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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 43 (1986)

Heft: 1

Artikel: Die römischen Jahre des Basler Landschaftsmalers Samuel Birmann (1815-17)

Autor: Esch, Arnold / Esch, Doris

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-168775

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die römischen Jahre des Basler Landschaftsmalers Samuel Birmann (1815–17)

von Arnold und Doris Esch

Mit den folgenden Seiten sei, beiläufig und ohne editorische Absicht, auf die italienischen Blätter und Skizzenbücher des Basler Landschaftsmalers *Samuel Birmann* aufmerksam gemacht, dessen Alpenlandschaften noch zu wenig, dessen italienische Landschaften noch gar nicht bekannt sind. Zwar reichen diese frühen italienischen Zeichnungen und Aquarelle noch bei weitem nicht an sein nachmaliges Œuvre heran – doch mag der Hinweis auf die Anfänge eines Landschaftsmalers lohnen, der sich in seinen jungen römischen Jahren von dem dort vorherrschenden Geschmack der Deutschrömer entfernt hielt und in den Landschaftsaquarellen seiner späteren Jahre zu ungewöhnlichem Rang fand.

Für seinen Lebenslauf, die kunstgeschichtliche Einordnung, die Produktion seiner reifen Jahre sei auf die wenigen Publikationen verwiesen.[1] Als Abriss seines Lebens genüge hier: 1793 in Basel geboren als Sohn des Landschaftsmalers und Kunsthändlers Peter Birmann, geht er in den Jahren 1815–1817 nach Rom und tritt danach in die Leitung des gutgehenden väterlichen Kunstverlags ein. Aus der reichen Ausbeute regelmässiger Sommeraufenthalte in den Alpen legt er die beiden grossen Aquatinta-Publikationen «Souvenirs de la Vallée de Chamonix» und «Souvenirs de l'Oberland Bernois» vor. Einsicht in das Nachlassen seiner künstlerischen Schaffenskraft lässt ihn sich endlich anderen Geschäften zuwenden, darunter so hochaktuellen Unternehmungen wie der Eisenbahnspekulation: er wird Mitbegründer der schweizerischen Nordbahn. Aus zunehmender Schwermut nimmt er sich 1847 das Leben.

Was im folgenden bei der Betrachtung der römischen Jahre des jungen Birmann im Mittelpunkt stehen soll, ist vor allem die Sichtung und Beurteilung seiner Themenwahl: was hat Birmann in den zwei Jahren seines römischen Aufenthalts aufgenommen, und was hat er – vergleicht man seine Wahl mit der der deutschrömischen Maler jener Jahre – beiseite gelassen? Diese Sichtung ergibt ein unerwartet deutliches Bild seiner Individualität, wie im folgenden zu zeigen sein wird. Darüber hinaus sei ein durchgehender Zug bereits festgehalten: seine Neigung zur panoramischen Skizze, und die topographische Präzision seiner Landschaftsmalerei. Die panoramische Aufnahme einer Landschaft – deren Extremfall, das Ringpanorama, damals gerade in der Schweiz Schule machte und schon den vorrömischen Birmann einundzwanzigjährig eine «Ringaussicht von der Rigi-Kulm» zeichnen liess[2] – ist eigentümlich auch für Birmanns italienische Jahre: seien es die schlichten, rasch in Bleistift hingeworfenen doppelseitigen Panoramen seiner Skizzenbücher, die nicht mehr als die Konturen von Gebirge und Küste geben und am Bildrand mit Ortsnamen markieren; seien es die grossen ausgeführten Panoramen vor allem seiner sizilischen Reise, meist lavierte Federzeichnungen, die vom kräftig gebildeten Vordergrund über den Mittelgrund, in dem sich Gebäudekonturen allmählich auflösen und zu neuen Massen zusammenschliessen, bis in die feinste atmosphärische Andeutung der Horizontlinie hinüberführen.

Und, damit zusammenhängend: die topographische Akkuratesse, die Präzision der landschaftlichen Kontur. Das gilt schon für die frühen italienischen Jahre (das Profil der Ponza-Inseln, des Ätna, der Albaner Berge) wie für die reifen Alpenlandschaften der 1820er und 1830er Jahre: anders als Joseph Anton Koch wird Samuel Birmann bei seinem Schmadribachfall (aufgenommen von etwa demselben Standort beim Gasthaus Trachsellauenen) sich niemals herausnehmen, das Wermuthorn effektvoll zu einer Eispyramide zu überhöhen. Die Präzision seines topographischen Sinnes ist jüngst von geographischer Seite anlässlich einer Dokumentation über die Schwankungen des unteren Grindelwaldgletschers erkannt und kompetent gewürdigt worden.[3] Wir werden dieser landkartengetreuen Gewissenhaftigkeit in all seinen Landschaften begegnen. Dem entspricht, dass Birmann fast nie – auch bei flüchtigen Skizzen nicht – Lokalisierung und Datierung (Monat und Jahr) anzumerken vergisst.

Die im folgenden behandelten italienischen Blätter und Skizzenbücher – meist Landschaften und mehr noch Naturstudien – liegen im Kupferstichkabinett Basel.[4] Es handelt sich dabei um fünf meist kleinformatige Skizzenbücher mit insgesamt 120 Studien (überwiegend Bleistift- und Federzeichnungen, einige Aquarelle und Lavierungen) sowie um rund 115 Blätter, überwiegend Federzeichnungen und Aquarelle neben vereinzelten Ölstudien.[5] Zwar haben die Ölstudien, da der Firnis häufig blind geworden ist, ihren ursprünglichen Charakter verloren; aber auch dann wird ihm das Urteil nicht Unrecht tun, dass diese Technik Birmanns Stärke nicht war, so sehr er sich auch darum bemühte. Skizzenbücher einer späten Italienreise[6], die ihn 1844 die Riviera hinab bis in die Gegend von Pisa führte, lassen wir hier beiseite.

Und nun nach Rom. Im September 1814 hatte ihn bereits eine Reise in den Süden an den Comersee geführt. Im folgenden Herbst wagt er, in Begleitung der gleichaltrigen

Basler Freunde Jakob Christoph Bischoff (dessen Reisetagebuch erhalten ist[7]) und Friedrich Salathé[8], den weiteren Schritt: die Reise nach Rom. Am 18. September 1815 brechen sie nach Italien auf[9], nicht ohne sich auf dem Wege durchs Berner Oberland noch an Mattengrün und Moos und Wasserfällen aufzuladen: «ein artiger Wasserfall mit rothem Moos..., den wir zeichneten», ein «Wald wo die Tannen von einer Art grauem Moos gantz überhängt sind», ein Wasserfall schön «besonders auch weil schöne Bäume darum wachsen», während ein anderer «wegen Mangel an Bäumen nicht besonders malerisch [ist], deswegen wir ihn auch nicht zeichneten».[10] Über Grimsel und Simplon geht es hinab nach Oberitalien, zum Lago Maggiore, nach Mailand, Parma, Florenz.

Die erste Begegnung mit dem Süden ist nicht eben enthusiastisch: «Es war uns sehr unheimelig hier in Italien gegen der lieben Schweitz, sowohl das falsche Ansehen der Einwohner, als die gezeigten oft schmuzigen Zimmer in den Wirthshäusern... machten einen unangenehmen Eindruck auf uns», notiert sich Bischoff, dem auch - nicht eben passend - der Blick vom Mailänder Dom zurück auf die Alpen nicht den Eindruck machen wollte «als eine schöne bergigte Schweitzeraussicht auf einem hohen Berge bei schöner Sonnenbeleuchtung». Und Samuel Birmann schreibt: «Du wirst wohl glauben, das Land von Florenz bis Rom gleiche einem Paradiese, allein man irrt sich gewaltig, sehr oft trift man wüste und öde Strecken an, die Leute sind elend in physischer und moralischer Hinsicht, so unverschämt wie die Italiener im Trinkgeld fodern sind hatte ich noch nicht erlebt».[11] Im übrigen wird den Reisenden auch die zeitgeschichtliche Situation immer wieder bewusst: jetzt, vier Monate nach Waterloo, schon viele englische Touristen (sogar auf dem Simplon besetzen sie die besten Betten); der napoleonische Triumphbogen in Mailand unvollendet, in Parma «die besten Köpfe von den Franzosen weggenommen», und überall österreichisches Militär.[12]

Die Via Cassia über Radicofani südwärts ziehend, trafen die drei Basler endlich Anfang November in Rom ein: «Wir haben gemeinschaftlich eine Wohnung bezogen bald nach unserer Ankunft und da treiben wir nun unser Wesen, sie liegt auf demselben Monte Pincio jetzt Trinità di Monte, Lukullus hatte hier seine Gärten, gerade gegen uns über auf der anderen Seite der Tiber [sic] erhebt sich die stolze Peterskuppel gleich einem Riesen unter seinen vielen Brüdern, man kann hier fast keinen Schritt thun ohne auf alte Denkmähler, Ruinen, Bruchstücke, Statuen, Säulen usw. zu stoßen, jeder Pallast hat ganze Sammlungen von Antiken und zum Theil auch schöne Gemähldesammlungen, Porphyr, Verte [verde] antico, grüner Serpentin mit großen Feldspath Krystallen usw. findet man sogar im Straßenpflaster, auch Säulenschäfte und Kapitäle; auch die neuen Gebäude und Palläste haben eine Ausdehnung und Größe wovon man sich in Basel keine Vorstellung machen kann».[13] Die ersten Wochen dienten der Orientierung und der Fertigstellung letzter Schweizer Studien: «Bis jetzt habe ich noch nicht viel gearbeitet, die Studien welche ich in der Schweitz gemacht habe, habe ich beendigt, und mich nach den Merkwürdigkeiten etwas umgesehen».

Unmittelbaren Einblick in seine römischen Anfänge, seine ersten Informationsbedürfnisse, seine Themenwahl, geben Eintragungen auf den vorderen Blättern seines frühesten römischen Skizzenbuches[14] - und einiges sei daraus doch mitgeteilt, da die ersten Schritte vieler junger Maler im Rom dieser Jahre nicht anders gewesen sein werden. Es beginnt mit unentbehrlichen Begriffen der fremden Sprache, etwa: «cianio» Zyanblau, «turchino» Dunkelblau, «ocre giallo chiaro d'Inghilterra», «cinnobre»; «cavaletto» Staffelei; «chez un Française[sic] jaune naturel 15 b[ajocchi], jaune à chrom, lacque jaune»; «carta ip [imperiale] minuta b[ajocchi] 5». Also Farben, daneben Papierformate und anderes Naheliegende, bisweilen mit den Preisen («die Feder kostete 5 Bajocs...»). Dazwischen zwei jüngst in Rom erschienenen Titel: einmal G. Maria [richtig: Johann Martin] Wagners Tafelwerk über den Fries des Apollon-Tempels in Bassae[15], und Friedrich Carl Ludwig Sicklers «Pantogramma ou vue descriptive générale de la Campagne de Rome» in der Ausgabe von 1811 - ein kommentiertes Ringpanorama, das den mit dieser Gattung bereits vertrauten[16] Birmann besonders ansprechen musste.

Sodann die unentbehrlichen Adressen: ein Farbenhändler («Domenico Dovizielli coloraro incontro al teatro Libertà No. 134»), empfohlene Wohnadressen in Palestrina («Martha ed Angelo Pacifici vicino al Duomo a Palestrina»), in Genzano («Giovanni Bonafede a Gensano, alla strada vicino del Domo»), auch in Florenz («Caradoli sartore a Firenze a St. Margarita vicino croce rossa für Wohnung daselbst»). Vor allem aber die notwendigen Informationen über die Verkehrsverbindungen nach den obligaten Exkursionszielen, nämlich die Stationen der Vetturini nach Albano, nach Frascati und Tivoli: «a St. Eustachio vicino la Rotonda; alle 3 Re alla ripresa dei Barbari[17] [sic, statt Barberi]; a Capranica» - also bei Sant'Eustachio, bei Piazza Venezia, beim Palazzo Capranica.

Was auf diese elementaren Notizen folgt, ist für unsere Zwecke von besonderem Interesse: «Schöne Standpunkte» - ein äusserst persönliches Verzeichnis lohnender Motive, in Aussicht genommener Blickpunkte. Da heisst es etwa:

«Bey dem Lateran die 2 Thürme und die Berge im Hintergrunde.[18] Vor der Porta St. Giovanni auf der Strasse nach Frascati schöne Parthie des Laterans. Abends beyde. Artige Ruinen des Aqueductes. Ehe man nach Frascati kömmt schöne Pinie. Bey der Fontana d'Egeria im Thälchen[19] artige Parthien. Vor der Porta St. Sebastiano die artige Osteria. Schöne Moosgruppe nicht weit von Fontana Trevi. Dito in der Strada Felice.»[20]

«Schöne Standpunkte. Riccia [Ariccia]. Im Park.[21] Die große Licinen Parthie [Steineichen] von vorne; im Vorgrund eingestürzte Stämme, weiter oben auch noch ein vortheilhafter Standpunkt. 2 Steineichen mit Felsen daselbst. Auf dem Wege nach den Ruinen mit Bögen eine sehr schöne Parthie Eichen mit andern Bäumen, im Hintergrund die Campagne. Das kleine Wasserfällchen hinter den Steineichen. Ein verfaulter Stamm, in derselben Gegend meh-

Abb. 1 Blick auf Maxentius-Basilika und S. Maria in Aracoeli von Osten, 1816. – Aquarell mit Feder, 23,8×34,2 cm. Kupferstichkabinett Basel, Bi. 305.17.

rere prächtige Parthien bei Stämmen, unter andrem eine große Eiche mit Buche im Hintergrund. Wo man heraufgeht ein schöner Baum auf Felsen wie Swanevelt.[22] Die Steineichen am Teiche machen sich nur von einem Ort etwas gut, immer ist man zu nahe. Ausser den Park 2 prächtige Parthien desselben seitwärts der Straße nach dem Albaner Kapuziner Kloster. Auf eben diesem Wege mehrere schöne Sachen [eingeschoben: schöne Stämme], gleich bei Riccia die Bäume mit Morgenbeleuchtung. Riccia selbst macht sich gut von unten her gesehen, auf der Straße die das Val Riccia umgiebt, und zwar von beyden, der Albaner und Censaner[23] Seite.»

«Schöne Parthien am Ausgang des Weges nach Albano, bey der Einsiedeley. Auf dem Berge mit der Baumgruppe[24] Übersicht der Ferne mit Morgenbeleuchtung. Prächtiger Sonnenuntergang über Albano, von der Villa Poniatowsky[25] her gesehen. Schöne Parthie von Albano von den Kapuzinern her genommen. Schneekeller von Ghigi [Chigi] mehr bei Riccia pittoresk. Mad. Galora[26] von dieser Gegend her gesehen sehr schön mit Ferne u. Meer. Kleiner Brunnen zwischen Riccia und Censano.»

«Censano [Genzano und Nemi-See]. Kloster über dem See sehr schön mit den Pinien. Am See die große Platane, schöner Stamm, nebst einigen anderen Bäumen. Besonders macht sich aber die gantze Baum Parthie mit den Felsen gut. Auf der Straße nach Nemi einige schöne Standpunkte. Bey den Kapuzinern der Felsen worauf Nemi steht, sehr schön bewachsen, unten am Wege bey einer Vigne komponiert sich die gegenüberstehende Seite sehr gut, schöne Felsstücke daselbst. Mehrere schöne Wasserparthien, wenn man nach der Mühle heruntersteigt, mit üppiger Vegetation. Unten am See schöne Kräuter und Schilf.»

«Albano. Am See sehr schöne Stämme bey dem Emißario[27] mit wunderbaren Wasser(..?). Schöne Steinparthie, nahe dabey schöne Stemme. Unterhalb Pallazuola[28] ein kleiner Wasserfall [...]. Bey Rocca di Papa die oberste Felsparthie mit Bäumen.[29] Monte Cavo die beyden Seen. Am Albaner See die Baumparthien von oben herunter. In der oberen Gallerie[30] nichts besonderes. In der Villa Corsini die Parthien der unteren Gallerien sehr schön. In den unteren Gallerien viele schöne Sachen. In der Villa Doria im Wäldchen eine schöne Parthie.»

«Marino [...] Grotta Ferrata [...] Frascati. Mehrere schöne Baum- und Wasserparthien in den Villen Conti und Belvedere.[31] Prächtige Aussicht in dem Kloster unterhalb der

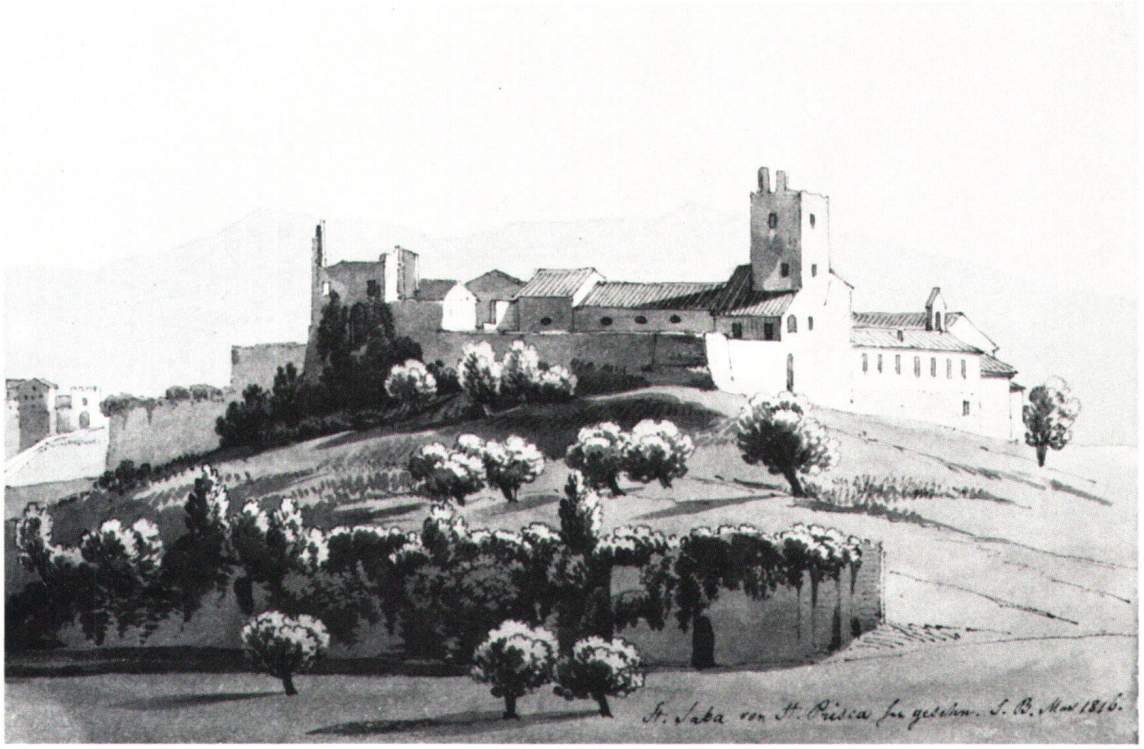

Abb. 2 Blick vom Aventin auf S. Saba und Albanergebirge, 1816. - Feder, braun laviert, 12,4× 19,2 cm. Kupferstichkabinett Basel, Bi. 315.10.

Tusculana gegen Tivoli mit der schönen Gruppe der unten liegenden Villas.»

Man könnte zunächst noch annehmen, Birmann habe sich hier - nach Gesprächen mit Bekannten oder aus der Kenntnis von Veduten[32] - Empfehlungen anderer notiert, denn gleich das erste notierte Motiv, «bey dem Lateran die 2 Thürme und die Berge im Hintergrund», also der Blick vom Lateran über die Porta Asinaria gegen die Albanerberge, ist solch ein erprobter Standort: «darüber geht nichts», befand Wilhelm von Humboldt (10. Dez. 1802 an Schiller), und Ludwig Richter fühlte sich in Rom nirgends so glücklich wie hier.[33] Doch wird die Motivwahl schon nach wenigen Zeilen so persönlich («schöne Moosgruppe...»), dass es sich nur um eigene Beoabachtungen vor Ort handeln kann. Denn die innige Zuwendung zu Baum und Wasser und Moos, die sein ganzes Œuvre durchzieht und bereits in den frühen Alpenlandschaften des Achtzehnjährigen greifbar ist, wird sich auch von dem grossen Angebot neuer Motive in den römischen Jahren nicht beirren lassen.

Was seine Zeichnungen und Aquarelle in ihrer Themenwahl schon zu erkennen geben, hier in den Aufzeichnungen «schöner Standpunkte» ist es noch deutlicher akzentuiert: fast zwei Drittel aller notierten Motive betreffen Bäume und Wasser, ja allein acht Vermerke gelten ausdrücklich Baum*stämmen:* Stämme «eingestürzt», «verfault», «schön», «prächtig», «alt»; und sieben weitere Einträge freuen sich an der Vereinigung von Baum und Fels: «Felsparthie mit Bäumen», «Steineiche mit Felsen daselbst», usw.

Hingegen haben ihm - immer vorausgesetzt, dass wir den hier behandelten Bestand für einigermassen vollständig oder doch für repräsentativ nehmen dürfen - die antiken Monumente Roms als solche nicht allzu viel bedeutet, und er stünde damit damals ja auch nicht allein. Das wenige, was er an antiken Monumenten aufgenommen hat, stammt aus den ersten Monaten seines römischen Aufenthalts und ist rasch genannt. Der Antoninus- und Faustina-Tempel, sein erstes römisches Blatt überhaupt (Bi.305.11), ist nicht etwa jener römische Tempel am Forum Romanum, sondern das architektonische Pasticcio aus dem 18. Jahrhundert in der Villa Borghese. Gleichfalls aus den ersten römischen Tagen, vom November 1815, ist ein Blick vom Kolosseum hinab über den Palatin mit dem Casino Farnese, auf Titusbogen, die von Büschen bekrönte Apsis der östlichen Cella des Venus et Roma-Tempels und den Campanile von S. Francesca Romana.[34] Ansprechender ein anderes Aquarell, das - ungefähr von der Nordwestecke des Venus et Roma-Tempels - zwischen S. Francesca Romana und «Tempio della Pace» [also der Maxentius-Basilika] hindurch auf S. Maria in Aracoeli blickt (Abb. 1).[35] Die «Curia des Sallust» hingegen ist kein antikes Bauwerk, sondern (wie die neun Arkaden des Sockelgeschosses erkennen lassen) der Vorgängerbau der nachmaligen Villa Spithoever in den Orti Sallustiani.[36] Im übrigen zielt Birmanns Absicht, wie immer, nicht auf das Gebäude, sondern auf das Ensemble, die Villa. Noch deutlicher wird bei einem anderen Blatt aus diesen gleichen frühen Tagen, «Die Zipressen der Certosa in den Bädern

Diocletians» (Bi.30.25), dass es Birmann da nicht um die Diokletiansthermen und die ihnen eingefügte Kartause geht, sondern um eine Baumstudie. Und das wird fortan immer deutlicher werden.

Immerhin hat er wenigstens in den ersten Monaten seines römischen Aufenthalts auch Motive innerhalb der Stadt aufgenommen - wobei seiner Neigung entgegenkam, dass es auch *intra muros* Landschaft genug gab (und bis zur Bauspekulation der 1870er Jahre geben wird), da «die Stadt selbst entvölkert ist indem nicht mehr als der 4te Theil des mit Mauern umgebenen Landstrichs wirklich mit Häusern besetzt ist».[37] «St. Saba von St. Prisca her gesehen» (Abb. 2)[38] zeigt in schlichter braun lavierter Federzeichnung die ländliche Welt des Kleinen Aventin mit dem abweisenden Klosterkomplex von San Saba gegen die Albanerberge. Am Circus Maximus ziehen ihn nicht so sehr die eindrucksvollen, vielgemalten Substruktionen des Severerpalastes auf dem Palatin an, sondern der kleine baumbestandene Wasserlauf dort im Innern des Circus[39]: inmitten monumentaler Ruinen nicht mehr und nicht weniger als die schlichte Bach-Idylle eines römischen Vorfrühlingstages.

Was er aufsucht, sind gerade die Grünflächen, die das Siedlungsgewebe unterbrechen, die *Ville* (Villa Borghese, Villa Poniatowsky bei der Villa Giulia, die auch von deutschrömischen Malern gern aufgesuchte Villa Mattei heute Celimontana[40], usw.), und so überwiegen selbst bei seinen stadtrömischen Motiven die Naturstudien die Architektur: von der Höhe der Torre delle Milizie blickt er auf die Bäume der Villa Colonna («Pinie von Colonna vom Neronsthurme herunter gesehen»); die Agaven der Villa Doria Pamphilj, die Pinien der Villa Borghese sind es, die ihn ansprechen.[41] Bemerkenswert auch (darauf wurde oben schon hingewiesen), dass er nicht einmal innerhalb der bewohnten Stadtquartiere von seinem geliebten Moos lassen kann. Zwar fehlt römische Architektur in seinen ersten Monaten in Rom nicht ganz[42]; aber insgesamt ist die Ausbeute an stadtrömischen Motiven nicht sehr beeindrukkend und bleibt im wesentlichen auf die ersten Monate seiner zwei römischen Jahre beschränkt.[43] Dass er in Galerien oder Kirchen Statuen oder Gemälde kopiert hätte, dafür gibt es kaum Anhaltspunkte.[44]

Mit Beginn der wärmeren Jahreszeit tritt sogleich die landschaftliche Umgebung Roms in den Vordergrund, verschwindet Rom selbst - und eigentlich für immer - aus seinen Skizzenbüchern. Landschaftliche Umgebung Roms heisst bei ihm nicht: die römische Campagna, deren grandiose Öde und elegische Stimmung - damals von Johann Christoph Erhard wie von keinem anderen erfasst - ihm anscheinend fremd geblieben sind.[45] Und bei seinen Neigungen konnte das auch gar nicht anders sein. Verfallende Aquädukte in öder Campagna, damals ein beliebtes Motiv, kommen bei ihm nicht vor.[46] Zwar ist aus seinem ersten römischen Winter ein düsteres Aquarell einer Campagna-Landschaft erhalten[47], doch ist das eher eine Wolkenstudie und trifft die Eigenart dieser Landschaft nicht.

Landschaft um Rom heisst für Birmann vielmehr: die auf Sichtweite gelegenen Gebirge im Osten und Südosten Roms, jenseits der öden flachen Campagna - denn erst dort findet er, was er sucht, auch im Süden sucht: herabrinnendes Wasser, bemoosten Fels, tiefe Schatten. Nach Ende seines ersten römischen Winters bricht er ins Albanergebirge auf, arbeitet dort im Mai und Juni in Ariccia und seiner allernächsten Umgebung, besucht im Juli dann auch den Nordhang (Frascati, Monte Compatri, Monte Porzio) und wechselt zeitweise hinüber in die Monti Prenestini und Tiburtini, nach Palestrina und Poli, nach Tivoli, Castel Madama und Subiaco.[48] Bis tief in den Herbst, bis November, ist er dann wieder im Albanergebirge nachzuweisen, den Datierungen seiner Blätter und Skizzenbücher zufolge im heissen August einzig auf Ariccia beschränkt (Galloro, Parco Chigi: Abb. 3)[49]: «Monate lang steigt die Sonne immer ohnbewölkt hinter den Bergen auf und des Abends taucht sie sich strahlend ins Meer», schreibt er aus Ariccia; «den ganzen Winter beynahe habe ich dem Studium in Öhlfarben gewidmet und auch jetzt ist es meine Hauptbeschäftigung und wird sie bleiben, so lange ich in Italien bin, doch auch die Zeichnung vernachlässige ich nicht».[50] Erst von September an zieht er wieder weitere Kreise, doch auch sie nicht eben gross: Nemi-See, Genzano, Lanuvio («Civita la Vigna»); Marino, Grottaferrata, Rocca di Papa.[51]

Anders werden sich seine Aufenthalte im zweiten und letzten Jahr verteilen (für die vier Monate Dezember 1816

Abb. 3 Baum- und Felsstudie aus dem Parco Chigi bei Ariccia, 1816. - Feder, aquarelliert, 50,2×39,3 cm. Kupferstichkabinett Basel, Bi. 30.22.

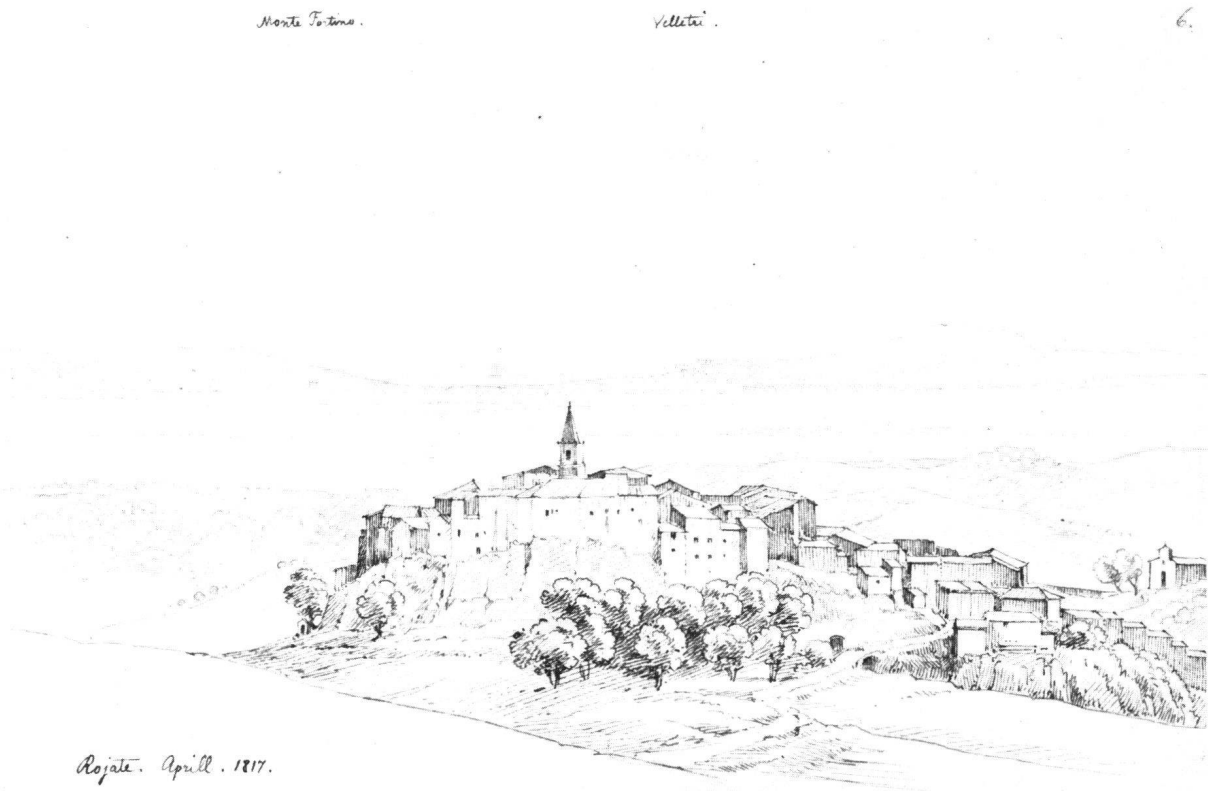

Abb. 4 Blick über Roiate (bei Subiaco) und das Tal des Sacco gegen das Meer, 1817. - Feder, 12,4×19,2 cm. Kupferstichkabinett Basel, Bi. 317.6.

bis März 1817 ist in diesem Bestand nichts überliefert): die Albanerberge scheint er nicht mehr aufgesucht zu haben, hingegen steht nun - wie schon im Frühjahr vorgesehen[52] - zwischen April und September (von der Sizilien-Reise abgesehen) ganz die Landschaft um Tivoli und Subiaco im Mittelpunkt: Tivoli mit Villa Adriana und Villa d'Este[53], das Aniene-Tal aufwärts mit Vicovaro und Anticoli, und hinüber bis an den Rand des Sacco-Tales. Vielleicht hat er auch Olevano aufgesucht - mit Roiate kam er diesem inzwischen vielbesuchten Ziel deutschrömischer Maler jedenfalls auf Sichtweite nahe.[54]

Einige der für ihn so charakteristischen Panoramen - flüchtig skizziert und doch von grösster Akkuratesse in den landschaftlichen Konturen - sind in diesen Bergen entstanden: nördlich von Palestrina der Blick über Poli und San Gregorio da Sassola gegen den Monte Gennaro (mit Beifügung, wie meist, der Ortsbezeichnungen: «Gennaro», «Poli», «St. Gregorio», «St. Paolo»); oder von Frascati über die Campagna gegen Monte Soratte und Monte Gennaro[55]; oder der Blick über das kleine, auf seiner Höhe gelagerte Roiate hinweg über das Sacco-Tal gegen die Senke zwischen Volsker- und Albanergebirge (Abb. 4)[56]; und auch ein weniger bewegtes landschaftliches Relief wie der Grund des Sacco-Tales gesehen von der Burg bzw. dem Kapuzinerkloster von Palestrina[57] wird mit grösster Präzision aufgenommen. Doch geben solche Aufnahmen oft blossen topographischen Sachverhalt ohne jedes Stimmungshafte.

Was anderen die Serpentara von Olevano, ist ihm die Villa Chigi in Ariccia, deren prächtiger verwilderter Baumbestand schon Goethe faszinierte: «Hier bildet sich eine wahre Wildnis: Bäume und Gesträuche, Kräuter und Ranken wachsen, wie sie wollen, verdorren, stürzen um, verfaulen. Das ist alles recht und nur desto besser».[58] Noch Ludwig Richter - bereits bewusst eine Generation nach Joseph Anton Koch (auch wenn er ihn noch erlebte und schätzte) - wird den Zauber der Villa Chigi, noch oder wieder, empfinden gegenüber den «sterilen» Bergen von Olevano[59], die doch eben seit Koch beliebtes Ziel deutscher Maler geworden waren.

Die von Birmann bevorzugten Orte Ariccia, Albano, Nemi sind natürlich längst entdeckte Plätze: Ariccia ist beliebte Villeggiatura (hier stirbt 1803 Wilhelm von Humboldts ältester Sohn, von Malern im Parco Chigi weiss 1802 Seume, hier zeichnet 1806 Johann Joachim Faber, usw.); das Kloster Santa Maria di Galloro zwischen Ariccia und Genzano malt schon der Berner Gabriel Lory fils 1811 (bei Birmann verschwindet die Fassade fast ganz unter dem übermässigen Grün der Bäume zur Linken der Via Appia[60]). Der Nemi-See mit seinem dunklen baumumstandenen Wasserspiegel ist und bleibt ein gern aufgesuchter Ort; doch was Birmann hier anzieht, ist nicht so sehr der vielgemalte Blick über den See auf das Meer. Vielmehr steigt er hinunter in den Krater an die schilfbestandenen Ufer unter weit ausladenden Bäumen und sieht den Nemi-See einmal als

Abb. 5 Genzano und Nemi von Süden gegen den Monte Cavo, 1816. - Feder, braun laviert, 23,7×36,7 cm. Kupferstichkabinett Basel, Bi. 306.22.

lichten, sonnenüberfluteten Wasserspiegel gegen die bläulichen Schatten der Hänge, einmal in kräftigen Grünstufen als düsteren deutschen Märchensee.[61] In seinem Verzeichnis «schöner Standpunkte» werden Motive am Nemi-See denn auch kennerisch vermerkt. Genzano zwischen Nemi und Ariccia umkreist er über alle Hügel: das Kapuzinerkloster gegen den Monte Cavo (Abb. 7)[62], der - wenig übliche - Blick auf den Ort von Süden, vom Monte Due Torri (Abb. 5)[63]; und die Gegenrichtung in dem prachtvollen Aquarell «gezeichnet auf Monte Gentile bey Riccia Juli 1816» (Abb. 6)[64] gegen Süden über Lanuvio und Genzano hinweg auf das Meer: über der eintönigen Öde der Sümpfe das sanft geschwungene pontinische Gestade, abgeschlossen durch das grossartige Profil des Kap Circeo, und in der Ferne, wie in lichtem Dunst über dem Meer schwebend, die Inseln Zanone, Ponza und Palmarola, eine jede mit ihrer charakteristischen Kontur und doch mit dem ganzen unwirklichen Zauber mittelmeerischen Lichts - es ist sicherlich das schönste Blatt, was wir aus Birmanns italienischen Jahren haben, und hier ist er durchaus er selbst.

Im schattigen Park von Ariccia, in den wasser- und baumreichen Schluchten von Tivoli und Subiaco findet der junge Schweizer, wovon er nicht lassen kann: Baum und Wasser und Moos; und was in seinem so persönlichen Verzeichnis «schöner Standpunkte» erst in Worten ausgedrückt ist, tritt bei diesen Aufenthalten nun in seinen Zeichnungen und Aquarellen unvermischt hervor: Wälder wo sie am dichtesten sind; die buschige Oberfläche von Hainen im Gegenlicht (Abb. 8)[65]; die windgeneigte Schirmkrone alter Pinien; der Gegensatz zwischen dem Laub des Baumes und dem seines Würgers; die lichten Schatten unter knorrigen Oliven. Und immer wieder prächtige Einzelbäume oder schöne Baumgruppen.

Zahlreich sind seine Moos-Studien, wie vorher und nachher in den Alpen (vor allem rings um sein Ferienhaus in Wilderswil), so jetzt um Genzano, um Subiaco: vermodernde Baumriesen, die ihr geborstenes Inneres, von Moos überwuchert, schaurig nach aussen kehren. Aber nicht einfach Moos auf Holz, sondern: Moos auf Eichenrinde. Moos auf Kastanienrinde, Moss auf Ulmenrinde. Und Moos auf Stein: war das schon das einzige Motiv, das er sich aus dem römischen Stadtbereich notierte, so kehrt es nun immer wieder, als bemooste Brunnenschalen, bemooste Felsblöcke zersprengt von Baumwurzeln, Moospolster am Bachbett. Man höre dazu die geniesserische Farbangabe, die er für eine Kolorierung anmerkt: «das Moos auf den unteren Steinen das schönste Hellgrün, alles andere gebrochen, saftig; die kleinen runden Blättchen blaugrünlich mit etwas röthlichem Verdorbenen vermischt».[66]

Es ist die innige Durchdringung von Stein und Baum und Wasser und Moos, die ihn vor allem anzieht. Bei Tivoli, bei Subiaco malt er aus Waldtälern über niedrige Schwellen breit herabrinnende Bäche - wenigstens Näherungswerte an

die zwischen bemoosten Steinen stürzenden Gebirgsbäche, die triefenden Äste in den feucht-düsteren Gebirgswäldern der Heimat, seine immerwährenden Themen. Fliessendes Wasser findet er bei Mühlen: die Papiermühlen bei Grottaferrata und bei Vietri werden mit Aufmerksamkeit wahrgenommen.[67] In Ariccia ist es, mangels Bach, die Waschstelle unter dichten Bäumen («Lavatorium von Riccia»): beschattetes Wasser in der Nahaufnahme einer Ölstudie.[68] In nächster Umgebung Roms findet er rinnendes Wasser und fette Wasserpflanzen bei der Grotte der Egeria.[69] Kein Skizzenbuch, das nicht irgendwo die unvermeidlichen, üppig wuchernden Wasserpflanzen enthielte.

Sein Stein ist gewachsener, nicht gehauener Stein: Mauerwerksstruktur aus der Nähe darzustellen nimmt er selten Gelegenheit. An den Substruktionen des Herkules-Tempels in Cori, am Rundturm der befestigten Abtei von Grottaferrata wird zwar das Mauerwerk als Buckelquader mit Randschlag kenntlich gemacht, an einem mittelalterlichen Haus in Tivoli die unterschiedliche Mauerwerkstechnik farblich gegeneinander abgesetzt, an einem alten Wachtturm bei Vietri das Steingefüge gezeichnet, an Pfeilern ländlicher Pergolen der Ziegel unter abbröckelndem Putz sichtbar gemacht.[70] Doch ist bei aller bemühten Sorgfalt der Darstellung kein tieferes Verhältnis zu historischem Mauerwerk spürbar, bleibt die Wiedergabe schematisch und unangemessen. Dass etwa spezifisch römische Mauerwerkstechnik kenntlich würde, ist denn auch sehr selten: *opus reticulatum* mit Ziegeldurchschuss zeichnet er einmal «im Park Doria bey Albano», also in den Ruinen der mutmasslichen Pompeius-Villa; und auch bei der «Einsiedeley von Albano» ist rechts an den überwucherten Resten wohl eines römischen Grabmonuments der Via Appia *opus reticulatum* angedeutet.[71] Eigentliche Ruinenstücke, gegenseitige Durchdringung von Ruinenarchitektur und Vegetation, so etwas begegnet bei ihm selten.

Figürliche Szenen liegen dem Landschaftsmaler Birmann nicht und fehlen weitgehend. Staffagefiguren sind selten (und dann oft nicht ausgeführt), Genre-Szenen oder Arbeitsalltag finden sich kaum: waschende Frauen an der Arethusa-Quelle, hier und da ein Hirte, kaum wahrnehmbar ein Seiler an der Arbeit in den Latomien von Syrakus, flüchtig skizziert eine Tenuta mit Landarbeitern «an der Strasse zwischen Rom und Palästrina wo ehmahls Cäsars Villa stand», dreschende Pferde bei Palestrina.[72] Aber das ist eigentlich schon alles.

Im letzten Jahr seines römischen Aufenthalts endlich entschloss Birmann sich zu einer Reise nach Sizilien. Sizilien-Reisen waren damals zwar nicht gerade ungewöhnlich (man denke etwa an Robert Mylne oder den Abbé de Saint-Non gegen 1760, an Riedesel 1767, Hackert 1777, Goethe 1787, Seume 1802, Schinkel 1804)[73] – aber dass Maler aus dem Norden die Insel regelmässiger in ihren Italienaufenthalt einbezogen hätten, das beginnt doch eigentlich erst in diesen Jahren und dürfte immer noch einen Entschluss gekostet haben: 1816 etwa geht Carl Ludwig Frommel nach Sizilien, 1817/18 Johann Georg von Dillis in Begleitung des Kronprinzen Ludwig von Bayern, 1818 Franz Ludwig Catel als Begleiter der Fürstin Gallitzin, 1820 Heinrich Reinhold mit dem Fürsten Lobkowitz.

Samuel Birmann brach Ende April 1817, unmittelbar im Anschluss an einen Aufenthalt in den Bergen von Tivoli und Subiaco, zu seiner knapp zweimonatigen Reise nach Sizilien auf.[74] Den direkten Weg, die Via Appia geradewegs durch die Pontinischen Sümpfe (deren Trockenlegung jüngst durch Pius VI. energisch vorangetrieben, dann aber wieder aufgegeben worden war), scheint er vermieden und stattdessen die in Mittelalter und früher Neuzeit bevorzugte Strasse am Fusse des Volskergebirges genommen zu haben. So sehen wir ihn oben in Cori den Herkules-Tempel, «zwischen Cori und Sermoneta» und «bey Piperno» (heute Priverno) jeweils doppelseitige Panoramen zeichnen.[75] Von Terracina führte ihn die Via Appia über Itri nach Gaeta, das noch im April erreicht wird. Von dort, oder von Neapel, geht es zu Schiff vorbei an Stromboli und Liparischen Inseln nach Sizilien.[76]

Birmanns Aufenthalt auf Sizilien beschränkte sich auf wenige Wochen – Mai und Anfang Juni 1817 – und galt allein der Ostküste zwischen Messina und Syrakus. Die überlieferten Bleistift- und Federzeichnungen, einige laviert, sind meist Panoramen küstennaher Landschaft: etwa der Blick hinweg über Stadt und Meerenge von Messina auf das italienische Festland, die Gebirgskonturen Kalabriens in grossen ruhigen Linien, die entfernteren Partien mit feinstem Federstrich, wie im Dunst vergehend (Abb. 10).[77] Oder eine Panorama-Skizze des Strandes von Taormina, «die hintern Berge greulich, das Gras an den wenigen Stellen gelbröthlich». In Taormina zeichnet und aquarelliert er das Theater gegen den Ätna (vom gleichen, sozusagen unvermeidlichen Standort aus wie Kniep, Schinkel, von Dillis, Rottmann), das Kapuzinerkloster, «die Brücke über den Cantara [Alcantara] unfern Taormina»; sogar hier gelingt es ihm, schattig plätscherndes Wasser aufzuspüren.[78]

Kleinere Ausflüge führen ihn ins Hinterland bis Nicolosi. Die blendende Helle südlichen Lichtes über den Felsformationen sizilischer Landschaft wird im Gegenlicht effektvoll zur Geltung gebracht: die Lavierung der schattigen, dem Betrachter flächig zugekehrten Hänge gruppiert eindrucksvoll die Massen der Felslandschaft «aus Messinas Umgebungen».[79] Wo er sich auf seinen Skizzen Farben notiert, ist es vor allem das «Grau» der Schatten gegen das «Gelbröthlich» besonnter Felsen. Die bizarre Lage einzelner Bergdörfer hoch auf markanten Felsgebilden wird mehrmals skizziert, der Ortsname am Bildrand beigefügt, der Verlauf der aufwärtsführenden Wege genau verfolgt und (bisweilen überdeutlich) ins Bild gebracht.[80] Die Eigenart der mediterranen Flora ist – in der für Birmann von früh auf[81] eigentümlichen Zuwendung – treffend erfasst: die lanzetthafte Spitzigkeit der Agaven mit ihren fleischig gesunden, ihren zerfasert abgestorbenen Trieben; die flache straffe Wölbung der Kakteen-Glieder mitsamt ihren charakteristischen Verletzungen.[82]

Was er sucht und sieht, ist eben auch auf Sizilien Landschaft und Vegetation, nicht der Tempel. Zwar nimmt er in

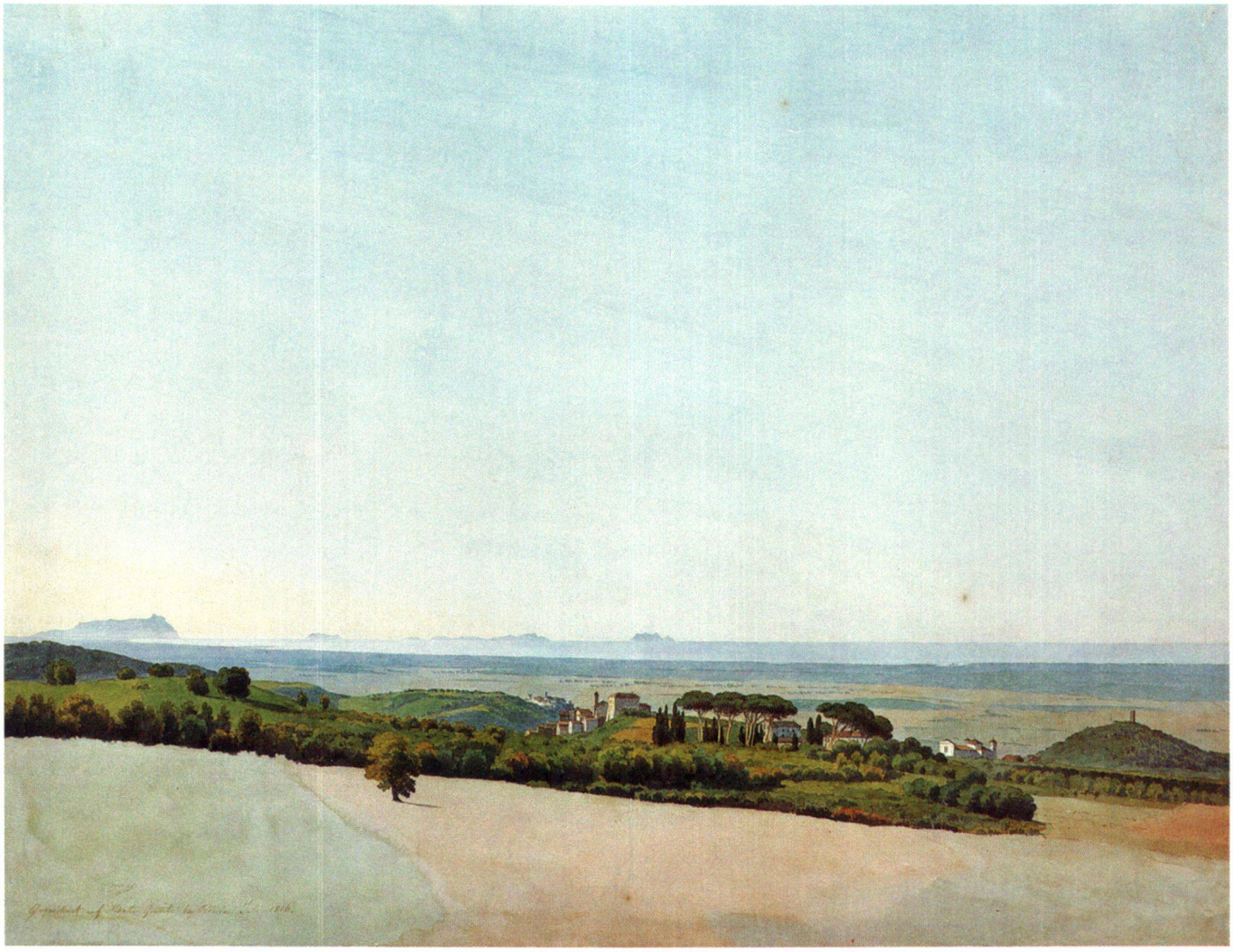

Abb. 6 Blick vom Albanergebirge über Genzano auf Monte Circeo und Ponza-Inseln, 1816. – Aquarell mit Feder, 38,2×49,6 cm. Kupferstichkabinett Basel, Bi. 30.36.

Syrakus mehr *antichità* auf als irgendwo sonst, als sogar in Rom: die Quelle der Arethusa (jedoch als Genre-Szene), mehreres aus den antiken Latomien (jedoch als Felsstudie), das griechische Theater mit dem Verlauf eines (auch von Schinkel beachteten[83]) überwucherten Wasserkanals die freigelegten antiken Sitzstufen hinab (Abb. 9).[84] Doch ist das historische Monument jeweils sekundär. Immerhin weiss er von der historischen Stadt: «Ansicht der Lage des ehemaligen Syracus von Epipolis herunter», notiert er auf Epipolai mit Blick über das Kriegstheater von Athens sizilischer Expedition und deren «Kastel Labdalum».[85] Und immer wieder der Blick die Küste entlang: wie von Taormina gegen Süden, so nun von Syrakus gegen Norden breit über zwei Seiten seines querformatigen Skizzenbuches: die weit ausschwingenden Buchten, darüber majestätisch der Ätna, alles mit wenigen Strichen.[86] Einiges aus Birmanns sizilischer Ausbeute wird der Aufnahme in die «Voyage pittoresque en Sicile» für würdig befunden werden.[87]

Schon im Juni finden wir ihn wieder auf der Heimreise, bereits droben in Salerno, mit einem Abstecher nach Amalfi[88] und einem Aufenthalt in Vietri sul Mare, der sich in mehreren Ansichten niederschlägt: ein sorgfältig ausgeführter Blick über den Hafenplatz die Amalfitaner Küste entlang (Abb. 11)[89]; die Strassenführung gegen Cava dei Tirreni in grösster Präzision (jedoch erlebt in dramatischer Gewitterstimmung: «die Luft blau, die Wolken an den hinteren Bergen im Licht gelbröthlich, im Schatten heller als die Luft. 2" ober den Bergen die Wolken eines Gewitters, wodurch aller Mittelgrund in Schatten gesetzt wird und einen blauen satten Ton bekömmt»[90]). Eine «Papierfabricke bey Vietri» zeichnet er gleich dreimal, sei es, dass er sie befreundeten Basler Papierfabrikanten mitbringen wollte, sei es, dass er hier erstmals auf Wald und fliessendes Wasser traf: dabei ist selbst aus der Distanz der Vogelschau noch das Laub der verschiedenen Baum-Arten auf das Eigentümlichste gegeneinander abgehoben, sind die Wasserpflanzen drunten am Mühlenbach deutlich getroffen. Über Castellammare und Neapel geht es zurück nach Norden.

Abb. 7 Kapuzinerkloster von Genzano gegen Monte Cavo, 1816. - Aquarell mit Feder, 48,4×69 cm. Kupferstichkabinett Basel, Bi. 30.40.

Abb. 8 Rocca di Papa im Albanergebirge, 1816. - Feder, braun laviert, 47,3×69,2 cm. Kupferstichkabinett Basel, Bi. 30.13.

Abb. 9 Griechisches Theater von Syrakus, 1817. - Feder, laviert, 24,8×45 cm. Kupferstichkabinett Basel, Bi. 319.6 (und 5v).

Die anschliessenden Monate des Hochsommers - «seit anno elf der heisseste»[91] - verbringt Birmann in Tivoli, den September überwiegend in Subiaco.[92] Im Oktober macht er in Rom letzte Pflanzenstudien. Dann kehrt er in Gesellschaft Bischoffs, im Gepäck «ein Kistchen Porphyrplatten», über Ancona und Venedig nach Basel zurück.[93]

Versuchen wir zuletzt, den jungen Samuel Birmann im Rom jener Jahre zu sehen. Gerade damals, nach Ende der Napoleonischen Kriege, fanden sich viele junge Künstler in der Ewigen Stadt ein: von den in Carl Philipp Fohrs römischem Skizzenbuch Porträtierten (um dies als Bezugsrahmen zu nehmen) treffen allein in Birmanns römischen Jahren 1815 zwei, 1816 elf, 1817 zwölf in Rom ein[94], darunter Fohr selbst, Veit, Horny, Rehbenitz, Ramboux. Wie machte sich der junge Basler in dieser Umgebung, fand er (und suchte er überhaupt?) Anschluss und Anregung?

Dass sein Vater Peter Birmann eine Generation zuvor mehrere Jahre, von 1781 bis 1791, in Rom gearbeitet und mit seinem gewinnenden und geschäftstüchtigen Wesen zahlreiche Kontakte geknüpft hatte, mag dem Sohn den Einstieg erleichtert haben. Ob Samuel darum «sich bald dort heimisch gefühlt»[95] habe, dafür gibt es freilich keine näheren Indizien. Gerade in den ersten Wochen wird er an vielem Anteil genommen haben. Ein Ereignis wie die triumphale Rückkehr der von Napoleon nach Paris entführten Kunstwerke Anfang November 1815 liess ihn auf besondere Weise vom Kunstbetrieb Kenntnis nehmen: «Den 4ten dieses sind die Sachen aus Paris auf 13 Wagen hier angekommen, der Apollo [vom Belvedere], Laokon [sic], die Verklärung von Raphael usw., es waren wohl an die zwanzig Künstler denselben entgegen gegangen um ihre Freude zu bezeugen, und die Pensionäre der französischen Akademie können diese Pille nicht verdauen, daß man diese Kunstwerke den Parisern weggenommen hat».[96] Andere Ereignisse, so die des römischen Jahreslaufs, erlebte er in der Gesellschaft seiner beiden Landsleute, wie Bischoffs Tagebuch zeigt: in der Weihnachts-Nacht ziehen sie von Kirche zu Kirche, während des Karnevals von Theater zu Theater: Teatro Argentina, Teatro Pace («schmal und nicht größer als das Basler..., die Actrices gar nicht schön»), Teatro Capranica («das ganze Stück nach einer gleichen Melodie», wie «Lobwassersche Psalmen», «es war fast zum tod ennujeren»), Teatro d'Alibert («ich unterhielt mich mit den Deutschen, und wir machten so unsere remarquen»), Teatro Valle («in Rücksicht der Comödianten das beste Theater von Rom»). In der Karwoche besuchen sie eine Papstmesse in der Sixtinischen Kapelle, «von hier ging ich mit Samuel [Birmann] in das Museum und die Stanzen von Raphael».[97]

Doch dann entfremdet Birmann sich seinen Genossen («die passen nicht zu mir»), zieht sich zunehmend in sich zurück, wie er dem Freund Peter Merian im fernen Göttingen eingesteht.[98] Schon der zweite Brief ist auf einen düsteren Ton gestimmt und lässt in einigen Wendungen ahnen, dass Birmann bereits damals gefährdet war: «in Rom habe ich aber noch keine [Freundschaft] gefunden und werde es auch nicht, daher bin ich hier eigentlich in der Fremde»; und abermals: «es ist manchmal so leer in mir und diese Leere vermag keiner meiner hiesigen Bekannten auszufül-

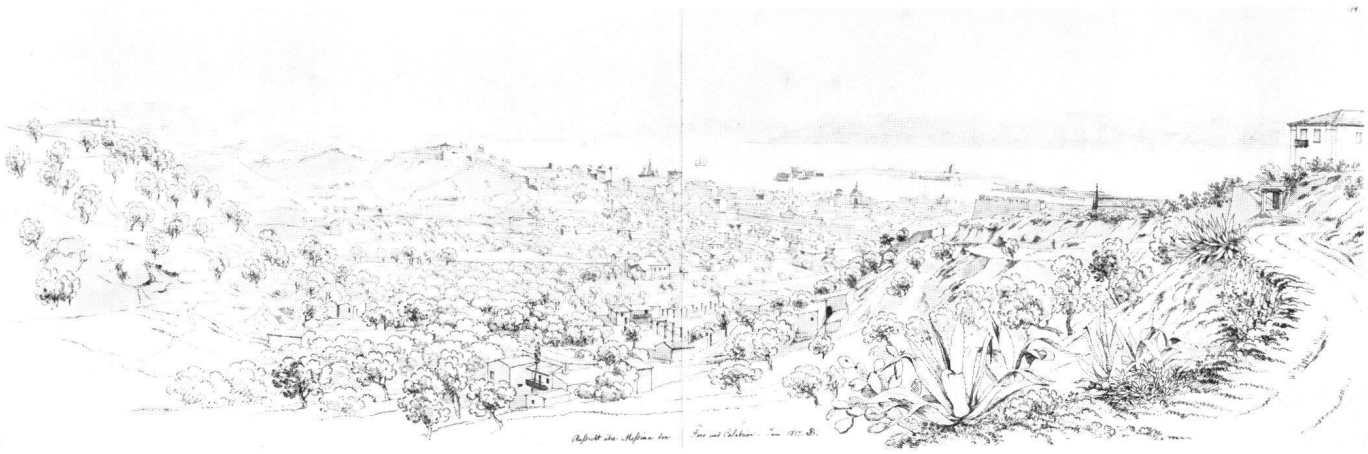

Abb. 10 Blick über Stadt und Meerenge von Messina auf die Küste Kalabriens, 1817. - Feder, laviert, 24,9× 75,5 cm. Kupferstichkabinett Basel, Bi. 319.13v und 14r.

len, denn einen Freund wie [ich] ihn wünschte habe ich hier noch nicht gefunden und werde es auch wahrscheinlich nicht».[99] Und weiter geht es in selbstquälerischen Gedanken: «da ich nicht möchte ein mittelmäßiger Mahler bleiben, so hat mir das schon manche etwas schwere Stunde gemacht, ich muß mir daher von Zeit zu Zeit selbst wieder frischen Muth einsprechen, denn hier kann man sich an niemanden halten, jeder junge Künstler muß seinen eigenen Weg gehen, er wird von keinem älteren erfahrenen Meister geleitet oder mit Rathschlägen unterstützt, allein und sich selbst überlassen muß man in sich dasjenige finden welches dem Gemüthe entspricht».[100]

Andere, glücklicher Veranlagte kamen sich so «allein und sich selbst überlassen» nicht vor, hatte doch kein Geringerer als Joseph Anton Koch ein väterliches Auge auf viele junge Künstler. Aber Birmann - nicht wirklich ansprechbar - insistiert, immer wieder kreisen seine Gedanken um die (persönliche und künstlerische) Vereinsamung: «Für deine Universitätsnachrichten sey dir gedankt, ich kann nicht gleiches mit gleichem vergelten, denn die Künstler leben hier alle für sich, außer einigen wenigen jungen Leuten welche aber nicht Lerm genug machen können, um bemerkt zu werden; die französischen und italienischen Künstler leben ganz abgesondert von den Deutschen und treiben ihr Wesen besonders», und: «hier in Rom ist es nicht wie auf einer Universität wo Unterricht und Anleitung gegeben wird, jeder muß sich selbst zu rathen und zu helfen suchen, denn keiner ist da der ihn leitete, uns Landschaftsmahlern muß die Natur als erste und einzige Lehrerin dienen».[101] Um so williger akzeptiert er, dass er «auf Verlangen meines Vaters eine Zeichnung und ein Öhlgemählde nach Hause schicken muß, er will nehmlich meine Fortschritte sehen, besonders lieb wird mir sein Urtheil über meine Arbeiten seyn, denn erst mit den Jahren lernt man erkennen, wie viel ältere erfahrene Leute durch Rath helfen können».[102]

Doch lässt er gelten: «Du hast ganz Recht wenn du glaubest, daß ich in Rom alles gefunden habe was ich gehofft, als Künstler bleibt mir nichts zu wünschen übrig, ungehindert kann ich meine Zeit den Studien widmen» (das konnte in Rom nicht jeder Künstler sagen - aber der Kunstverlag des Vaters warf dafür genug ab), «Belehrung finde ich überall wo ich nur hinsehe».[103] Und so wird er Rom denn auch nicht mutwillig verlassen, sondern zurückbeordert durch den Vater: «Gestern erhielt ich einen Brief von Hause worin mir mein Vater schrieb, daß ich schon künftigen Winter nach Hause kommen muß, du kannst dir denken daß alle meine Pläne durch das geändert worden sind...; ein Hauptgrund ist unsere Handlung die sich so sehr erweitert hat, daß sie meine Hülfe brauchen».[104]

Äusserungen über die aktuellen Tendenzen des deutsch-römischen Kunstbetriebs sehen Gegenwart und Zukunft auch unter einem nationalen Aspekt, und das ist für das Atmosphärische seiner römischen Jahre nicht unwichtig. Auch der junge Birmann wird nämlich, aus einiger Distanz zwar, von der Aufbruchsstimmung berührt, die damals unter den deutschen Künstlern in Rom gärte (kamen einige doch geradewegs aus den Befreiungskriegen) und ihnen die Zuversicht eingab, wie jüngst im politischen, so jetzt auch im künstlerischen Bereich zu Grossem berufen zu sein: «So wie sich in Deutschlands politischen Verhältnissen vieles umgewandelt hat, so scheint auch deutscher Kunst eine große Veränderung bevorzustehen, denn der Geist der hiesigen Künstler hat seit wenigen Jahren eine ganz andere Richtung bekommen, und ihre neueren Arbeiten haben hier großes Aufsehen gemacht, es ist zu hoffen daß binnen kurzer Zeit Deutschland in allen Fächern große Männer aufbringen kann, die sich mit allen andern Nationen messen können».[105] «Auch die Zeichnung vernachlässige ich nicht, das jetzige Streben der Kunst geht in sonderheit nach der Form, es scheint eine neue Periode anheben zu wollen, und die Deutschen werden in den bildenden Künsten sich empor zu schwingen suchen, so wie es im politischen geschehen ist. Auch mir mißfällt die Deutschheit nicht, nur sollte sie mehr im Herzen sein als auf der Zunge, denn der

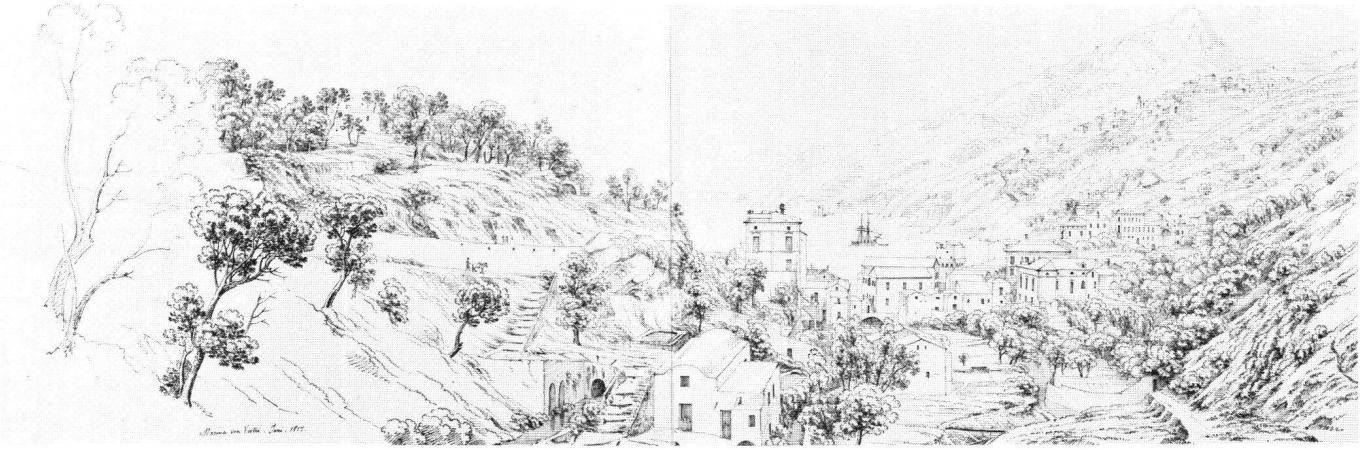

Abb. 11 Vietri sul Mare und seine Marina gegen die Amalfitaner Küste, 1817. - Feder, 24,7×75,7 cm. Kupferstichkabinett Basel, Bi. 319.23v und 24r.

Preuße haßt noch den Östreicher und dieser den Bajer wie vorher...; auch mit der Tracht geht es so, die jungen deutschen Petitsmaitres tragen sie mehr aus Eitelkeit und Stolz als aus wahrer Vaterlandsliebe, ein junger Künstler war hier der erste welcher diese Tracht mit brachte, ganz Rom begaffte ihn...».[106]

Dass selbst Samuel Birmann (und vielleicht gerade mangels individueller Freundschaften) von diesem Überschwang nicht unberührt blieb, ist bemerkenswert. Doch konnten Empfindlichkeiten nicht ausbleiben, da genügte bei ihm, von einem Zusammenstoss auch nur gehört zu haben: «ich möchte Haß und Verachtung würde allen diesen Afterpreußen zu Theil die jetzt glauben, alle andern Süddeutschen und auch die Schweitzer stehen weit unter ihnen sowohl an energischer Kraft als an Ausbildung und äußerer Politur».[107]

Schweizer aber traf Birmann hier noch kaum («Schweitzer Künstler giebt es keine andern hier»[108]), sie kommen erst in diesen Jahren: 1816 der Schinznacher Samuel Amsler, 1819 der Basler Hieronymus Hess. Beide standen in freundlichem Austausch mit den anderen deutschrömischen Malern: Amsler ist in Fohrs Skizzenbuch porträtiert und wird dessen Tod im Tiber miterleben[109]; Hess malte in Joseph Anton Kochs «Schmadribachfall» die Waldpartie und in Kochs Olevano-Blättern einige (angeblich Basler) Figuren.[110] Und sie machten, ohne besondere Folgen, auch die deutschrömischen Moden mit: «diesen Sommer war ich in Olevano», schreibt Hieronymus Hess 1822 an Friedrich Salathé[111], der Olevano seinerseits kannte (1819 war er, als er dort v. Rumohr besuchte, von Räubern entführt worden); und der Entdecker Olevanos, der grosse Joseph Anton Koch, soll noch im Alter «seyne Schweitzer» nicht vergessen haben.[112]

Anders als diese seine Landsleute begegnet Birmann in den Briefen und Tagebüchern der Deutschrömer nicht - und das kann, nach allem Gesagten, kein Zufall sein. Er wird aus einzelgängerischer Veranlagung, der nachzuhängen seine finanzielle Unabhängigkeit erlaubte, den Kontakt gar nicht gesucht haben und ganz seine eigenen Wege gegangen sein. Das schloss gelegentlichen Umgang natürlich nicht aus: in die nähere Umgebung von Olevano führt einen schliesslich nicht der Zufall, dazu braucht es den kennerischen Hinweis, wie er damals im Umkreis Joseph Anton Kochs - und was war damals nicht sein Umkreis? - nahe lag.[113]

Aber mehr auch nicht. Der heroische Landschaftsstil Kochs, überhaupt die damals unter den deutschen Künstlern in Rom noch vorherrschende ideale Landschaftsmalerei[114], scheint kaum Wirkung auf Birmann gehabt zu haben. Das bemühte Suchen nach dem bedeutenden Motiv, die komponierte, gedanklich überhöhte Landschaft, die mehr als nur sich selbst bedeutet - all das bleibt ihm fremd. Seine römischen Landschaften sind unpathetisch, ohne Effekte, ohne gesuchte Erhabenheit: aus unmittelbarer Anschauung schlicht (und bisweilen anspruchslos) das was vor Augen ist. Und es sind ausschliesslich Landschaften und Naturstudien: keine biblischen Themen, keine historischen Themen, keine legendarischen Themen, keine mythologischen Themen. Nazarenisches scheint ihn nicht gestreift zu haben. Überhaupt geht ihm das Programmatisch-Reflektierende ab, das die damaligen deutschen Maler in Rom so leicht ankam.

So verharrt er ausserhalb der in Rom damals vorherrschenden Strömungen, die erst bei nachlassendem Einfluss Kochs und der Nazarener einer realistischen Landschaftsauffassung weichen werden. Was Birmann für die Ausbildung seines Landschaftsstils bei dem Niederländer Martin Verstappen, dessen römisches Atelier er frequentiert haben soll, aufgenommen haben könnte, ist nicht recht zu ersehen.[115]

Unberührt bleibt er jedenfalls vom Vedutenstil seines Vaters Peter Birmann[116]: das Gefällige und Pittoreske von dessen römischen Veduten, die auch Goethe ansprachen (und man versteht es), ist in den gefühlvolleren, intimeren, stimmungshaften Landschaften des Sohnes überwunden. Den Nemi-See etwa malte ja eben schon der Vater[117] - doch

da wirkt es, als habe man derlei schon vielmals gesehen, ob nun als Averner See, als Albaner See oder eben als Nemi-See. Auch die anderen römischen Motive des Vaters[118] sind weitgehend das Konventionelle, Verkäufliche (aufs Verkaufen wird der Sohn freilich auch nicht angewiesen sein): viel Albanergebirge, unter den vielbegehrten Motiven das Emissar des Albaner Sees und das Grab der Horatier und Kuriatier gleich mehrmals. Noch mehr Tivoli, aus allen erprobten Blickwinkeln. Aber nicht über Tivoli hinaus: nicht Vicovaro, nicht Subiaco. Und natürlich Rom selbst, vom ersten Tage an: «Auf dem Campo Vachino in Rom den 24. Aprill 1781, den 1ten Tag meiner Ankunft gezeichnet»[119], Ruinen schwelgerisch überwuchert von Vegetation (Palatin, Minerva Medica, Caracalla-Thermen, und draussen die Grotte der Egeria), viel Obligates, aber durchaus auch einiges von topographischem und antiquarischem Interesse. Daneben zahlreiche komponierte Landschaften (komponiert bisweilen auch dort, wo die Beischrift «ad naturam fecit» das nicht vermuten lassen würde[120]), gefällige aber unzulängliche Umspielungen von Lorrain, dessen Landschaften noch der junge Samuel Birmann kopieren wird.[121] Peter Birmann malt bis zum Überdruss Flusslandschaften nach der Art Lorrains, und (wohl aus der gleichen Orientierung herrührend) immer wieder Brücken, phantastische und historische: Ponte Molle und Ponte Salaro und Ponte Nomentano («Lamentana»), die Augustusbrücke bei Narni, den Ponte Clementino von Città Castellana, den Ponte Lucano bei Tivoli und andere mehr.[122] Kaum eine seiner Landschaften ist ohne (meist antikisch gewandete) Staffagefiguren. Und immer wieder bringt er die pompösen Wasserfälle von Tivoli und Terni gross ins Bild, wo der Sohn stillere Wasserläufe tiefer drinnen im Gebirge aus intimer Nähe aufnehmen wird. In all dem spiegelt sich nicht allein die unterschiedliche Neigung oder Veranlagung zweier Künstlerindividuen - darin spiegelt sich (beim Vater vielleicht zusätzlich pointiert durch unternehmerische Rücksichtnahme auf den Käufergeschmack seiner Zeit) auch ein entscheidender Generationenwechsel in der Landschaftsauffassung.

Dass die italienische Zeit Wesentliches zur Ausbildung des eigentümlichen Kolorits von Samuel Birmanns reifen Landschaftsaquarellen beigetragen hätte, lässt sich nicht erkennen. Die eigentümliche Wirkung südlichen Lichts - die blendende Helle von Johann Heinrich Schilbachs tyrrhenischen Küsten, das grelle Gegenlicht in Carl Blechens Amalfitaner Ansichten, die flimmernde Lichtflut über alten Mauern bei Ernst Fries - hat er nicht gesucht. Zwar hat Samuel Birmann in Rom nicht gerade heimatliche Dorfkirchen gemalt (wie das in düsterer Jahreszeit einen hyperboreischen Maler dort überkommen konnte) - doch hat er auch hier, inmitten von monumentalen Ruinen, öder Campagna, den grosslinigen Konturen klassischer Gebirge, von seinen eigentlichen heimatlichen Neigungen nicht gelassen: von Baum und Wasser und Fels.

ANMERKUNGEN

1 D. Burckhardt in Thieme-Becker, *Künstlerlexikon,* Bd. 4, 1910, S. 52f. - Paul Ganz, *Samuel Birmann und seine Stiftung,* in: 63. Jahresbericht der Öffentlichen Kunst-Sammlung in Basel, 1911, S. 19-47. - Lieselotte Fromer-Im Obersteg, *Die Entwicklung der schweizerischen Landschaftsmalerei im 18. und frühen 19. Jahrhundert,* Basel 1945, S. 101-113. - Beat Trachsler, *Das Markgräflerland im Werk der beiden Basler Landschaftsmaler Peter und Samuel Birmann,* in: Das Markgräflerland, NF 5, 1974, S. 44-55. - Yvonne Boerlin-Brodbeck, *Alpenlandschaften von Samuel Birmann (1793-1847),* 12 Faksimile-Blätter, Basel 1977. - *Malerische Reisen durch die schöne alte Schweiz* (mit Beiträgen von Peter F. Kopp, Beat Trachsler, Niklaus Flüeler), Zürich 1982, S. 188 u. 305. - Yvonne Boerlin-Brodbeck, *Frühe «Basler» