

„analytic“ und „thematic“ beschreibt. In dieser Wesensverwandtschaft findet Holly ein Zeichen dafür, daß Panofskys methodologische Leistung nach einem halben Jahrhundert immer noch aktuell ist und fruchtbar sein kann.

Freilich leuchten — wie schon betont — nicht alle Analogien ein. Zum Beispiel überzeugt die von Holly zwischen Michel Foucaults *archéologie* und Panofskys *Iconology* hergestellte Analogie ebenso wenig wie die angebliche Ähnlichkeit der ikonologischen Methode mit jener der französischen *Annales*-Schule, die sich vor allem an den ökonomischen Konjunkturen, der Bewegung der Getreidepreise und der Veränderungskurve der Bevölkerungszahl orientiert.

Sonst aber fügt sich das Lebenswerk Panofskys, als Ganzes gesehen, sehr gut in die Perspektiven der heutigen Geisteswissenschaften — in einer Periode also, in welcher Semiologie und Hermeneutik so viele Forscher anziehen. Auf S. 183 findet sich Giulio Carlo Argan zitiert, der, offenbar in Übereinstimmung mit Hollys Ansicht, der Ikonologie eine fruchtbare Zukunft voraussagt: „In many aspects, then, the iconological method begun by Panofsky, although by design rigidly philological, can be qualified as the most modern and efficacious of historiographic methods, open moreover to great future developments which truthfully it has not as yet experienced“ (1975).

In diesem letzten Abschnitt des Buches konnten auch die Ergebnisse von Renate Heidt mit Gewinn verwertet werden: im Hauptteil fünf ihres Buches von 1977 gibt sie eine ausgezeichnete Betrachtung der „Theorie, Anwendung und Kritik der Ikonologie“ und zeigt, wie Panofsky durch kleine Modifikationen der Begriffe sein Interpretationssystem immer flexibler machte.

Man kann hoffen, daß sich auch in Zukunft die Meinung von Holly bestätigen wird: „Iconology, like any theory worthy of the name, has assumed a life of its own and has become a living testimony to the imagination of its originator“ (S. 183). Man hofft, daß die Erforschung der großen kunsthistorischen und kunsttheoretischen Leistung Panofskys fortgesetzt werden wird, und daß am Ende eine Monographie ein vielseitiges und ausgewogenes Bild des Gelehrten und seiner Bedeutung bieten wird. Auf dem Weg dahin kann Hollys Buch einen nützlichen Beitrag leisten.

Jan Bialostocki

OTTO R. VON LUTTEROTTI, *Joseph Anton Koch (1768—1839)*. Mit einem vollständigen Werkverzeichnis. 416 Seiten mit 24 Farbtafeln und 247 Schwarzweißbildern. Wien-München, Herold-Verlag, 1985, DM 170,— (ÖS 1200,—).

Lutterottis Monographie über Joseph Anton Koch, die einzige große, mit einem vollständigen Werkverzeichnis versehene Arbeit über den neben Johann Christian Reinhart bedeutendsten Vertreter deutsch-römischer Landschaftsmalerei, war 1940 im Deutschen Verein für Kunstwissenschaft (Berlin) erschienen und ist seit geraumer Zeit vergriffen. Insofern erfüllt die Neu-Edition nach 45 Jahren — eine anerkennenswerte und respektgebietende Initiative des Autors — ein Desiderat der Forschung, die sich seit den sechziger Jahren mit verstärktem Interesse der Kunst um 1800 zuwandte.

Äußerlich gesehen, unterscheidet sich die Ausgabe von 1985 von ihrem Vorgänger wohlthuend durch das handlichere Format und die hervorragenden Farbtafeln.

Der OEuvrekatalog wurde gegenüber der alten Ausgabe um 16 neu gefundene Gemälde bereichert und in das bestehende Verzeichnis eingeordnet. Bei G 68a (die Kirche SS. Nereo e Achilleo) wäre hinzuzufügen, daß gegenüber dem Vorbild (sowie der später entstandenen Zeichnung Z 374, Abb. 229) an der Apsis eine Zwerggalerie angefügt wurde und der Campanile der Realität nicht entsprechende, gotisierende Elemente aufweist. Letzteres kann als interessanter Hinweis auf die romantische Tendenz in Kochs Werk gedeutet werden. Die „topographisch interessante Darstellung“ (S. 300) auf diesem Bild wäre zu präzisieren: im Hintergrund tauchen die Kirchen S. Stefano Rotondo und S. Maria in Domnica auf. — Für das Gesamtœuvre Kochs ist wichtig, daß einige der neu hinzugekommenen Gemälde in ihrer Thematik (z. B. G 5a: Dante; 9b: Ossian; 18a, 29a: Landschaften mit Pilgern oder Einsiedlern; 36a, 63a: Neues Testament) sich ebenfalls der Romantik nähern.

Als bedeutendes Ergebnis der Überarbeitung sind die über 100 neu hinzugekommenen Zeichnungen hervorzuheben. Der 1145 Nummern umfassende Katalog des graphischen OEuvres ist in beiden Ausgaben nach dem Aufbewahrungsort und innerhalb dieser Einteilung chronologisch geordnet; auf diese Weise gestaltet sich das Auffinden eines Blattes aus dem Abbildungsteil (ohne Angabe des Aufbewahrungsortes) über den Querverweis Katalognummer-Ort einigermmaßen umständlich. Nur die Aquarelle, Sepiablätter und die Skizzenbücher als ganze sind in einer chronologischen Liste verzeichnet (S. 401—402). — Zugegebenermaßen wäre eine chronologische Neuordnung angesichts des Umfangs ein schweres Unternehmen gewesen, das z. B. Marcel Roethlisberger in *Claude Lorrain. The Drawings* (Berkeley und Los Angeles 1968; 1119 Zeichnungen!) auf sich genommen hatte.

