans le Roïaume de Naples et Gravées‹ (Abb. 4).⁶ Bei dem vier Radierungen enthaltenden Zyklus handelt es sich um das graphische Hauptwerk seiner römischen Zeit, das Hackert seinem Freund Johann Friedrich Reif-

6 In Goethes eigener Kunstsammlung befand sich ein Satz der vier Radierungen; vgl. Schuchardt, a.a.O., Bd. 1, S. 125. Vgl. zur Radierfolge F. Carlo Schmid, Jakob Philipp Hackert als Radierer: anlässlich der neueren Literatur zu Leben und Werk des Künstlers, in: Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft 39 (1996), S. 163–179, hier: S. 173 f. Leider konnte das Vietri-Blatt bisher nicht als Radierung für die Kunstsammlungen des Hochstifts erworben werden.



Abb. 5. Jacob Philipp Hackert, »a la Cava«,
Radierung, 1777 (FDH, Inv. Nr. III-14215).

fenstein (1719–1793) widmete. Die Tatsache, dass die Kompilation ohne Auftrag entstand, spricht für die Bedeutung, die Hackert den vier ausgewählten Motiven und damit der Landschaft zwischen Neapel und Salerno beimaß. Die Größe des Vietri-Blattes (455 × 365 mm) entspricht in etwa den Zeichnungsvarianten, das Motiv ist wie beim Gemälde gespiegelt zu den Zeichnungen, auch der gewählte Bildausschnitt, die Staffagefiguren und der Hintergrund stimmen mit der Gemäldeversion überein.

Beim Vergleich der Versionen zeigt sich, dass Hackert mittels kleiner Veränderungen von Staffage und Hintergrund unterschiedliche Bildstimmungen erzielt, die den Eindruck der stets im Vordergrund stehenden Natur unterschiedlich kontextualisieren, doch nie schmälern. Hackert nutzte die Ausstaffierung gleich einem Baukastenprinzip und erläutert sein Vorgehen wie folgt:

Thiere, als Ochsen und Schafe, verhindern zwar nichts, im Gegentheil sie beleben, und weil wir an die zahmen Thiere gewöhnt sind, so tragen sie auf Spaziergängen zu unserm Vergnügen bei. [...] Höchstens kann ein Hirt, oder ein paar Hirten, sitzend unter einem Baume angebracht werden, die das Vieh hüten, als Mann, Frau und Kinder. Diese weil sie unschuldig sind, und bloß in der Absicht das Vieh zu hüten auf der Stelle sitzen, verhindern uns nicht an unserm Vergnügen, sondern erregen wohl eher eine unschuldige Freude.⁷

7 WA I 46, S. 376.



Abb. 6. Jacob Philipp Hackert, *Landschaft im Tal von la Cava*, 1773,
Öl auf Eichenholz (FDH, Inv. Nr. IV-986).

Auch in unserem Fall variiert Hackert durch den Austausch der Staffagefiguren die Stimmung, welche die Natur auf den Betrachter macht: Die menschenleere Einsamkeit der Gegend wird sowohl in der Radierung als auch im Gemälde unterstrichen, in der Zeichnung wird hingegen, durch die gefährliche Positionierung der verweilenden Bauern nahe der fragil wirkenden überkragenden Gesteinsformation, die sublime Naturgewalt hervorgehoben. Die Menschen werden kompositorisch zu Accessoires, sie sind lediglich Statisten auf der großen Bühne der Natur. Der dramatische Ausdruck verliert sich im Gemälde deutlich, auch da in Radierung und Zeichnung die Eiche zu einer Aussichtsplattform gemacht worden ist. Das Gemälde wirkt friedlicher, gezeigt wird ein idyllisches Stück unberührter Natur. Die gemilderte Anmutung der Fragilität der Eiche wird zudem durch die Veränderung vom rechteckigen Hochformat zum Tondo begünstigt.

Mit Blick auf ein weiteres Motiv der gleichen Radierungsserie, dem Blatt ›A la Cava‹, welches auch in unserem Bestand vertreten ist, wird Hackerts Arbeitsweise ebenso deutlich. Auch zu dieser Radierung gibt es das Äquivalent eines Gemäldes, betitelt mit ›Landschaft im Tal von la Cava‹. Es wurde 1907 vom Hochstift als Pendant zusammen mit der ›Landschaft bei Vietri‹ erworben (Abb. 5–6). In der radierten Variante lagert ein Hirte, dem Betrachter den Rücken

cken zugewandt, auf einem Hügel im Bildvordergrund; im Gemälde fehlt dieser. Das Rundformat macht zwar auch eine Motivbescheidung nötig, Hackerts Abwandlung entspricht allerdings der Bildwirkung der Vietri-Varianten: Menschenunberührte wird menschenerschlossener Natur gegenübergestellt.

