

Handzeichnungen von Joseph Anton Koch

Autor(en): **Pfister-Burckhalter, Margarete**

Objekttyp: **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): **9 (1947)**

Heft 1

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163337>

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.

Handzeichnungen von Joseph Anton Koch

VON MARGARETE PFISTER-BURKHALTER

(TAFEL 7-12)

Joseph Anton Koch (1768-1839), der zuweilen in anhänglicher Heimatliebe hinter seinen Namenszug sein «Tyrolese» setzte, ist durch mancherlei Fäden mit der seinem väterlichen Tale benachbarten Schweiz verbunden. Verbunden nicht nur durch die Fügung, daß er in jugendlichem Alter, erstmals auf einer Ferienreise, 1791, und dann die Jahre darauf, nach seiner Flucht aus der Hohen Karlsschule zu Stuttgart und nach einem kurzen Aufenthalt im revolutionären Straßburg, die Schweiz betrat, sondern deshalb, weil er selbst ein Sohn der Berge war, ein Naturkind von eigenwilliger, kantiger, charaktvoller und fester Prägung. Sein Wesen war in allen Zügen auf das Große gerichtet, nach Art derer, die die Landschaft von den Höhen, nicht aus der Enge der Täler begreifen. In ihm lebte noch das Erinnern an seine Jugend als Hüterbub, die ihm, wie vielen seinesgleichen, einen Reichtum der Natur erschloß, wie er dem Großteil der Menschen ungehoben bleibt. Nie verlor er die Ehrfurcht vor der Gewalt elementarer Kräfte, nie das Maß der Größe dessen, was außer uns ist. Von 1792-1794 hielt er sich in der Schweiz auf, das erste Jahr fast ausschließlich in Basel, das ihn indes seiner freiheitlichen Ideen wegen à la distance hielt. Schließlich wurde er sogar durch Bürgermeister Peter Burckhardt aus der Stadt ausgewiesen, obwohl er sein Mütchen längst an Erfahrungen gekühlt hatte, die in Straßburg jenen Freiheitsträumen nicht entsprochen hatten, welche die unter der Fuchtel stöhnenden Schüler der Stuttgarter Akademie geträumt. In Bern ging es ihm in der Folge nicht besser. Aber Biel nahm ihn auf.

Damals beherrschte der Vedutenstil der Kleinmeister die schweizerische Landschaftsmalerei. Er betonte mehr und mehr die merkantile Seite, wählte die Motive nach der leichten Verkäuflichkeit, verlieblichte die Gegenden durch ein freudig liches Kolorit und schaltete sie insofern gleich, als sie sich meistens bei einer mittäglich stetigen Beleuchtung darbieten. Koch, der der Natur gegenüber von einer tiefer wurzelnden Pietät beseelt war, verachtete die allzu geschmeidige, verflachende Art dieser Wiedergabe mit der Inbrunst eines Beteiligten. Respektlos nannte er in einem Brief vom 14. Januar 1806 an Freiherrn von Uexküll die Werkstatt Christian von Mechels in Basel eine «Illuminierfabrik».

Ein erst kaum bewußtes, dann aber mächtig hervorbrechendes Heimweh nach den Bergen der Kindheit mag ihm den Eindruck des bernischen Hochgebirges im Sommer 1794 und des Gott hard um die folgende Jahreswende vertieft haben. In vielen Zeichnungen und Aquarellen legte er hier den Grund zu Jahre bis Jahrzehnte später ausgeführten Gemälden.

In späterer Zeit hat Koch die Schweiz nicht mehr besucht, aber Beziehungen, vor allem zu Basel, blieben unterhalten, zunächst durch zwei jüngere Maler, die von seiner Kunst beeindruckt und mitgerissen wurden, später zudem durch Emilie Linder (1797-1867), die den darbenenden und

kranken Künstler durch Aufträge unterstützte. Die beiden Maler waren Jakob Christoph Miville (1786–1836) und Hieronymus Heß (1799–1850). Beiden bedeutete Koch die Flamme, die ihr eigenes Licht entzündete. Ihr Zug ins Große, der sie von ihren zeitgenössischen Landsleuten wohlthuend unterscheidet, gründet in Kochs römischem Zeichenstil. Es ist nicht von ungefähr, daß sich im Nachlaß beider Koch'sche z. T. signierte Zeichnungen vorgefunden haben, die bis zu ihrem Tode sorglich von ihnen gehütet worden sind. Diese Blätter blieben größtenteils bis 1946 in Basler Privatbesitz verborgen und konnten durch diesen Umstand nicht in den sorgfältig aufgestellten und mustergültig bearbeiteten Oeuvrekatalog von Otto R. von Lutterotti¹ aufgenommen werden.

Dieser Aufsatz ist deshalb als baslerischer Nachtrag zu der schönen und wertvollen Koch-Monographie gedacht, aus der in gleicher Weise die Ehrfurcht vor der Kunst und der Persönlichkeit des Malers, wie die Liebe zu des Künstlers und des Verfassers Heimat spricht.

Die Übersicht über sein umfängliches Werk wird dadurch erschwert, daß Koch in verschiedenen Etappen seines Lebens zu alten Vorwürfen zurückgriff, sie wiederholte, umgestaltete oder ergänzte. Eine rein chronologische Ordnung ergäbe deshalb ein ähnlich zerrissenes Bild wie die topographische, die Lutterotti als die zunächst einzig mögliche gewählt hat. Im nachfolgenden Katalog wird daher gleichfalls an der Reihung nach Standorten festgehalten und innerhalb der Gruppen nach Möglichkeit die zeitliche Folge berücksichtigt.

In öffentlichen Besitz gelangte schon 1851 ein Blatt mit zwei Bleistiftzeichnungen aus einem Skizzenbuch, die reinlich aufgezogen als Nummer 17 und 18 in dem Album des Hieronymus Heß figurieren, das der Bürgermeister Dr. jur. Johann Jakob Burckhardt (1809–1888) dem Basler Museumsverein zum Gedächtnis des 1850 verstorbenen Künstlers geschenkt hat. Sie wurden im Kupferstichkabinett Basel im Sinne von Geber und Empfänger als Arbeiten von Heß aufbewahrt, obwohl ein Bleistiftvermerk des feinsinnigen Kunsthistorikers und Kenners Dr. Ernst von Meyenburg († 1945) seit langem schon Kochs Namen zu der Landschaft mit den Ziegelhütten in der Serpentara bei Olevano (Basel, K.-K., Inv. 1851. 33. 17, Abb. 7) hinzugesetzt hat. Dieser Hinweis blieb jedoch unbeachtet. Unter Hessens Arbeiten steht diese zarte Stiftzeichnung mit der Federstudie eines Bäumchens im Vordergrund vereinzelt da. Sie würde – wäre seine Autorschaft bezeugt durch Signatur oder Überlieferung – ein Angleichen seines Landschaftsstiles bis zum Verwechseln mit Koch voraussetzen. Dies wäre theoretisch zwar denkbar, wie vielleicht auch noch die Wahl des Bildmotivs, obgleich dieses mit topographischer Genauigkeit von nur wenig verändertem Standpunkt gesehen, in Koch'schen Studien und Gemälden, nirgends aber bei Heß wiederkehrt (vgl. z. B. Bleistiftzeichnung um 1820 in der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste in Wien, Inv. 6353, und die Radierung von 1821 von Florian Grospietsch (geb. 1789)). Da aber beides zusammen unter Hessens Blättern wie ein edler Fremdkörper wirkt und eine strengere, eben die Koch'sche Zeichendisziplin verrät und zudem die in seitlicher Rückansicht gesehene Ziege im Vordergrund bei Koch mehrfach, wenn auch im Gegensinne, vorkommt (vgl. die Versionen mit dem Dudelsack blasenden Hirten in der Landschaft von Rocca di Santo Stefano, Basel, K.-K., Inv. 1867. 50. 30 oder ihre früheren Fassungen in Kiel, Leipzig und Rom!), wird der Glaube an Heß erschüttert, um so mehr, als die Bleistiftstudie mit Ruth und Boas im Städtischen Museum zu Leipzig (Lutterotti, p. 267, Nr. 518; Abb. Taf. 11 bei Ernst Jaffé) außerordentlich ähnlich gesetzt ist. Dazu kommt, daß das zweite Studienblatt (Inv. 1851. 33. 18, Abb. 8), das anscheinend aus dem gleichen Skizzenbuch stammt, nochmals von Heß weg zu Koch hinüberweist. Dargestellt ist der Kopf eines jungen Mannes mit gesenkten Augen, reinen und innerlichen Zügen, annähernd im Profil nach links. Nach Haarschnitt und Gesichtsausdruck wird er im Kreis nazarenischer Künstler oder ihrer Freunde zu suchen sein. Kein Bildnis von Heß ist so beschaulich, so still und zart erfaßt. Denn sein Temperament drängte zum mindesten zu einem aktiven Ausdruck,