Allen, die sich mit italienischer Landschaftsmalerei und ihren topographischen Bezügen beschäftigen, wäre die Neuauflage eine willkommene Gelegenheit erschienen, mehr Abbildungen von Zeichnungen Kochs aus Rom und der weiteren Umgebung einzufügen (etwa des Skizzenbuches SB 22 und der Zeichnungen Z 23—60 in Basel), sind doch diese Blätter in ihrem Realismus nicht nur in stilistischer Hinsicht interessant — mehr als die idyllisch erhöhten Radierungen (Abb. 232—243) —, sondern zugleich eine kostbare topographische Dokumentation. In dieser Hinsicht machen die Abb. 163—172, 189—200 (Olevano, Civitella, Rom, Tivoli) und vor allem das genannte stadtrömische Motiv der Kirche SS. Nereo e Achilleo (Abb. 229) Appetit auf „mehr“, das im OEuvre Kochs reichlich vorhanden ist, wie aus dem Katalog ersichtlich. Der finanzielle Grund der Einschränkung ist durchaus verständlich, sie bleibt aber bedauerlich, ist doch das graphische Werk Kochs in vielen Sammlungen verstreut und schwer in einer Gesamtchau zusammenzufassen. — Weiters fällt auf, daß im Register das Stichwort „Rom“ bedeutend verkürzt wurde, waren doch 1940 noch Kirchen und andere Monumente einzeln genannt.

Die Titel der seit 1940 erschienenen und aufgrund der Aufwertung des Klassizismus zahlreichen Schriften über Koch und die Malerei seiner Zeit wurden selbstverständlich in die Literaturliste und in das Werkverzeichnis mit einbezogen, jedoch weder im Katalog noch im Text inhaltlich ausgewertet, worüber noch zu sprechen sein wird. Die in

der alten Ausgabe abgedruckten 59 Briefe Kochs wurden nun weggelassen und durch ein kurzes Verzeichnis (S. 405—406) ersetzt. Dagegen ist die Liste der Radierungen (nach Andresen) neu.

Der Textteil („Leben und Werk“) blieb, soweit zu sehen, wörtlich derselbe, abgesehen von kleinen Änderungen, wie im V. Kapitel (2. Rom-Aufenthalt 1815—1839), wo der 1. Abschnitt umgestellt und erweitert wurde (Biblische Themen, Alpenlandschaften).

Lutterotti bettet die Besprechung der einzelnen Werke in die Biographie des Malers ein, eine durchaus übliche Methode. Der biographische Teil ist durch zahlreiche Zitate aus Schriften und Briefen Kochs und seiner Zeitgenossen bereichert. Sein Aufstieg vom Tiroler Hütebub zum großen Maler und Erneuerer der Heroischen Landschaft, zum geistigen Mittelpunkt und zur anerkannten Autorität des deutsch-römischen Künstlerkreises, sein rebellischer, unabhängiger und stets kampfbereiter Geist (man denke an den Ausbruch aus der Stuttgarter Karlsschule 1791, den erbitterten Gegensatz zu Hackert und die Auseinandersetzung mit der Münchner Kunstkritik) werden lebhaft und anschaulich geschildert. Bei der Behandlung von Kochs Werk hingegen vermißt man des öfteren eine tiefergehende stilistische Analyse, stärkere Bezugnahme auf Vorläufer, auf die Kunst und Kunsttheorie seiner Zeit, Einflüsse anderer Maler auf Koch und umgekehrt, Vergleichsbeispiele usw. Der Hinweis auf eine Beziehung von Kochs „Wasserfällen von Tivoli“ (G 45) zu einem Bild des Romantikers Karl Philipp Fohr (S. 95) bildet in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Es wäre an dieser Stelle angebracht gewesen, auf die zahlreichen Wasserfallbilder Hackerts und deren Bezüge zu Koch hinzuweisen.

Will man chronologisch vorgehen, so wäre bei den ersten bekannten Landschaftszeichnungen Kochs, die in seinem letzten Jahr an der Hohen Karlsschule (1791) auf einer Ferienreise in die Schweiz entstanden (Abb. 76—78), der unübersehbare Einfluß des niederländischen Zeichenstils hervorzuheben gewesen, der im 18. Jahrhundert gang und gäbe war, so daß man fast von „Hollandismus“ sprechen kann (so schon 1943 B. Dörriß, *Deutsche Zeichnungen des 18. Jahrhunderts*, München; S. 12). Auch Jakob Philipp Hackert und Johann Christian Reinhart, um nur zwei große Namen zu nennen, unterlagen, zumindest in der Frühzeit, diesem Stil.

1792 und 1794 entdeckte Koch die Großartigkeit der Schweizer Alpenlandschaft. Lutterotti (S. 32) geht auf die damals schon erfolgte Entdeckung der Alpen durch Schweizer Maler allzu summarisch ein, indem er sich — mit Ausnahme Ulrich Schellenbergs — nur auf die serienmäßige Vedutenproduktion und auf Kochs Ausspruch, daß „von Schweizeralpengegenden wenig Erträgliches“ existiere, bezieht. In diesem Zusammenhang wäre eine eingehendere Beschäftigung mit dem Thema notwendig gewesen; man denke an Johann Heinrich Wuest (1741—1821), einen Pionier in der Entdeckung der Alpenwelt, der in dem großartigen Gemälde „Der Rhône-gletscher“ im Zürcher Kunsthau (Abb. 125 bei E. Steingraber, *2000 Jahre Landschaftsmalerei*, München 1985; vgl. auch Ausst.-Ktg. Chur 1977) schon 1772/73 eine überhöhte und dramatisierte Wiedergabe wagte; oder an Caspar Wolf (1735—1783), der 1774—1777 eine Folge von 200 Gemälden zwar für die druckgraphische Reproduktion im Verlag Wagner schuf, wobei die 81 erhaltenen und weitere jedoch durchaus moderne Tendenzen aufweisen (vgl. Ausst.-Ktg. *Caspar Wolf, Landschaft im Vorfeld der Romantik*, Basel 1980). — Auch Kochs

neu in den Katalog aufgenommenes Aquarell „Gletscher mit Berggeist und Quellengott-heit“ (Z 585a, Abb. 88) zeigt präromantische Elemente und eine Annäherung an den Sturm und Drang.

Auf die Rückseite der aquarellierten Federzeichnung „Mönch und Jungfrau von Unterseen aus“ (Z 581, Abb. 84) schrieb der junge Koch einen Auszug aus Albrecht von Hallers großem Gedicht *Die Alpen* (1729, erschienen 1732), welches das neue, von England (David Burke 1729—1797; Theorie des Sublimen und des Schönen) ausgehende starke Landschafts- und Naturerlebnis literarisch auf die Bergwelt anwendet. Schon Kochs Gefühlsausbruch beim Anblick des Rheinfalles 1791 (S. 30), wo der junge Maler das Erlebnis einer gewaltigen Natur als Aufruf zum Kampf gegen Abhängigkeit und Despotismus empfand, d. h. der Eindruck des Erhabenen, das im Gemüt die Idee der Freiheit entstehen läßt, steht in Einklang mit den philosophischen und kunstphilosophischen Strömungen seiner Zeit: Kants 1764, nach der Lektüre der deutschen Übersetzung der Burke'schen Empfindungslehre, erschienene Schrift *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, wo im Gegensatz zu Winckelmann, der das Ideal „in der höchsten Idee der menschlichen Schönheit“ sieht, das Verständnis des Schönen auf das Gefühl verlegt wird („Alles Erhabene ist nicht in der Natur, sondern in unserem Gemüt inbegriffen.“ Vgl. A. Schug, Über das Erhabene und über naive und sentimentalische Malerei. Ausst.-Ktg. *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Hackert, Koch und Reinhart*, Köln 1984, S. 53—60). Kants Erkenntnisse wurden von Schiller in den von ihm selbst so benannten *Kantischen Schriften* (1790—1795) und in der Rezension *Über Matthissons Gedichte* (1794) kunsttheoretisch ausgearbeitet. In seinen Betrachtungen über das Erhabene und Schöne („Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte“; „...Kunst hat alle Vorteile der Natur, ohne ihre Fesseln mit ihr zu teilen“) bezieht er sich immer wieder auf die Landschaft, die ihre wesentliche Aufgabe in der „Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von *Ideen*“ findet. — Es erscheint unmöglich, daß Koch, der 1795 nach Rom ging, mit den Gedanken Schillers nicht vertraut war. Seine Wertschätzung des Dichters seit den Zeiten der Karlsschule hebt auch Lutterotti (S. 27) hervor. Auch über seinen engen Freund und zeitweiligen Hausgenossen Johann Christian Reinhart, der seinerseits mit Schiller befreundet war, welchem er 1800 eine radierte „Sturmlandschaft“ widmete, muß Koch mit den philosophisch-ästhetischen Schriften des Dichters vertraut gewesen sein. Schon 1950 hatte Dagobert Frey auf direkte Bezüge von Schillers *Matthissons Gedichten* und Kochs Werk hingewiesen (Die Bildkomposition bei J. A. Koch und ihre Beziehung zur Dichtung. *Wiener Jb. f. Kunstgesch.* 14, 1950, S. 195—224, hier S. 211). Nach Frey (S. 213) erfuhr Koch vielleicht über den preußischen Gesandten Wilhelm v. Humboldt, mit dem er in Rom und später in Wien Kontakt pflegte, die Schillerschen Grundgedanken. — Bei der Zeichnung „Wilhelm Tell“ (Z 945, Abb. 186) nahm Koch direkten Bezug auf Schillers Drama, wie aus einem Brief hervorgeht (Lutterotti S. 142 Anm. 284). 1810 schrieb Koch in seinen *Gedanken über ältere und neuere Malerei* (hsg. von D. F. Strauß, *Kleine Schriften*, Leipzig 1862, S. 303—332, hier S. 324) wörtlich: „Das Schöne und das Erhabene sind die Vorwürfe der Bildenden Kunst; aus der Natur wird die große Materie genommen und wird in ein Kunstwerk umgebildet. Bloße Nachahmung der Natur ist tief