Trotz aller Veränderungen bleibt der Baum auf dem Felsen in allen Varianten das zentrale Element. Für Hackert, dessen »Baumporträts« in seinem Gesamtwerk eine besondere Stellung einnehmen,⁸ war die Darstellung der botanischen Eigenarten verschiedener Baumarten eine Kunst, die von hoher Perfektion und Kennerschaft zeugt. Das Baumstudium erfordere »viel Übung und Zeit«, schrieb Hackert in seinem kurzen Traktat über Landschaftsmalerei. Eine Anleitung zur Erlernbarkeit des Zeichnens aller Baumarten lieferte er gleich hinterher und teilte die Blätter in drei wesentliche Grundformen (Kastanie, Eiche und Pappel) ein, von denen sich alle übrigen Blattformen ableiten ließen.⁹ Für dieses schematische, didaktische Vorgehen erfuhr Hackert von seinen Künstlerkollegen und insbesondere von der nachfolgenden Künstlergeneration der Romantiker auch Kritik. Für sein Kunstverständnis jedoch lag genau hier die empirische Qualität, denn die hohe Akribie führte dazu, »daß ein jeder Botanicus den Baum sogleich erkenne, so wie auch Pflanzen und andere Blätter im Vorgrunde«.¹⁰ So sind seine Baumbilder in ihrer vielfältigen Ausdruckskraft und Einzigartigkeit auch künstlerisch zu verstehen. Jeder Baum hat ein realistisches Vorbild und übernimmt mit der Wiedererkennbarkeit die Funktion einer »Wegmarke«.¹¹

Mit dem Austausch des figürlichen Personals oder der Abänderung des Hintergrunds büßten Hackerts Arbeiten folglich kein Stück ihres hohen Anspruchs an Realitätsnähe und botanischer Korrektheit ein. Allerdings wurden die Baumstudien durch die frei erdachte Staffage und den Hintergrund erst zu Landschaftsbildern:

8 Vgl. Wolfgang Krönig, *Baum-Bilder von Philipp Hackert (1737–1807)*. Der einzelne Baum als Thema seiner Kunst, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 32 (1990), S. 209–235, sowie Hermann Mildenerger, *Die Baumporträts*, in: *Jakob Philipp Hackert. Europas Landschaftsmaler der Goethezeit*, Ausst.-Kat., hrsg. von Hubertus Gaßner, Weimar 2008, S. 268–283.

9 WA I 46, S. 362 f.

10 Ebd., S. 366. In Hackerts Radierfolge »Principes pour apprendre à dessiner le paysage d'après nature gravés à l'eau-forte«, die 1801/02 erschien und aus acht großformatigen Baumblättern besteht, werden ausgewählte Baumarten mit ihren Eigenarten gleich einem Bestandskatalog dokumentiert, jede Art wird durch ein stellvertretendes, charakteristisches Exemplar vorgestellt.

11 Claudia Nordhoff, »Der große Weg«. Jakob Philipp Hackert als Zeichner nach der Natur, in: *Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst* 58 (2000), S. 128–137, hier: S. 133.

Und findet er keinen Mittelgrund und Ferne an der Stelle, wo er seinen Baum gezeichnet hat, so suche er sich einige Schritte weiter einen Fond dazu, der sich paßt, und mache ein paar Figuren oder Thiere im Vor- oder Mittelgrund; so bleibt es kein bloßes Studium von Baum, sondern es wird schon eine Landschaft. Nichts gefällt mehr, sowohl in der Natur als in Zeichnungen und Gemälden, als ein schöner Baum. Einige Felsen, Steine oder andere Bäume im Mittelgrund, und etwas Fernung macht eine schöne Landschaft, wo der Baum am ersten brillirt.¹²