¹) Otto R. von Lutterotti: Joseph Anton Koch, 1768–1839. Mit Werkverzeichnis und Briefen des Künstlers (Denkmäler deutscher Kunst). Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1940.

wenn nicht sogar, was häufiger geschah, zur Steigerung und Verzerrung im Sinne der Karikatur. Nicht von ungefähr verehrte er William Hogarth als unerreichtes Vorbild, wie er auf seiner Aquarellkopie nach dessen, von George Cruikshank (1792–1878) gemaltem Bildnis vermerkte. Diese Stufe der Besinnlichkeit aber blieb ihm fremd. Auch die Ziegenstudien in ihrem arkadischen Frieden entsprechen der Koch'schen Auffassung.

Aus demselben Zusammenhang heraus waren die beiden in Tuschfeder entworfenen Baumstudien (Inv. 1851. 33. 32 und 33) vor Jahren schon als Koch'sche Arbeiten erkannt und herausgelöst worden. Sie sind deshalb in Lutterotti's Katalog aufgenommen und dort auf p. 233 unter Nummer 7 und 8 verzeichnet. Ihre Entstehung wird ums Jahr 1823 vermutet. Dieser Terminus antequem wird wohl auch für die neuerwähnten Blätter gelten. Heß, der sich damals nach vierjährigem Italienaufenthalt heimwärts wandte, wird die Zeichnungen des Lehrers mit seinem eigenen Studiertrug mitgebracht haben.

Im Jahr 1869 schenkte der gleiche Gönner dem Museumsverein eine weitere, zur Hauptsache im Umriß ausgeführte Bleistiftzeichnung, die ohne Eintrag im Inventarbuch stillschweigend für eine Arbeit Heßens gehalten, als Blatt 50 in das Heß-Album gelegt worden ist. Darauf ist der Höllenrichter Minos oben in der Mitte dargestellt (Inv. 1869. 7, Abb. 10), umgeben von Satanen und Schutzsuchenden, zu seiner Rechten schwebend die unglücklichen Liebenden Paolo und Francesca, beide von einem Schwert durchstoßen und «von den Orkanen hin und her geschleudert», unter ihnen der grimmige Cerberus, dreiköpfig, im Kampf mit Goloso und schlangen- und drachenartige Ungeheuer, die die Verdammten auf das Grausamste bedrohen. Zu seiner Linken aber Dante und Vergil auf einem menschenköpfigen Fabelwesen mit Schlangenleib über flammendem Abgrund, aus dem die unbeschwingten oder fledermausflügeligen Teufel die Flucht der Verworfenen vereiteln und weitere Unglückliche in den Pechsee hinabzerren. Es ist dies die Illustration zum 5. Gesang in Dantes Inferno. Ein unten in der Mitte ausgespartes Rechteckfeld, das eine Türöffnung andeutet, erweist diese symmetrische Bildkomposition als zugehörig zu der Gruppe von Entwürfen zu Kochs im Winter 1826/27 ausgeführten Wandgemälde im Dantezimmer des Casino Massimo zu Rom. Sie deckt sich weitgehend mit den Federstudien im Ferdinandeum zu Innsbruck (Lutterotti, Taf. 99, Abb. 177, Z. 314 und 315) und dem Aquarell von 1825 im Museum Boymans zu Rotterdam (Lutterotti, Taf. 99, Abb. 178, Z. 608). Dennoch sind verschiedene Variationen zu vermerken. Von der obenerwähnten Innsbrucker Zeichnung Z. 315 weicht das dem Höllenhund hier zugewandte Haupt Golosos ab. Da nun die übrigen Fassungen in Innsbruck (Z. 314, Federzeichnung, abgebildet bei Kurt Gerstenberg und Paul Ortwin Rave: Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1934, p. 72, Abb. 54) und Rotterdam, vor allem aber das ausgeführte Fresko selbst, auf das Hinausweisen einer so heftigen Bewegungsrichtung aus dem Bildrahmen verzichtet haben, ergibt sich für Z. 315 in Innsbruck eine etwas frühere Entstehungsstufe. In ihr wurde zunächst eine Gruppe verwertet, die in anderem Zusammenhang und wiederum in verschiedenen Varianten vorkommt, nämlich zu der Szene des 6. Gesanges, wo Dante den Cerberus zu beschwichtigen sucht.

Das Rückwenden Golosos ist künstlerisch begründet durch die kompositionnelle Abrundung, welche die Klassizität des Stiles verlangt. Es entspricht der Haltung Paolos und wurde in der Basler Zeichnung nochmals aufgenommen durch das der Mitte zugerichtete Profil mit dem gespaltenen Gesicht unten links im Flammenmeer. Hier wie im Fresko wendet sich der Kopf, im Widerspruch zu den anderen Entwürfen, nach rechts. Und wie im Wandbild ist das bärtige Haupt Geryons, der von Dante und Vergil geritten wird, durch einen gekrönten weiblichen Kopf ersetzt. Dieser wendet sich in Analogie zur linken Bildseite ebenfalls der Mitte zu, um den Bildbau nach außen abzurunden und nach innen zu verdichten, damit der Eindruck trotz der Vielfigurigkeit gesammelt, stark und eindeutig sei. Mit dem Wandbild stimmt die Basler Zeichnung auch im Auslassen von zwei Figuren überein, die die Fläche im Rotterdamer Aquarell und der Innsbrucker Zeichnung

Z. 314 allzusehr beengen. Es fehlen daher der zwischen den Beinen Angelo Brunelleschis, der mit dem in einen Drachen verwandelten Cianfa Donati ringt, auftauchende Mann und die hingeworfene Gestalt vor dem Sitz des Minos. Alle diese Dinge wirken wie eine Bereinigung, gleichsam des Versmaßes, vor der Niederschrift, oder wie eine Verbesserung des Reimes. Aus ihnen ergibt es sich, daß das Basler Blatt von allen bekannten Versionen dem Wandbild am nächsten steht und daß es die beinahe endgültige Fassung vertritt. Es bleibt noch die Frage, ob es vielleicht eine Nachzeichnung sein könnte. Die Vermutung, daß Heß seinen Lehrer hierin kopiert hätte, liegt nahe. Allein sie ist aus guten Gründen abzulehnen, vor allem weil auch zwischen ihr und dem Fresko noch Unterschiede bestehen, die ein gedankliches Weiterarbeiten verraten. Wohl wirkt die Basler Zeichnung nicht wie ein frischer Einfall, sondern bereits wie eine Reinschrift, aber gerade solche Reinschriften sind für Koch bezeichnend. Er ermüdet nie, eine ganze, selbst figurenreiche Komposition wieder und wieder vorzunehmen. Auch hält der Strich in allen Teilen seinen Stil ein. Nirgends chargiert er eine Gebärde über jene Nuance hinaus, die beim Ausdruck größter Gemütsbewegung zur Karikatur führen könnte, und dies wäre bei den gegebenen Schilderungen starker Ausbrüche von Grimm, Angst oder Schmerz für Heß eine Versuchung gewesen, der er temperamentmäßig nicht hätte widerstehen können. Als Vertreter einer bis dahin nicht belegten, späten Vorstufe zum Fresko gewinnt nun diese Fassung ihren besonderen Wert, auch deshalb, weil das Wandbild bald nach seiner Vollendung und dem Tod des 1827 verstorbenen Auftraggebers, des Marchese Carlo Massimo, durch Retuschen entstellt wurde, die der Italiener Giuseppe Candido auf Wunsch von Massimos pruder Schwägerin anzulegen hatte. Die eingreifendste Veränderung und Sinnentstellung geschah durch Übermalen des Jünglings in der Paolo- und Francescagruppe, ein Eingriff, der begrifflicherweise den Zorn des Künstlers entfachte.