unter der Kunst, auch wo die Kunst natürlich erscheint, soll dies im hohen Stil des Kunstgenies sein, welcher die Natur gleichsam umarbeitet... Die Kunst muß geben, was die Natur nicht hat, alsdann ist sie schöpferisch. Die Natur in ihrer Construction und Wirkung soll und muß der Künstler genau kennen; aber sie ist *nicht* sein hauptsächlichster Zweck, sondern nur ein *reales Mittel* seiner Kunstdarstellung... Individuelle Nachbildung einzelner Kunstpartikel ist eine unbestreitbar nöthige Bemühung; aber den *Geist* der Natur zu fassen, ist das eigentliche Ziel des Naturstudiums... Der stumpfe Naturalist hingegen faßt die Natur ohne *schöne Seele*... er will nicht die ausgebildete *Idee* der Natur, sondern diese gerade so roh, wie sie vor seinem plumpen Sinne liegt.' — Mit diesen Aussagen nähert sich Koch eindeutig der klassizistischen Kunsttheorie, wie sie in Rom Carl Ludwig Fernow vertrat. (Ein kurzer Hinweis auf Fernow bei Lutterotti S. 52.) Koch hatte dessen im Winter 1795/96 gehaltene Vorlesungen („Kunstbetrachtung nach kantischen Prinzipien“) gehört, jedoch als zu pedantische und „neblichte“ Theorien abgelehnt, ebenso wie Fernows 1806 erschienene Schrift *Über Landschaftsmalerei* (J. A. Koch, *Moderne Kunstchronik*, 1834, S. 8), die unter dem praktischen Einfluß von Fernows (und Kochs!) Freund Reinhard entstanden war (vgl. Czymmek in: *Heroismus und Idylle...*, 1984 [wie oben], S. 24). Trotzdem ist eine Übernahme der Fernowschen Theorien in Kochs Äußerungen nicht zu leugnen, auch in dessen Forderung nach Staffage im Landschaftsbild („Die Landschaft für sich alleine ist als eine leere Sache zu betrachten; sie dient dem Aufenthalt lebender Wesen und zum Schauplatz möglicher Gelegenheiten.“), die den Charakter der Landschaft und ihren Stimmungswert unterstützen soll. Vgl. dazu Koch: „Ohne menschliche Belebung, ohne Beziehung der toten oder vegetabilischen Natur auf das Lebendige kann die Gattung Malerei sich füglich nicht zum Kunstwerk erheben“ (zit. bei Schug, ebd. S. 59). Schug, wie auch Frey, Czymmek (ebd. S. 24) und J. A. Borries (*J. A. Koch, Heroische Landschaft mit Regenbogen*, Bildhefte der Staatl. Kunsthalle Karlsruhe 3, 1967) bestehen auf einer direkten Kenntnis und Beeinflussung der zeitgenössischen Kunsttheorie und -philosophie, während Lutterotti darauf nicht eingeht oder höchstens in Fußnoten verweist (Anm. 49, Anm. 101).

Auch im praktischen Werk Kochs findet sich ein direkter Niederschlag der Forderungen der idealisierenden klassizistischen Kunsttheorie, nämlich „das Edelste aus der Natur — deren genaues Studium verlangt wird — auszuwählen und dann eine vollendete Komposition zu schaffen“ (Steingraber 1985, S. 301): Kochs Landschaften sind aus verschiedenen Landschaftsstudien zusammengesetzt und zu einer überhöhten, idealisierenden Einheit verbunden. Im Vordergrund befinden sich meist, scheinbar greifbar, nahsichtige Naturdetails, ansonsten ist die Vegetation durchwegs sparsam verteilt, um die Tektonik des Erdbodens, die Koch besonders interessiert, transparent zu machen. Bereits im Hamburger „Wasserfall“ von 1796 (G 2) findet sich der noch nicht ganz gelungene Versuch einer Überhöhung und Monumentalisierung der Natur, wie Czymmek (wie oben S. 26) treffend bemerkt hat. Dagobert Frey, und nach ihm Rudolf Zeitler (*Klassizismus und Utopie*, Stockholm 1954) haben zuerst auf das Phänomen der Kombination mehrerer Augenpunkte bei Koch aufmerksam gemacht, etwa bei der „Ansicht von Tivoli“ (G 45), in der berühmten „Heroischen Landschaft mit dem Regenbogen“ (in mehreren Versionen: G 10, 10a, 30, 59) oder im „Schmadribachfall“ (G 16 von

1805, G 53 von 1821/22). Hier sind fast alle Höhenstufen des Gebirges aus einem anderen Blickpunkt nahsichtig wiedergegeben. „Erst dadurch entsteht der Eindruck unabherrbarer Höhe bei gleichbleibender Nähe“ (Erika Bierhaupt-Rödiger, *Carl Rottmann*, München 1970, S. 71). — Die Vielschichtigkeit der Kochschen Bilder unterscheidet ihn von den Romantikern; so bemängelte 1824 Caspar David Friedrich „die Manier, alles, was man ringsum sieht, zusammenzuquetschen“ (zit. bei Frey 1950, S. 217). Koch mißt im allgemeinen den atmosphärischen Erscheinungen wenig Wert bei, da sie das Dauernde, Allgemeingültige einer komponierten Landschaft zu sehr subjektivieren würden. Die Konturen sind scharf, die Farben klar (von den Meistern der Frührenaissance beeinflußt), manchmal an Buntheit grenzend. Ist die figürliche Staffage im „Schmadribachfall“ auf einen Hirten und Jäger begrenzt, die in ihrer Kleinheit und Einsamkeit die Erhabenheit der Bergwelt im Sinne der Romantik umso stärker betonen, so finden wir in der „Heroischen Landschaft mit dem Regenbogen“ (1. Fassung 1805) eine enge Verknüpfung von Mensch und der von ihm bearbeiteten und geformten Natur. Die bukolischen Elemente, die beiden jungen Frauen im Vordergrund, das tätige Landvolk im Hintergrund bilden im Schillerschen Sinn eine symbolische Repräsentation aller Lebewesen, wie auch Koch selbst gesagt hatte, daß „die Kunst in den Individuen Gattungen darstellt“ (*Gedanken* 1810, Strauß 1862, S. 324). So will er z. B. in einem Jüngling „die allgemeine Idee der Jugend“ wiedergeben. Diese Realisierung von Ideen durch symbolische Darstellung ist ganz im Sinne Schillers. In der „Regenbogenlandschaft“ sind die Menschen zugleich ‚naive‘ Bewohner der Landschaft, die zugleich Paradies und Kulturlandschaft ist, als auch deren ‚sentimentalische‘ Betrachter“ (Bierhaus-Rödiger 1970, S. 70). Diese Begrifflichkeit wurde von Schiller in dem Aufsatz *Naiv und sentimentalisch* 1795/96 ausgearbeitet, wobei das naive Subjekt „Natur ist“, während das sentimentalische, reflektierende „Natur sucht“, die ihm Gegenstand der Betrachtung und des Gefühlserlebnisses wird (zit. nach Frey 1950, 210). Dagobert Frey hat, darauf aufbauend, eine treffende Stildefinition Kochs gegeben. Leider geht Lutterotti bei diesem wichtigen Bild nicht auf den tieferen Symbolgehalt ein, wie er von Frey (Sinngehalt der verschiedenen Landschaftsräume als Wirkungsbereich des Menschen in diesem Gemälde; ebd. S. 201 f.) und von Borries 1967 ausgearbeitet wurde. Letzterer ging besonders auf die Symbolik des Regenbogens als Versöhnungs- und Friedenszeichen nach abziehendem Unheil ein, was nach der Meinung des Autors auch den Personen des Bildes bewußt wird. Dazu gehören die Störche in der Münchner Fassung (G 30), die in den Schnäbeln Schlangen davontragen. Borries sieht in der Verbindung verschiedener Elemente (Antike und Mittelalter in der Hintergrund-Architektur, d. h. Ideale der Antike und Christentums) nicht die Sehnsucht nach einem vergangenen Goldenen Zeitalter des Menschen „vor dem Anfange der Kultur, im kindlichen Alter der Menschheit“ (Schiller), sondern ein utopisches Ideal, wie es der philosophischen Konzeption in Deutschland um 1800, in Zusammenhang mit Rousseau und der französischen Revolution, entsprach. — Mögen diese Deutungen auch sehr weitgehen, so wären sie doch erwähnenswert gewesen.

Der Beginn von Kochs Rom-Aufenthalt war allerdings im Zeichen der klassizistisch geprägten Zuwendung zum Figürlichen (Illustrationen zu Dante und Ossian) gestanden. Diese ist auf den Einfluß Jakob Asmus Carstens' zurückzuführen, der ihn die ersten rea-

listischen Naturstudien in Italien (so das bezaubernde Aquarell von Vietri 1795 — Z 657 —, das später zum Vorbild der „Regenbogenlandschaft“ wurde) vergessen ließ. Dem neuen Ideal entsprechend, ist auch die — nicht sehr umfangreiche — Landschaftsproduktion der Jahre 1796—1803 „historisch oder dichterisch“, wie Koch sie selbst in einem Brief an Frauenholz 1797 bezeichnet (zit. ed. 1940, S. 138), d. h. idyllisch überhöht, mit mythologischen Figuren staffiert. Lutterotti ist völlig recht zu geben, wenn er (S. 40) die Möglichkeit andeutet, daß die klassischen Poussinschen und idyllischen Elemente auf den Eindruck der „Mahlerisch radierten Prospekte..“ (72 Blätter) zurückgehen, die Kochs Freund Reinhart gemeinsam mit Dies und Mechau 1792—1798 schuf.

Daß Koch, wie Lutterotti (S. 37) schreibt, sich in der römischen Anfangszeit von der Landschaft abwandte, weil ihm „die eilfertige und leichte, für die Fremden berechnete Landschafterei der Hackert-Richtung ... oder die Veduten Kaisermanns und Gmelins abstoßen“, bleibt dahingestellt. Überhaupt muß gesagt werden, daß das in diesem Buch gezeichnete Hackert-Bild, das sich des öfteren von Aussprüchen Kochs nährt, der sein erbitterter Gegner war, dringend revisionsbedürftig ist. Bezeichnungen wie „platte Vedutenkunst eines Hackert“ (S. 54), „Überwindung der Vedute des Hackert-Kreises bereits vor Koch und wenigstens in der Radierung Erneuerung der von Poussin geschaffenen heroischen Landschaft“ (bezüglich Reinhart; S. 41; die „abgeleierte Vedutenmalerei“ der Ausgabe 1940 wurde nun glücklicherweise gestrichen) sind angesichts der Rehabilitierung Hackerts seit den sechziger Jahren, vor allem dank der Publikationen Wolfgang Krönigs (*Eine Italienlandschaft des 18. Jhts. im Deutschen Archäolog. Institut zu Berlin*, Berlin 1964; diverse Aufsätze im *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 1965, 1966, 1967, 1968, 1971; *Hackert, Zehn Aussichten von dem Landhause des Horaz*, Düsseldorf 1983) nicht mehr am Platz. Diese Arbeiten haben nicht nur die Modernität der realistischen Veduten Hackerts (unter denen sich sicher auch schwächere Stücke finden) vor Augen geführt, sondern auch präromantische Elemente, so in Gestalt bildeinwärts blickender einsamer Betrachter. Spätestens anlässlich der Ausstellung *Civiltà del '700 a Napoli*, Neapel 1979/80, auf der ein überraschend „romantisches“, ein tiefes Naturgefühl verratendes Hackert-Bild zu sehen war („Faraglioni della Trezza“ von 1793; Ausst.-Ktg. Bd. I, Nr. 187 mit Abb.), das Caspar David Friedrich vorausnimmt, mußte die herkömmliche Meinung (Hackert als Produzent kühler Veduten) revidiert werden. H. Börsch-Supan war 1978 sogar so weit gegangen, in Hackert einen Wegbereiter C. D. Friedrichs zu sehen (Ausst.-Ktg. *Zeichnungen und Aquarelle deutscher Meister 1750—1900*, Berlin-Bonn-Kiel 1978/79, S. 14—15). Will man nun von den zukunftsweisenden Elementen in Hackerts Werk unbedingt absehen, so muß man ihm doch zuerkennen, neben der naturalistischen „Prospektmalerei“ auch hervorragende Ideallandschaften in der Nachfolge Lorrains geschaffen zu haben, die schon in der Nürnberger Ausstellung 1966 ihre Würdigung fanden (vgl. Ausst.-Ktg. *Klassizismus und Romantik*, Nr. 64: *Badende Nymphen 1767*; Nr. 65: *Gesellschaft in römischer Landschaft 1789*), in der Folge in den Ausstellungen von Köln 1984 (wie oben) und besonders München 1983 *Im Licht von Claude Lorrain*. Ideallandschaften durchziehen alle Schaffensperioden Hackerts (vgl. Ausst.-Ktg. Köln 1984 [wie oben], Nrn. 24, 26, 36, 39—41; 35 sogar eine „Landschaft mit Vestalinnen“) und nehmen — eine relativ unbekanntere Tatsache — in der Spätzeit den vorwiegenden Teil seiner Produktion ein (vgl. W. Krönig, Die

toskanische Periode des Malers J. Ph. Hackert, 1799—1807. In: *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florenz 1984, S. 551—563).

Daß Goethe die Biographie Hackerts geschrieben haben soll, liest man immer wieder (hier S. 137 Anm. 132). Tatsächlich wurde sie von Hackert selbst verfaßt, von Goethe nur redigiert und herausgegeben.

Zurück zu Koch: Ab 1803 wandte er sich wieder verstärkt der Landschaft zu, durchwanderte die Sabiner- und Hernikerberge und zeichnete nach der Natur. Seine „Entdeckung“ Olevanos zog in der Folge weite Kreise, ein Großteil der jungen Romantikergeneration begann auch, dort zu arbeiten. Kochs Zeichnungen, die die italienische Landschaft oder stadtrömische Motive zum Thema haben und von nun an sein gesamtes Schaffen durchziehen (Abb. 164—172, 188—192, 207—210, 227—230), zeigen eine klare Raumgliederung und strenge tektonische Schichtung. Einige (z. B. Abb. 168—170) erinnern in überraschender Weise an die Ansichten, die der Niederösterreicher Michael Wutky fast drei Jahrzehnte vor Koch in Rom schuf, auch wenn diese, dem Zeitstil entsprechend, weniger formklar und stärker in die Landschaft eingebettet sind. (vgl. B. Kuhn, *Der Landschaftsmaler Michael Wutky, 1739—1822. Leben und Werk*, Ungedr. Diss. Innsbruck 1980; Ausst.-Ktg. *Goethe und die Wiener Akademie*, Wien 1982, S. 39—61). Es ist gut möglich, daß die beiden österreichischen Maler in Rom einander kannten und der jüngere sich an den Arbeiten des älteren orientierte. Außerdem läßt sich nicht leugnen, daß Kochs Zeichenstil zum Teil, vor allem im rieselnden Laubwerk, aber auch in der zeichnerischen Bestimmtheit der Architekturen, mit dem des zwar von ihm verabscheuten, jedoch damals schon international anerkannten Jakob Philipp Hackert (ab 1768 in Rom) in Verbindung steht. Hackert wiederum ist der holländisch geprägten Graphik des Kreises um Johann Georg Wille (1715—1808) in Paris verpflichtet (vgl. B. Kuhn, J. Ph. Hackert als Zeichner der italienischen Landschaft. *Röm. Histor. Mitteilungen* 25, 1983, S. 273—303, hier S. 291—293).

Die Formenklarheit und bildparallele Schichtung bei Koch entsprechen der klassizistischen Landschaftsauffassung; in der Staffage (biblische Szenen, Landvolk) bringt Koch schon früh romantische Elemente, z. B. in der „Landschaft mit Anbetung der hl. drei Könige“, um 1807 (Z 358, Abb. 173), oder in dem Blatt „Die Caracallathermen mit Landleuten im Vordergrund“ von 1810 (Z 637, Abb. 178): Koch hatte enge Kontakte mit den jungen Romantikern in Rom. Auf Reisen nach Florenz und Pisa hatte er Giotto, Duccio, Orcagna und Gaddi schätzen gelernt, die er „höher als alle Kunstschulen nach Raffael“ stellte. Von ihnen übernahm er auch die klaren, leuchtenden Farben.

In den Wiener Jahren (1812—1815) intensivierte Koch die Kontakte mit dem Romantiker-Kreis: Tieck, Eichendorff, Brentano, Friedrich von Schlegel, Wilhelm und Caroline von Humboldt, die er schon von Rom her kannte, sowie die jungen Maler um Ferdinand Olivier, denen Koch die zwei großen Themen seines Schaffens, die italienische und die Alpenlandschaft, nahebrachte. 1815 schrieb er in einem Brief: „Gegenwärtig kann man sagen, daß in Deutschland die eigentliche Kunst wieder erwacht“ (S. 70). Den in Wien und später in Rom ausgeübten Einfluß des Tirolers auf die einzelnen jungen Maler, besonders Ferdinand Olivier, Schnorr von Carolsfeld, Franz Horny, den Kochs in der Münchner Akademie ausgestellte „Regenbogenlandschaft“ tief beeindruckte, Philipp Veit, Carl Philipp Fohr, Johann Christian Erhart, Heinrich Reinhold (die beiden

letzteren v. a. in der Zeichnung) usw., im Detail zu untersuchen, müsse „einer eigenen Arbeit vorbehalten bleiben“ (Lutterotti S. 139 Anm. 181). Dieser Versuch war u. a. anlässlich der großen Nazarenerausstellung in Rom 1981 und in weiteren Einzeluntersuchungen zumindest teilweise unternommen worden. An dieser Stelle sei noch Johann Anton Ramboux genannt (bei Lutterotti nur in Anm. 333 erwähnt), der ab 1816 in Rom eng an Kochs Atelier gebunden war (vgl. Ausst.-Ktg. *La peinture allemande à l'époque du romantisme*, Paris 1976, S. XXXIX). Nur kurz kann hier auf Kochs Einfluß auf die großen Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts verwiesen werden: Johann Martin von Rohden (vor allem in der Strenge des Bildaufbaus), Ludwig Richter (Lutterotti S. 102—104), Friedrich Preller (S. 125) und Carl Rottmann, der vielleicht Kochs „Regenbogenlandschaft“ in München kopierte und besonders nach dem Stilwandel 1824/25 unter der Wirkung des Tirolers stand (vgl. Bierhaus-Rödiger 1970, S. 32 und Anm. 21). — Im selben Jahr wie Koch geboren, erlebt auch der schottische Maler George Augustus Wallis den Einfluß seines Freundes, der sich z. B. in dem Gemälde im Frankfurter Goethemuseum „Das Heidelberger Schloß unter dem Regenbogen“ von 1812 (Museums katalog 1982, Nr. 309) zum Tragen kommt. Wallis wird bei Lutterotti nicht erwähnt.

Ende 1815 kehrte Koch nach Rom zurück, wo er bis zu seinem Tode blieb. 1824 nahm er den Auftrag zu einem großen figürlichen Freskenzyklus nach Dante im Casino Massimo an. Er beteiligte sich damit an einer der großen Leistungen der deutschen Romantik und bewältigte trotz des fortgeschrittenen Alters die für ihn neue Technik meisterhaft.

Auch in seiner Spätzeit schuf Koch noch Meisterwerke wie „Macbeth und die Hexen“ (1829, G 73), in dem Herbert von Einem (*Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik*, München 1978, S. 66) eine Rückkehr zum Sturm und Drang sieht. Im Figuren liegen Reminiszenzen der Trecento-Malerei vor, besonders des „Triumphs des Todes“ im Campo Santo in Pisa (Lutterotti 124). Weiters seien für diese Periode die Aquarellentwürfe (1832—1833, Abb. 216—222) für Landschaftsfresken mit mythologischer Staffage im „Römischen Haus“ Dr. Härtels in Leipzig genannt. Eines der Aquarelle, „Landschaft mit Apoll unter den Hirten“, gestaltete Koch als Gemälde (G 89) in mehreren Versionen (G 90, 90a, 91, 91a), die späteste 1837.

Ob Koch bei der Ausarbeitung der *Kunstchronik*, in der er seine Theorien und die damalige künstlerische Situation in Rom zusammenfaßte, von Genelli (W. Busch, *Der sentimentale Klassizismus...*, in: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günther Bandmann*, Berlin 1978, S. 317—343), Reinhart (Dieter Jansen im Ausst.-Ktg. Köln 1984, [wie oben], S. 164) oder von dem Dichter August von Platen (Ingrid Sattel im Ausst.-Ktg. *I Nazareni a Roma*, Rom 1981, S. 147) unterstützt wurde, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Lutterotti (S. 122 und Anm. 376) schreibt, sich auf eine Notiz Kochs auf einem Skizzenbuch berufend, daß Rudolf Meyer 1830 den Text überarbeitete, der 1834 erschien.

Trotz seiner unbestrittenen Autorität im deutsch-römischen Künstlerkreis, der Anerkennung der Zeitgenossen, Beteiligung an zahlreichen Ausstellungen (aus der Zeittafel bei Lutterotti, S. 10—11, ersichtlich) und der Unterstützung von Freunden (z. B. Ankauf von Bildern durch Thorvaldsen) hatte Koch zeitlebens mit materiellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Erst wenige Monate vor seinem Tod 1839 erhielt er von Kaiser Ferdinand I.

eine jährliche Pension. Sein Freund Johann Christian Reinhart verfaßte die Inschrift für sein Grab auf dem Campo Santo Teutonico, in der er J. A. Koch mit Carstens als „*restitutori artis germanicae*“ bezeichnet (S. 131).

Ein Schlußkapitel mit einer Zusammenfassung der künstlerischen Entwicklung, Stilanalyse, Wirkung und Würdigung wäre wünschenswert gewesen. Trotzdem ist Lutterotits Neuausgabe zweifellos ein wichtiger Beitrag zur Geschichte der deutschen Landschaftsmalerei. Der überarbeitete und bereicherte Werkkatalog — ich denke hier besonders an die Zeichnungen — könnte und sollte der Anstoß zu einer umfassenden Einzelausstellung dieses bedeutenden Malers sein, die seit den Gedächtnisausstellungen von 1939 in Berlin und Rom aussteht.

Brigitte Kuhn

AUSSTELLUNGSKALENDER

Aachen Suermont-Ludwig-Mus. 25. 1. — 22. 3.: *Ähnlichkeiten — Mimesis und Metamorphosen der Architektur.*

Basel Kunstmuseum. 31. 1. — 29. 3.: *Joseph Beuys, Wasserfarben.*
Kunsthalle. 25. 1. — 1. 3.: *Reinhard Mucha, Gordon Matta-Clark.*

Beckum Stadtmuseum. 17. 1. — 8. 3.: *Gertraud Schaar, Gobelins, Applikationen, Stickereien.*

Berlin Bauhaus-Archiv/Mus. f. Gestaltung. 4. 2. — 16. 3.: *Gunta Stözl. Weberei aus der Bauhauszeit und aus eigener Werkstatt.*

Kupferstichkabinett. 17. 12. — 22. 3.: *Roos, eine deutsche Künstlerfamilie des 17. Jh.*
Akademie der Künste. 18. 1. — 1. 3.: *Richard Oelze 1900—1980.*

Nationalgalerie. 17. 1. — 8. 3.: *Toulouse-Lautrec. Das gesamte graphische Werk.*

Neuer Berliner Kunstverein. 17. 1. — 21. 2.: *Günter Brus, Arnulf Rainer. Naturselfstucke, Übermalungen.*

Bielefeld Kunsthalle. 18. 1. — 1. 3.: *Enzo Cucchi, Guida al disegno.*

Bochum Museum. — 22. 2.: *Wilfried Hageböiling, Stahlplastiken.* 10. 1. — 15. 2.: *Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik;* 31. 1. — 8. 3.: *Bochumer Künstler.*

Bonn Städt. Kunstmuseum. 15. 1. — 15. 2.: *Dieter Froese, Not a Model for Big Brother's Spy Cycle (Video-Ausstellung);* 22. 1. — 14. 2.: *Künstlergruppe 77/elf (Haus an der Redoute).*

Bremen Kunsthalle. 16. 12. — 22. 2.: *Die Carracci, Italienische Druckgraphik um 1600 (Kupferstichkabinett);* 11. 1. — 1. 3.: *Fernando Botero. Bilder, Zeichnungen, Skulpturen.*

Landesmuseum. 18. 1. — 15. 4.: *Täglich in der Hand — Industrieformen von Wilhelm Wagenfeld aus sechs Jahrzehnten.*

Cleveland Museum of Art. 14. 1. — 8. 3.: *Impressionist and Post-Impressionist Masterpieces: The Courtauld Collection.*

Darmstadt Mathildenhöhe. 8. 1. — 8. 2.: *Pierre Kröger.*

Dortmund Museum am Ostwall. 21. 12. — 15. 2.: *Ernst Ludwig Kirchner, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen.*

Düsseldorf Städt. Kunsthalle/Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. 13. 2. — 20. 4.: *Miró-Retrospektive.*

Kunstmuseum. 13. 12. — 1. 2.: *Sandro Antal, Revier St-37;* 8. 2. — 29. 3.: *Ebena 1921—1931, Articles de fantaisie et articles industriels.*
Kunstmuseum. 1. 2. — 15. 3.: *Ewald Mataré, Aquarelle 1920—1956.*

Duisburg Wilhelm-Lehmbruck-Mus. 16. 12. — 14. 3.: *Volkram Anton Scharf. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen.*

Essen Museum Folkwang. 16. 1. — 12. 2.: *Jean-Francois Guiton;* 16. 1. — 1. 3.: *Frank Auerbach, Horst Münch, Ulrike Nattermüller;* 18. 1. — 22. 3.: *Robert Frank, Retrospektive.*

Florenz Palazzo Strozzi. 20. 12. — 4. 5.: *Il Seicento Fiorentino.*

Frankfurt Kunstverein. 21. 1. — 15. 2.: *Oswald Oberhuber, Arbeiten auf Papier 1947—1987;* *Denis Roche. Mehr Licht, Fotografien. Studenten der Hamburger Akademie der Bildenden Künste, 5. Ausstellung der Jürgen-Ponto-Stiftung.*

Deutsches Architekturmuseum. 13. 12. 86 — 15. 2.: *Mies van der Rohe, Vorbild und Vermächtnis.*

Freiburg Museum für Neue Kunst. 21. 1. — 1. 3.: *Emil Schumacher. Das Buch mit 7 Siegeln.*

Göttingen Städt. Museum. 11. 1. — 15. 2.: *Keramik vom Niederrhein;* 19. 1. — 16. 2.: *David Hockney, Fairy Tales (Altes Rathaus).*

Graz Landesmuseum. 15. 1. — 7. 3.: *Georg Grosz. Die Berliner Jahre 1912—33.*

Hagen Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 17. 1.—22. 2.: *Horst Becking. Neue Arbeiten und Malerbücher.*