Nicht nur die Motive legte Hackert systematisch an, sondern auch die Zeichentechnik. Seine bei den Zeitgenossen beliebten Sepia-Zeichnungen entstanden nach einem bestimmten Schema, wie Wolfgang Krönig beschreibt: Mit der Feder entstehe zunächst das »Gerüst«,¹³ mit sicherem Strich werden so die Umrisslinien des gesamten Motivs festgehalten, »während nur wenige zarte Umrisse in Bleistift (Graphit) an höheren und entfernteren Stellen im Bilde zu finden sind, meist überdeckt und oft kaum erkennbar«.¹⁴ Zuletzt werde das Motiv mit Pinsel übergangen und ihm durch Lavierung in diversen Braunabstufungen Tiefe verliehen. Goethe selbst nahm von diesen »merkwürdigen, meisterhaften Bleistift- und Federzeichnungen nach der Natur«, denen »Sepia Kraft und Haltung« gibt,¹⁵ mehr als nur Notiz. Beeindruckt notierte er im Tagebuch der Italienischen Reise: »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.«¹⁶

Hackerts regelhafte Technik zeugt von einem individuellen Verständnis von Zeichnung: Seine vor dem Objekt entstehenden Blätter sind keine skizzenhaften, flüchtigen Zeichnungen, sondern kompositorisch wohlüberlegt zusammengestellte und sorgfältig ausgeführte Umrisszeichnungen. Meist sind sie keine alleinstehenden Studienblätter in seinem Gesamtwerk, vielmehr tauchen die Grundmotive oft sogar Jahrzehnte nach ihrer Entstehung, als Wie-

12 WA I 46, S. 366 f.

13 Krönig, Baum-Bilder von Philipp Hackert (Anm. 8), S. 212.

14 Ebd., S. 213. Auch in den beiden Vietri-Zeichnungen finden sich unter Feder und Pinsel auf den ersten Blick schwer zu erkennende und vielmehr als Markierung dienende Bleistiftstriche. Ich danke an dieser Stelle Herrn Christoph Orth, Kus-tode der Graphischen Sammlungen bei der Klassik Stiftung Weimar, vielmals für die Überprüfung der Technik anhand des Originals.

15 WA I 49/2, S. 242. Vg. zu Hackerts Technik: Wolfgang Krönig, Sepia-Zeichnungen aus der Umgebung Neapels von Philipp Hackert, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 33 (1971), S. 175–204.

16 WA I 31, S. 50 f.

derholungen und Varianten wieder auf.¹⁷ Diese ökonomische Motivverwertung ist Teil seines unternehmerischen Arbeitens, wie Freunde in einem Nachruf äußerten: »Er benutzte seine Entwürfe auf dreifache Art, zuerst als Studien nach der Natur, dann zur Grundlage seiner Gemälde, und endlich, nachdem er die Skizzen ausgeführt hatte, zum Verkauf.«¹⁸ Die Übertragung in andere Techniken geschieht also nicht beliebig, sondern, wie bei Hackert üblich, optimiert und systematisiert: Als erstes fertigt er die Zeichnung, anschließend zumeist ein Gemälde und zum Schluss weitere Verkaufsvorlagen wie etwa eine Radierung.

Bei den vorliegenden Vietri-Varianten vermutet Claudia Nordhoff, dass alle bekannten Versionen auf eine unbekannte oder verlorene Vorzeichnung zurückgehen.¹⁹ Sie deklariert ferner das Gemälde aus unserem Besitz, aufgrund des auf das Jahr 1773 datierten Pendants ›Landschaft im Tal von la Cava‹, als früheste Fassung.²⁰ Bei der Radierung handle es sich schließlich um die späteste Wiederholung (entstanden ist das Blatt 1777, veröffentlicht wurde die Radierfolge 1779). Da die Weimarer Zeichnung links oben am Bildrand mit »à Vietri 1790.« bezeichnet ist, nimmt Nordhoff schließlich an, dass es sich bei unserer Zeichnung (damals noch in Privatbesitz) um ein Blatt handle, das nach 1790 als Replik auf Kundenwunsch entstanden sei.

Bisher unerwähnt in der Literatur blieb der Umstand, dass bei der Datierung des Weimarer Blatts die vorletzte Ziffer mit anderer Tinte überschrieben wurde und unter der Zahl »9« deutlich eine »7« zu lesen ist.²¹ Diese als nachträgliche von anderer Hand zu wertende Korrektur ist nicht unerheblich: Hackert lernte die damals touristisch noch nicht erschlossene Landschaft rund um Salerno und die sorrentinische Halbinsel kennen, als er aufgrund einer Erkrankung im Frühjahr 1770 – er hielt sich gerade in Neapel

- 17 Vgl. Thomas Weidner, Jakob Philipp Hackert. Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert, Bd. 1, Berlin 1998, S. 55.
- 18 Fragmente über Jakob Philipp Hackert als Mensch und als Künstler. Von zwey seiner Freunde in Hamburg, in: Morgenblatt für gebildete Stände vom 25. August 1807, S. 809–811, hier: S. 810. Vgl. hierzu Claudia Nordhoff, Ideale Landschaft und Prospektmalerei: »Die Kombinationslandschaft«, in: Nordhoff/Reimer, Jakob Philipp Hackert (Anm. 5), Bd. 1, S. 51–55, insbesondere S. 54.
- 19 Vgl. die Ausführungen im Werkverzeichnis Nordhoff/Reimer (Anm. 5), Nr. 368, 847 und 1248.
- 20 Nordhoff erwähnt zusätzlich eine nicht mehr lesbare Jahreszahl »1773« auf dem Gemälde ›Landschaft bei Vietri‹ selbst, die die Autorin allerdings nicht ausfindig machen konnte und die auch nicht im hauseigenen Bestandskatalog der Gemälde von Petra Maisak und Gerhard Kölsch aus dem Jahr 2011 erwähnt wird.
- 21 Auch an dieser Stelle bin ich Herrn Christoph Orth für die freundliche Überprüfung und Bestätigung meiner Vermutung am Original sehr zu Dank verpflichtet.

auf – von seinem Freund und Arzt Cirillo wegen der »heilsamen Veränderung der Luft« zu einem längeren Aufenthalt nach Vietri und La Cava (heute Vietri sul Mare und Cava de' Tirreni) geschickt wurde. Er blieb dort bis November des gleichen Jahres.²² Eine Datierung auf 1770 wäre daher um einiges schlüssiger und würde das Weimarer Blatt als die früheste bekannte Version ausweisen, die womöglich an Ort und Stelle in der Natur entstand. Als nächstes fasste Hackert, analog der Aussage seiner Zeitgenossen, das Motiv im Gemälde und zum Schluss als Radierung. Lediglich die undatierte Frankfurter Version lässt sich in dieser Reihe nur unpräzise als Kopie der Zeichnung von 1770 einordnen.

Die Wahl unterschiedlicher Techniken kam dem kommerziell denkenden Hackert entgegen, denn Zeichnungen, Gemälde und Druckgraphik konnten zu unterschiedlichen Preisen angeboten werden. Tatsächlich staffelten sich die Preise seiner Landschaften nach Arbeitszeit, also vorrangig nach Größe und verwendeter Technik und nicht nach dem dargestellten Gegenstand.²³ So konnte jeder, seinem Geldbeutel entsprechend, fündig werden. Mit den druckgraphischen Reproduktionen seiner Gemälde, die erschwinglicher und handelbarer waren, konnte Hackert seinen Kundenstamm zusätzlich erweitern. Nicht nur durch den Technikwechsel sondern auch durch die modulare Abwandlung der Staffage reagierte er mit minimalem Aufwand auf vielfältige Kundenwünsche. Oder er kopierte, wie im Fall der Vietri-Zeichnungen, für einen Kunden ein Blatt minutiös ohne Veränderung. Die in unserem Verständnis gewichtige Frage nach Original²⁴ und Kopie war in Hackerts Verständnis, einem »pictor oeconomicus«, unerheblich – eine eigenhändige Kopie galt sehr wohl als Original. Ebenso wenig dürfte diese Unterscheidung für die zahlreichen Käufer entscheidend gewesen sein: »Es gibt genug Platz und Raum zu Zeichnungen; passen sie nicht für einen, so passen sie für hundert andre.«²⁵

Nina Sonntag

22 WA I 46, S. 129. Die Gegend mit ihrer üppigen Vegetation, den Schluchten, Grotten und Höhlen fesselte ihn so sehr, dass er auch in den Jahren 1772, 1775, 1778 und 1781 wiederkehrte.

23 Vgl. Weidner, Jakob Philipp Hackert (Anm. 17), Bd. 1, S. 56.

24 Vgl. ebd., S. 55–58.

25 Fragmente über Jakob Philipp Hackert als Mensch und als Künstler (Anm. 18), S. 806.