Daß Heß sich für diese etwa drei Jahre nach seiner Abreise entstandene Zeichnung interessierte, erklärt sich aus dessen Vorliebe für drastisches Mienenspiel und gegensätzliche Gefühlsäußerungen. Auf welchem Wege er in ihren Besitz gelangte, ist noch nicht abgeklärt. Vielleicht daß Briefe darüber Aufschluß geben könnten.

Das nächste Blatt, das Dr. J. J. Burckhardt im folgenden Jahre, 1870, schenkte, trägt in der linken unteren Ecke den Bleistiftvermerk von des Sammlers Hand «von Koch». Es ist eine braun lavierte Federzeichnung über scharfgeritztem Bleistiftumriß mit Rötelskorrektur (Inv. 1870. 13; Breite 30,9 cm, Höhe 32,6 cm; Abb. 3), der Entwurf für die Zwickelfüllung einer linken Ecke. Das Thema handelt vom Sündenfall. Eva reicht stehend den Apfel Adam, der unter dem von der Schlange umringelten Baum der Erkenntnis sitzt und den einen Fuß – in schwacher Anlehnung an michelangelische und rafaelische Vorbilder – aufstützt auf den Bogenrand. Hinter dem Baume dehnt sich eine See- oder Meeresfläche. Ein Weinstock windet seine Ranken dekorativ in den rechten Zwickel hinein. Eine Distel füllt die untere Ecke, die auf einem Narren als Konsolenträger aufruhet. Dieser Entwurf wurde etwas verändert für den Rahmen einer Aquarellkopie von Hieronymus Heß mit Christi Gebet am Ölberg nach der Holbeinischen Passionstafel der Basler Kunstsammlung verwendet (Inv. Bi. 231, 1d). Dabei hat sich der weibliche Oberkörper der Schlange mit dem etwas älteren Gesichtsausdruck in einen jugendlichen Mädchenkopf gewandelt. Adam ist bärtig geworden. Der Weinstock verschwand. Aber dafür trägt der Apfelbaum ausgesprochenes Reblaub und sogar ein Rankenende. Im Mittelgrund wurde noch die Vertreibung aus dem Paradies eingeschaltet. Dieser Zwickel wirkt durch die Goldhörung auf braunem Grund wie ein Clair-obscur und sollte auf die Ferne wohl ein flaches Holzrelief vortäuschen. Über der Narrenkonsole im Bildfeld steht die Signatur: HHeß inv. Zum Gegenzwickel für die Geißelung Christi besteht kein Entwurf. Offenbar befriedigte diese Lösung nicht, denn für beide im Original einseitig abgerundeten Tafeln wurde in der lithographischen Folge, welche Birmann & Söhne um 1830 in Basel herausgaben, schließlich das Rechteckformat gewählt. Für die Ölbergsszene mußte daher mit Wolken, für die Geißelung mit Architektur nachgeholfen werden. Vom Ölberg besitzt das Basler Kupferstichkabinett eine vielleicht von Heß kolorierte, ins Rechteck gebrachte Litho-

graphie (Inv. Bi. 231.c.) gleicher Größe. Sie ist unbezeichnet, indes der entsprechende Schwarzdruck und der Tondruck nur die folgenden Namen nennen: «Holbein pinxt. / Imp(rimeri)^e lith(ogra-
phique) de A(madeus) Merian à Basle. / Oeri del^t. 1829.»

J. J. Burckhardts Vermerk «von Koch» rührt insofern an eine richtige Erinnerung, als Heß die schöne, um 1823 entstandene Basler Fassung von Kochs Sündenfall (Bleistiftzeichnung der Emi-
lie-Linder-Stiftung, Basel, K.K., Inv. 1867. 48; Breite 18,4 cm, Höhe 22,7 cm; Abb. 4) zu Rate
zog, Baum, Schlange und Landschaft im wesentlichen und Eva sozusagen wörtlich daraus über-
nahm (vgl. auch die beiden Repliken in Innsbruck, Lutterotti, p. 258, Nr. 342 und 343). Er hat
freilich den zarten Koch'schen Strich verderbert und die Haltung der Frau durch leise Verschiebung
der Verhältnisse und durch stärkere Akzente unedler gemacht. Diese Einsicht ist lehrreich für die
Unterscheidung der Hände von Lehrer und Schüler. Im vorliegenden Falle handelt es sich einwand-
frei um eine veränderte hessische Kopie nach Koch.

Die Herkunft aus dem Besitz von Hieronymus Heß läßt sich des weiteren für eine Anzahl von
Blättern erweisen, deren Ankauf Herrn Dr. Jules Coulin in Basel im Sommer 1946 geglückt ist.
Sie waren zusammen mit Entwürfen von Heß und Kupferstichen, Holzschnitten und Lithogra-
phien verschiedener Schulen und Meister in einen Sammelband eingeklebt, gemäß der Aufbe-
wahrungstechnik der vergangenen Jahrhunderte. Vielleicht hatte noch Heß selbst diesen Band an-
gelegt, sicher aber das Material dazu gesammelt, das, nach gütiger Mitteilung von Herrn Dr. Cou-
lin, in den Besitz des vorgenannten Bürgermeisters kam, sich an seine Tochter Elisa (1838–1869),
verehelichte Köchlin, vererbte und aus dieser Familie nun in den Handel gelangte. Die Initialen des
Vorbesitzers J. J. B. waren mit Bleistift auf die Rückseite eines Kupferstiches aufgetragen. Unter
den gesammelten Blättern befanden sich auch zwei Radierungen von Kochs Dante-Illustrationen,
eine 1821 datierte Landschaftsradierung des Florian Grospietsch nach Koch und ein Probedruck
nach dem Selbstbildnis des Giulio Romano in den Uffizien, gestochen von Friedrich Weber und
eigenhändig mit der Widmung an den «verehrten Freund Hieronymus Heß» versehen. Burck-
hardts handschriftliche Einträge sind sowohl im Heß-Album des Kupferstichkabinetts, wie im
Klebeband seiner Familie nachweisbar (vgl. die Angaben im Katalog).

Das älteste dieser Koch'schen Blätter ist ein 1793 datiertes Aquarell mit Deckfarben und stellt das
von Koch verschiedentlich abgewandelte Thema «Herakles am Scheidewege» (Abb. 9)
dar. Diese dekorativ gemalte, in Farbe und Auftrag an die Generation Gefßner, Tischbein, selbst
Oeser erinnernde Komposition in ihrer klassizistischen Haltung, ist in Basel entstanden und mög-
licherweise direkt in baslerischen Besitz übergegangen. Sie trägt unten gegen die Mitte zu die Signa-
tur «Koch 1793». Am vergleichbarsten ist sie den arkadischen Landschaften mit mythologischer
oder sonstwie antiker Staffage der Jahre 1792/93. Die üppige Vegetation und das Gebirge, das
mit seinem Rundtempel über bewaldeter Höhe von fernher an Tivoli erinnert, verrät kein unmittel-
bares Naturstudium, nicht einmal im Kolorit, in dem ein unwirkliches Graugrün vorherrscht und
aus dem ein paar Farben wie bengalische Lichter herausblinken. Der Schritt von diesem künstli-
chen Parkideal, an dem die Luft fast keinen Anteil hat, zu der stilvollen Realistik seiner zeitlich an-
schließenden Alpenaufnahmen ist gewaltig. Es steht das eigene Erlebnis dazwischen.

Von diesem Erleben zeugt das «Hospiz am Grimselpaß» (Abb. 1), eine Federumriß-
zeichnung über Bleistiftskizze mit feiner Bleistiftquadratur zur Maßübertragung auf ein vermutlich
größeres Gemälde. Ihr zugrunde lag wohl das aus größerer Nähe gesehene, staffagelose Aquarell
von 1793/94 in Wien, indes dieser «Karton» einem späteren Gemälde gedient haben mag. Im
Vergleich mit den beiden Varianten von 1813 bei Frau Anna Buchenau in Lübeck und dem 1931
im Glaspalast zu München verbrannten des Leipziger Museums ist die Staffage der vorliegenden
Zeichnung durch Zusammenzug und vermehrte Säumer nochmals bereichert worden. Daraus ist
wohl auf eine zeitlich nachfolgende Entstehung zu schließen und veranlaßt, an eine dritte, nicht be-
kannte Bildversion zu glauben, die 1819 im Palazzo Caffarelli zu Rom unter Nr. 43 A ausgestellt
sein konnte.

Der «Schmadribachfall» entspricht kompositionell der zweiten Bildfassung von Koch, die 1821/22 ausgeführt, verändert ein 1805–1811 entstandenes Gemälde in Leipzig wiederholt. Diese zweite Fassung gehört der Neuen Pinakothek zu München. Ludwig Richter bezeugt in den Lebenserinnerungen eines deutschen Malers (Berlin, 1922, p. 146): «Die ‚Tännle‘ hatte ihm der geniale, leider etwas verwilderte Hieronymus Heß aus Basel gemalt und mit Hirsch und Reh, mit Füchlein und wilden Tauben bevölkert.» Diese Federzeichnung auf Pauspapier wurde nun wahrscheinlich nach dem von Koch um 1821 aufgesetzten und von Heß ergänzten Entwurf, nicht etwa nach dem Aquarell in Basel (K.-K., Inv. 1942. 135) von Heß, der sich von 1819–1823 in Italien aufhielt, selbst abgenommen. Unter seinem Materiale liegen gegen 300 Pausen, darunter mehrere nach Koch.

Ein dritter schweizerischer Vorwurf, den Koch zu verschiedenen Zeiten aufgriff und 1816/17 bildmäßig ausführte, ist in einer Federzeichnung vertreten, die wohl wie die Variante der Albertina in Wien um 1816 entstanden sein mag, wie diese als Gegenstück zum «Tiroler Landsturm». Die Komposition von «Tells Apfelschuß» (Abb. 2) mit ihrer zentralen Anordnung bietet erfreulichen Ersatz für eine in England verschollene ältere Zeichnung. Sie wirkt monumental durch ihre im Verhältnis zur Albertinaversion vereinfachte, geklärte Szenerie und Gruppierung, in der die Hauptfiguren an anderer Stelle ähnlich wiederkehren. Man ist geneigt, in dieser Klärung eine reifere, auch im Sinne der dargestellten Handlung durchdachtere Stufe zu erkennen. Wie erlebt und blutvoll berührt diese Darstellung neben Hessens Szene nach dem Tellenschuß, die in einer Bleistiftpause im Basler Kupferstichkabinett (Inv. 1851. 33. 96) erhalten, und sichtlich von Koch abhängig ist!

In diesem Zusammenhang mag noch erwähnt werden, daß die von Lutterotti (op. cit. p. 305, Nr. 1012f.) als verschollen angeführten Kompositionen der «Alten und der Neuen Schweiz» wenigstens in Hessischen Bleistiftpausen im Basler Kupferstichkabinett (Inv. 1929. 158. 1 und 2) erhalten sind. Nach Kochs Brief vom 23. April 1836 an die Baslerin Emilie Linder, die lange Jahre in München lebte und dort verstarb, hatte er, angeregt durch die «Wolken» des Aristophanes, beide Skizzen um 1836 entworfen, ein Beweis, wie nah ihm stets die Schicksale der Schweiz berührten. Die «alte Schweiz» repräsentierte er durch den Rütlichswur in nächtlicher Vierwaldstätterseelandschaft, die «neue» durch den Tanz der modischen Menge um einen Freiheitsbaum am Zürichsee. Dessen kahler Wipfel ist unstabil in die Erde gesteckt, und seine entblößten Wurzeln starren oben in die Luft, bekrönt durch eine Jakobinermütze. Links im Hintergrund bläst Saturn aus langer Pfeife Rauchwolken, aus denen sich Hexen mit Brandfackeln lösen. Vorne stehen bezopfte und andere bebrillte Herren, die ihre Kurzsichtigkeit außerdem durch Fernrohr und Lupe bekunden. Zum Teil stecken sie ihre Nasen in politische Journale. Diese Entwürfe wurden in Kreidetechnik lithographiert und gehen irrigerweise im Handel zuweilen, sofern es sich um unsignierte Exemplare handelt, unter dem Namen des Hannoveraners Ludwig Adam Kelterborn (1811–1878), der seit 1831 in Basel ansässig war und die erste Zeit die Werkstatt mit Hieronymus Heß und Konstantin Guise an der Spalenvorstadt teilte. Andere Exemplare sind jedoch eindeutig bezeichnet «Jos. Koch. inv. in Roma». Die diptychonartige Umrahmung der Lithographie geht auf Heß zurück und deckt sich mit seinem aquarellierten Spottblatt von 1835 «O tempora, o mores», das in Basler Privatbesitz verblieb, außerdem mit einer Bleistiftpause (Basel, K.-K., Inv. 1851. 33. 88 im Heß-Album) und mit der getuschten Bleistiftzeichnung im Basler Kupferstichkabinett (Inv. Bi. 259. 47). Er wird wohl auch die Umzeichnung auf Stein in Basel besorgt haben. Der Vordergrund der «neuen Schweiz» wurde schon in dieser ersten Auflage im «Lokalkolorit» verändert, und im etwas kleineren Blatt von 1847 von Heß nochmals, jedoch kraftloser wiederholt.

Die Federzeichnung mit dem hl. Martin vor der Landschaft an der Meeresküste (Abb. 13) hat, wie die Ritzspuren eines harten Stiftes erkennen lassen, als unmittelbare Vorlage für ein Gemälde gedient. Mittels einer Pause konnte der Entwurf maßgerecht auf den Malgrund, in diesem Falle Lindenholz, übertragen werden. Da das Format der Zeichnung mit dem Ölgemälde von 1815 in

der Staatlichen Gemäldegalerie zu Dresden übereinstimmt, kann mit Wahrscheinlichkeit geschlossen werden, daß diesem die Basler Zeichnung zugrunde lag.

Eine zweite Pause, diesmal mit dem alttestamentlichen Thema «Ruth und Boas», läßt den gleichen Ursprung vermuten wie der «Schmadribachfall». Heß scheint ihr Urheber. Der Vordergrund mit der Staffage ist mit Feder ausgeführt. Von der Hintergrundlandschaft, die im Vergleich zu allen bekannten Fassungen, besonders städtebaulich, bereichert und mit Bleistift gezeichnet ist, möchte man glauben, daß sich Koch selbst in einer Variante versucht habe, die der Federzeichnung der Graphischen Sammlung zu München (Inv. 1924. 30) und dem Aquarell um 1823 im Thorvaldsen-Museum zu Kopenhagen (Nr. 263), auch in den Maßen, am nächsten steht. Die späteren Versionen des gleichen Bildtypus vereinfachen das Thematische wie das Landschaftliche zugunsten einer gesammelteren Wirkung (vgl. z. B. die Bleistiftzeichnung um 1838 in Basel, K.K., Inv. 1867. 50. 8.).

Originalen Charakter tragen dagegen zwei Entwürfe zu biblischen Darstellungen, bei denen der noch suchend gestaltende Federstrich über die Bleistiftvorzeichnung selbständig hinweggleitet. Da sich beide Blätter auch größenmäßig zu den Bildzyklen im Ferdinandeum zu Innsbruck und deren Kopien von der Hand des Schwiegersohnes Johann Michael Wittmer (1802 bis 1880) in Wien einreihen lassen, gehören wohl auch sie zu den vorbereitenden Studien dieser Folge. Die erste Darstellung illustriert die Geschichte des ersten Menschenpaares, seine Scham vor Gottvater, und die Vertreibung aus dem Paradiese (Abb. 5). Die offene Form, der suchende Strich und die Vorstellung der Menschentypen gehen überein mit den Federzeichnungen zur Geschichte Abrahams im Ferdinandeum, von denen Lutterotti glaubt, daß sie zwischen 1805–1810 entstanden seien. Gleichen Stiles ist auch die Heimsuchung Mariens (Abb. 6) in einem Städtchen von italienischer Bauart. Die beiden Frauen stehen als Gruppe verschlungen in der Bildaxe, indes die Männer den seitlichen Rahmen bilden. Beide Entwürfe stammen unbedingt aus gleicher Zeit. Sie sind auf ein dünnes, weißes Papier gesetzt, auf dem rückseitig die Tinte an den Druckstellen durchschlägt.

Zwei sepialavierte Federzeichnungen, die rasch hingeworfen, den ersten Wurf vor der Natur verraten und große Teile der Papierfläche unbeschrieben oder nur mit Bleistift bedeckt lassen, sind unter sich derartig gepaart, daß sie zeitlich nur wenig auseinander sein können. Die eine gibt den Blick auf Ariccia am Westhang der Albanerberge gegen das Meer hin, die andere ein üppig mit Baumwuchs bestandenes Gelände mit einer Ortschaft im Talgrund, ähnlich Münchenstein im Birstal. Die großzügige und eilige Niederschrift des Augeneindrucks ist in beiden Fällen, ohne Flüchtigkeit, von schlagender Einprägsamkeit und sogar Sorgfalt. Wie öfters bei Koch und seinen Zeitgenossen, sind die baulichen Geraden, insbesondere die Wagerechten, mit dem Lineal gezogen. Das Umschreiben und Zusammenfassen des Blattwerks im Einzelnen und der Laubbäume im Ganzen entspricht ungefähr Kochs Zeichenstil im 2. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Die Talandschaft läßt in der linken unteren Ecke eine etwas beschnittene Schrift erkennen, die vielleicht als Signatur zu betrachten und «Koch. f.» zu lesen ist. Trotzdem bleibt die Zuweisung mangels schlagender Beweismöglichkeit problematisch. Der Strich erscheint spitzer und nervöser und die tonige Anlage gegensatzreicher in Licht und Schatten. Der erste Eindruck weist auf den Gedanken, es möchte sich eine jüngere Kraft in diesen beiden Studien dokumentiert haben. Der Name Friedrich Salathé (1793–1858) wurde verschiedentlich genannt, und wohl mit Recht.

Die bis dahin erwähnten Zeichnungen stehen direkt oder auf Umwegen im Zusammenhang mit der Hinterlassenschaft des Hieronymus Heß, mit Ausnahme vielleicht des «Herakles am Scheidewege». Ihre Anzahl bezeugt, wie groß das Interesse des Schülers für den Lehrer in Rom blieb, auch als Heß auf dem harten Pflaster seiner Vaterstadt eigene Wege ging, und die paar Reisen nach Italien es auf die Länge nicht verhindern konnten, daß sein Geist durchsäuert wurde, gerade weil er höher gespannt war als der Durchschnitt, aber doch nicht straff genug, um das seelische Erleiden kleinstädtischer Lebenserfahrungen überwinden zu können.

Der dreizehn Jahre ältere Kochschüler Jakob Christoph Miville, der 1805 mit 19 Jahren durch die Güte baslerischer Gönner zum erstenmal nach Italien zog und in den Gesichtskreis Kochs trat, hatte ein sanfteres, ausgeglicheneres Gemüt. Sein anders gestimmtes Wesen äußert sich nicht zuletzt in der Wahl der von ihm gesammelten Zeichnungen seines Lehrers. Es fehlen illustrative Beispiele mit handelnden Inhalten ganz. Seine Vorliebe galt der heroisierten Landschaft. In seinen italienischen Zeichenmappen lagen die Koch'schen Musterbeispiele untermischt mit seinen eigenen Arbeiten, wohl als ständige Gradmesser der künstlerischen Qualität. Möglicherweise läßt sich bei genauer Durchsicht des umfänglichen Materiales noch das eine oder andere Blatt als Koch'sches Werk erkennen.

Da ist zunächst eine Gruppe von vier sepialavierten Tuschfederzeichnungen, jede einzeln und unmißverständlich mit I. K. bezeichnet. Sie stehen in deutlicher Beziehung zu den Radierungen des Florian Grospietsch von 1821.

Der Reiter in mittelalterlicher Tracht, dem drei Hunde voransprengen und eine Holzträgerin folgt, durchstreift das bewaldete Tal, aus dem sich mächtig das Bergmassiv erhebt, das Civitella krönt (Abb. 14). Die im Formate durchwegs kleineren Radierungen weichen so wenig von dieser durch verschiedene, auch frühere Fassungen bekannten Zeichnungsgruppe ab, daß die Vermutung naheliegt, es könnten die Mivilleschen Exemplare die Unterlagen für Grospietsch gewesen sein. Denn gerade zur Zeit der Entstehung der Radierungsfolge weilte Miville zum zweitenmal in Italien. 1821 kehrte er nach Basel zurück.

Ein Vergleich der Landschaft mit dem Reiter (Abb. 14), mit der Nachzeichnung für Emilie Linder von 1838 im Basler Kupferstichkabinett (Inv. 1867. 50. 33 (Abb. 16)), deutet, trotz der Wiederholungstreue, den zeitlichen Abstand an; im Alter lassen Plastizität und Spannung nach, weil die vereinfachte Form gesucht und eine das aktiv Gegenständliche zurückdrängende, visionärrere Gesamtschau angestrebt wird. Das Verlangen nach Ausgleich bewirkt bei aller Formschönheit ein dennoch blasserer, matteres Bild. Dieselben Beobachtungen ließen sich auch bei den übrigen Früh- und Spätversionen anstellen.

Zu der Landschaft mit den Landleuten bei Olevano (Abb. 15) ist eine vorbereitende Feder-skizze in der Bibliothek der Wiener Akademie (Inv. 6353) ganz ohne Staffage und eine späte Replik ohne den pflügenden Bauer im Ferdinandeum zu Innsbruck bekannt. Die Mivillesche Zeichnung entspricht der Radierung wiederum am treuesten, nur daß der Baum am linken Bildrand hochgeführt und die Regenwolke rechts durch Pinsel- und Federstrich differenzierter gebildet ist. Der Blick aus der Serpentara an den Ziegelhütten vorbei gegen die großartig am Horizont aufsteigende Ortschaft ist verwandt mit der Zeichnung aus dem Heß-Album (Abb. 7), wie auch dem von Emilie Linder erworbenen, 1823/24 gemalten Gemälde der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel (Nr. 395) mit den Hirten, Musikanten und Tänzern im Vordergrund.

Einen andern Aspekt der Umgebung von Olevano bietet das Gariglianotal mit den wandernden und rastenden Hirten (Abb. 17). Im Museum der bildenden Künste zu Leipzig wird dazu eine Bleistiftstudie, im Basler Kupferstichkabinett (Inv. 1867. 50. 31) wieder eine Nachzeichnung von um 1838 aufbewahrt, bei der die stillende Mutter vorn weggelassen und die Wasserträgerin durch eine in größerer Ferne schreitende Frau mit Kind ersetzt worden ist (Abb. 19).

Die vierte Zeichnung endlich öffnet den Blick gegen die auf Felsen thronende Ortschaft Rocca di Santo Stefano im Sabinergebirge (Abb. 18). Auf dem von Bäumen beschatteten Wege vorn reitet patriarchalisch feierlich, wie Maria auf der Flucht nach Ägypten, eine junge Mutter mit Kind auf dem Esel nach links. Es folgen Fußgänger und Reiter, und im Gelände weidet ein Hirte seine Herde. Dieser Landschaftsausschnitt wurde zu anderer Staffage wiederholt verwendet. Grospietschs Radierung deckt sich jedoch mit der vorliegenden Version.

Eine nicht bezeichnete Bleistiftstudie von prachtvoll lockerer Führung, ein Einzelblatt, führt nochmals zu den Ziegelhütten in der Serpentara bei Olevano (Abb. 11) zurück. Sie galt bis dahin als Arbeit Mivilles. Die gleichen Baulichkeiten wie in der Landschaft mit dem Sämann und dem

pflügenden Bauer (Abb. 15) sind darin festgehalten; aber es wurde eine etwas verschiedene, vom Städtchen wegstrebende Blickrichtung gewählt. Der Eindruck ist der einer ersten, unmittelbar nach der Natur gefertigten Aufnahme aus Kochs bester Zeit.

Und eine letzte, breit und pastos hingesezte Bleistiftzeichnung aus derselben Gegend (Abb. 12) läßt nochmals das ungewöhnliche Einfühlungsvermögen des Künstlers in das Gesicht und die Struktur einer Landschaft reich und vielgestaltig erkennen. Die Mittel sind zwar sparsam gewählt. Doch welcher Reichtum entfaltet sich gleichwohl durch die Modulation des Geländes und den Tonwechsel in Stein und Vegetation! Es ist dies eine Zeichnung, die aus dem 2. Jahrzehnt, dem sie wohl angehört, mächtig in die Zukunft weist.

Der Nachlaß des 1836 mit knapp fünfzig Jahren verstorbenen Miville kam infolge des frühen Todes seiner von dem Ehepaar Hieronymus Bischoff-Respinger in Basel an Kindesstatt angenommenen Tochter in den Besitz der Adoptiveltern und blieb bis in die heutige Zeit bei deren Nachkommen. Erst in den letzten Jahren wurden einzelne Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen daraus losgelöst.

Eine Miville-Ausstellung des Basler Kupferstichkabinetts im Sommer 1946 gestattete zum ersten Male einen Überblick über das Werk des bescheidenen, fähigen, vom Geschick freilich wenig begünstigten Maler, der durch frühzeitige Lähmungen gehemmt, schon im besten Alter arbeitsunfähig wurde. Der künstlerische Impuls, den er von Koch empfing, adelt sein ehrliches Werk.

KATALOG

Basel, Kupferstichkabinett:

1. Feder- und Bleistiftzeichnung. Serpentara bei Olevano mit Ziegelhütten. Inv. 1851. 33. 17 (Heß-Album). Breite 31,4 cm, Höhe 21,1 cm, Abb. 7.
2. Bleistiftzeichnung. Studienblatt mit männlichem Profilbildnis nach links und Ziegen. Inv. 1851. 33. 18. (Heß-Album) Breite 31,4 cm, Höhe 21,9 cm (Blattgröße), Abb. 8.
3. Lavierte Federzeichnung. Der Sündenfall. Kopie nach der Bleistiftzeichnung Kochs von um 1823, Basel, K.-K., Inv. 1867. 48. Entwurf des Hieronymus Heß für die linke Zwickelfüllung eines geplanten Rahmens zu der lithographischen Wiedergabe von Hans Holbeins d. J. Passionstafel der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Nr. 315. Die Folge von acht originalgroßen Blättern wurde durch Birmann & Söhne in Basel um 1830 herausgegeben, unter Mitwirkung von Hieronymus Heß, Hans Jakob Oeri (1782-1868), J. Amadeus Merian (1802-1829), und nach dessen Tode von Nikolaus Hosch, St. Leute und Schmidt. Inv. 1870. 13. (Heß-Album). - L. u. der Vermerk vor Dr. J. J. Burckhardt-Ryhiner: von Koch. Breite 30,9 cm, Höhe 32,6 cm, Abb. 3.
4. Bleistiftzeichnung. Minos als Höllenrichter. Um 1826. Bereinigter Entwurf zur Wandmalerei von 1826/27 im Dantezimmer des Casino Massimo zu Rom. Inv. 1869. 7. (Heß-Album). Breite 53,8 cm, Höhe 33,5 cm, Abb. 10.
5. Aquarell und Deckfarbenmalerei. Herakles am Scheidewege. Bezeichnet: Koch 1793. Neuerwerbung aus dem Heß-Nachlaß, 1946. Breite 24,8 cm, Höhe 21 cm. Abb. 9.
6. Federzeichnung über Bleistiftentwurf. Gottvater und das erste Menschenpaar und die Vertreibung aus dem Paradiese. 1805-1810. Umseitig kleine Laubbaumskizze. Neuerwerbung aus dem Heß-Nachlaß, 1946. Breite 22,8 cm, Höhe 18,9 cm. Abb. 5.
7. Federzeichnung über Bleistiftentwurf. Heimsuchung Mariens. 1805-1810. Neuerwerbung aus dem Heß-Nachlaß, 1946. Breite 18,7 cm, Höhe 22,6 cm. Abb. 6.
8. Federzeichnung über Bleistiftskizze. Landschaft mit dem hl. Martin. Vielleicht Vorzeichnung für das Ölgemälde von 1815 in der Staatlichen Gemäldegalerie zu Dresden. R. u. der Vermerk von Dr. J. J. Burckhardt-Ryhiner: v. Koch. Neuerwerbung aus dem Heß-Nachlaß, 1946. Breite 46,1 cm, Höhe 52,7 cm. Abb. 13.
9. Federzeichnung über Bleistiftvorzeichnung. Tells Apfelschuß. Um 1816. R. u. der Vermerk von Dr. J. J. Burckhardt-Ryhiner: v. Koch. Wasserzeichen: B M und Taube. Neuerwerbung aus dem Heß-Nachlaß, 1946. Breite 55 cm, Höhe 36,2 cm. Abb. 2.
10. Federumrißzeichnung über Bleistiftskizze mit Bleistiftquadratur. Das Hospiz am Grimselpaß. Vielleicht um 1819 entstanden. Neuerwerbung aus dem Heß-Nachlaß, 1946. Breite 46,3 cm, Höhe 39,4 cm. Abb. 1.

11–14. Vier Zeichnungen, die wahrscheinlich als Vorlagen für die Radierungen von Florian Grospietsch von 1821 dienten.

11. Sepialavierte Tuschfederzeichnung über Bleistiftskizze. Reiter in mittelalterlicher Tracht bei Civitella. L. u. mit dem Pinsel bezeichnet: I K. Neuerwerbung aus dem Mivilleschen Nachlaß, 1946. Breite 35,8 cm, Höhe 24 cm. Abb. 14.

12. Sepialavierte Tuschfederzeichnung über Bleistiftskizze. Landschaft mit Landleuten bei Olevano. Mitte unten mit dem Pinsel bezeichnet: I K. Neuerwerbung aus dem Mivilleschen Nachlaß, 1946. Breite 35,6 cm, Höhe 24,3 cm. Abb. 15.

13. Sepialavierte Tuschfederzeichnung über Bleistiftskizze. Landschaft mit Hirten am Garigliano bei Olevano. Mitte unten mit dem Pinsel bezeichnet: I K. Neuerwerbung aus dem Mivilleschen Nachlaß, 1946. Breite 35,6 cm, Höhe 24,3 cm. Abb. 17.

14. Sepialavierte Tuschfederzeichnung über Bleistiftskizze. Landschaft mit Hirten bei Rocca di Santo Stefano im Sabinergebirge. L. u. mit dem Pinsel bezeichnet: I K. Neuerwerbung aus dem Mivilleschen Nachlaß, 1946. Breite 35,4 cm, Höhe 24,2 cm. Abb. 18.

Basel, Kunsthandel Pro Arte, Herr Dr. Jules Coulin:

15. Federpause, ausgeführt vielleicht von Hieronymus Heß, um 1821. Der Schmadribachfall. Die Pause entspricht kompositionell der zweiten Fassung des Bildthemas, vertreten im Gemälde der Neuen Pinakothek zu München. Breite 44,6 cm, Höhe 54,7 cm.

16. Feder- und Bleistiftpause, vermutlich von Heß, redigiert wahrscheinlich von Koch. Ruth und Boas. R. u. der Vermerk von Dr. J. J. Burckhardt-Ryhiner: Wiederholung nach Koch. Breite 46,9 cm, Höhe 35,1 cm.

Basel, Privatbesitz:

17. Bleistiftzeichnung. Ziegelhütten in der Serpentara bei Olevano. Herkunft aus dem Mivilleschen Nachlaß. Breite 21,8 cm, Höhe 27,3 cm. Abb. 11.

18. Bleistiftzeichnung. Bergmassiv, wohl aus der Umgebung von Olevano. Herkunft aus dem Mivilleschen Nachlaß. Breite 27 cm, Höhe 19,2 cm. Abb. 12.

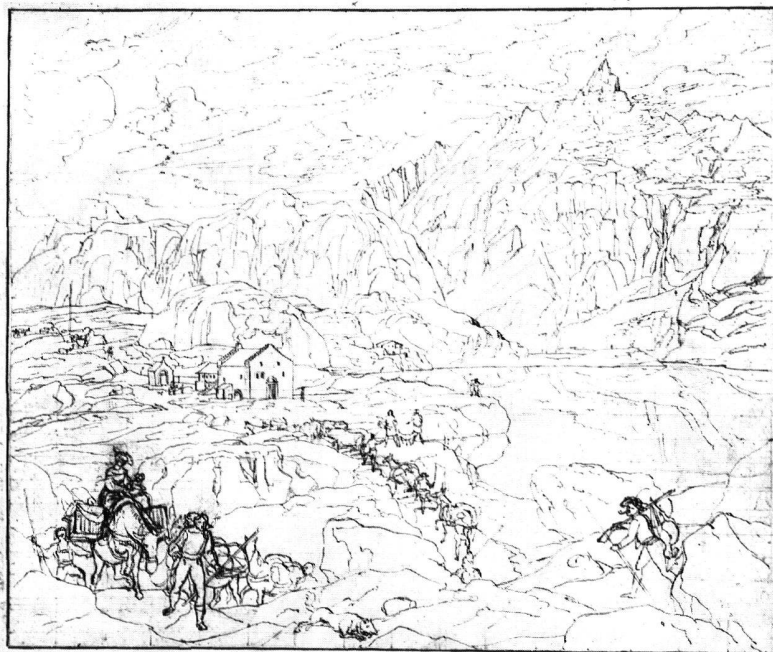


Abb. 1. Das Hospiz am Grimselpaß. Basel, Kupferstichkabinett



Abb. 2. Tells Apfelschuß. Basel, Kupferstichkabinett

JOSEPH ANTON KOCH, 1768–1839

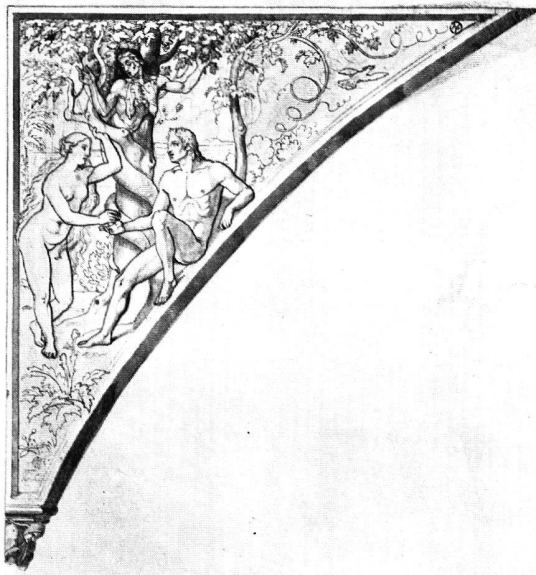


Abb. 3. Der Sündenfall

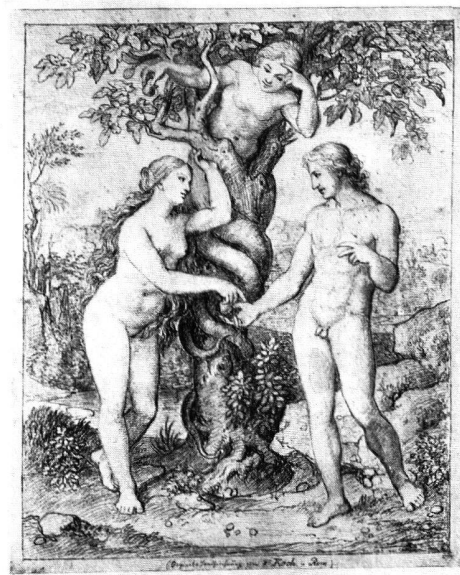


Abb. 4. Der Sündenfall



Abb. 5. Vertreibung aus dem Paradies



Abb. 6. Heimsuchung Mariens

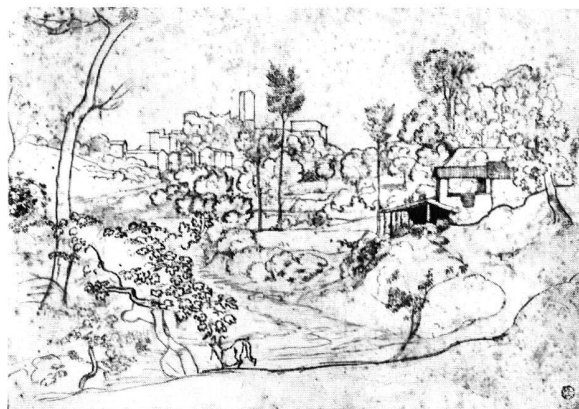


Abb. 7. Landschaft bei Olevano



Abb. 8. Studienblatt

JOSEPH ANTON KOCH, 1768–1839

3, 4, 7 und 9 Basel, Kupferstichkabinett, 5 und 6 Basel, Kunsthandel



Abb. 9. Herakles am Scheidewege, bez. Koch 1793. Aquarell



Abb. 10. Minos als Höllenrichter. Entwurf zur Wandmalerei im Casino Massimo, Rom

JOSEPH ANTON KOCH, 1768–1839

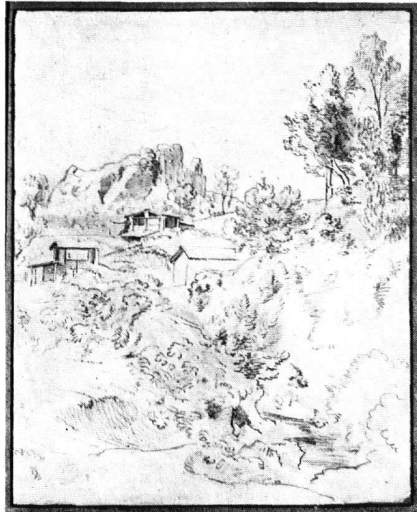


Abb. 11. Ziegelhütten bei Olevano

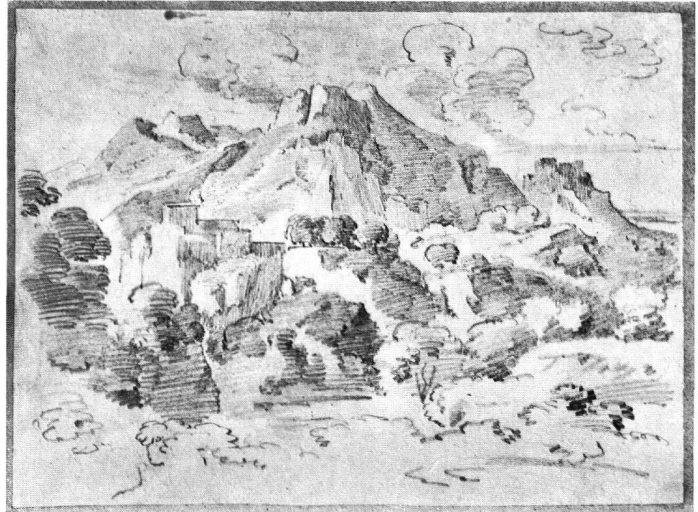


Abb. 12. Bergmassiv bei Olevano



Abb. 13. Landschaft mit dem hl. Martin

JOSEPH ANTON KOCH, 1768–1839

11, 12, Basel, Privatbesitz, 13, Basel, Kupferstichkabinett

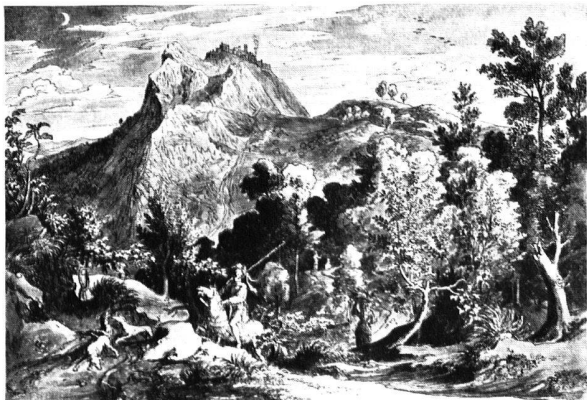


Abb. 14. Reiter im Tal bei Civitella



Abb. 15. Landschaft mit Landleuten bei Olevano

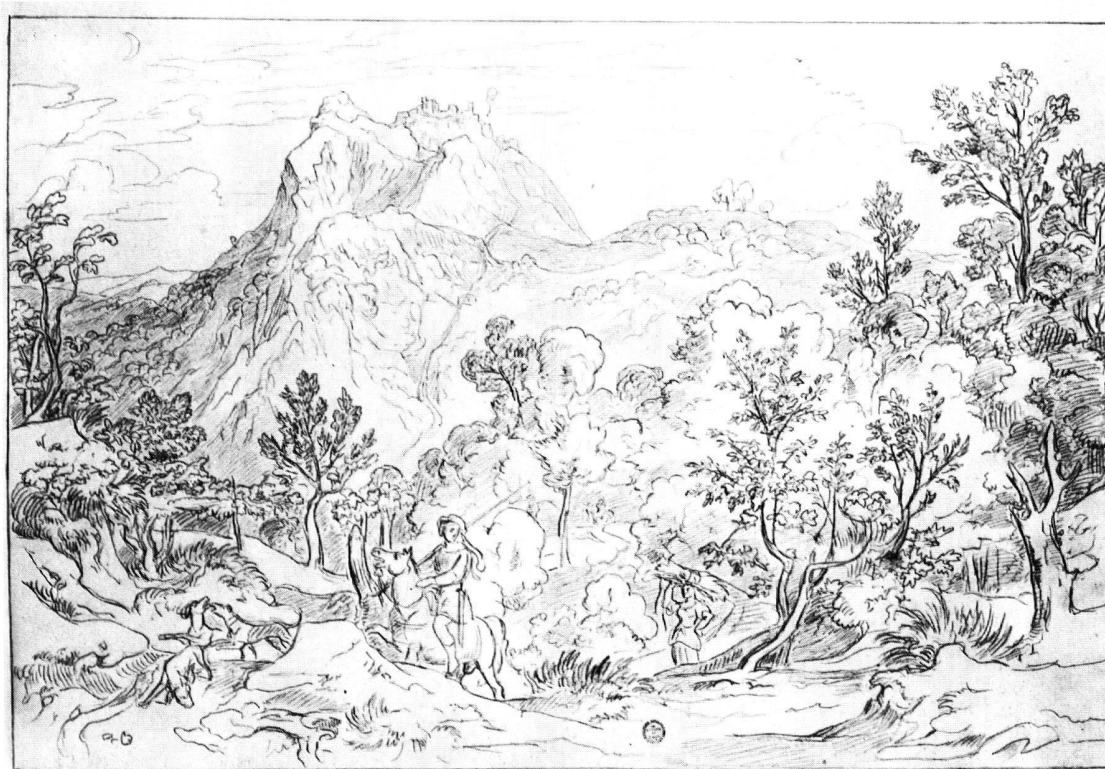


Abb. 16. «Civitella». Bleistiftzeichnung um 1838

JOSEPH ANTON KOCH, 1768–1839

3 Zeichnungen im Basler Kupferstichkabinett

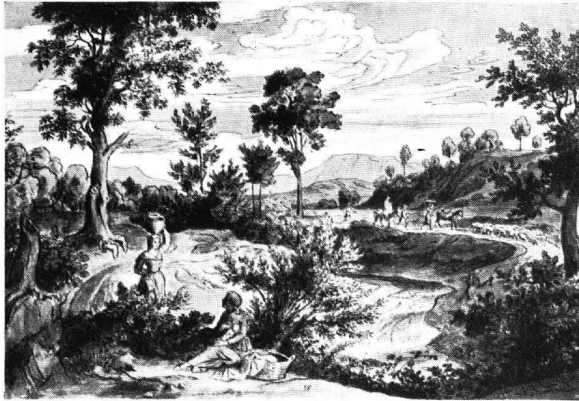


Abb. 17. Landschaft mit Hirten am Garigliano



Abb. 18. Landschaft bei Rocca di Santo Stefano

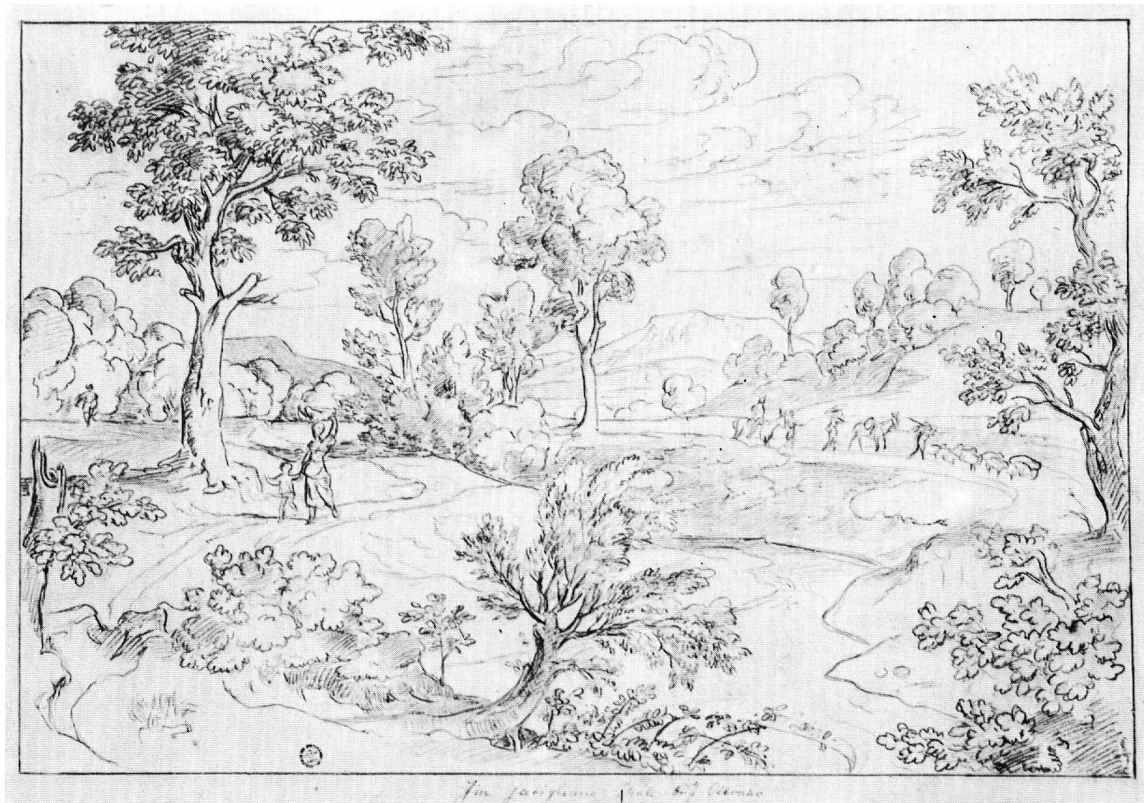


Abb. 19. «Im Garigliano-Thale bey Olevano». Bleistiftzeichnung um 1838

JOSEPH ANTON KOCH, 1768–1839

3 Zeichnungen im Basler Kupferstichkabinett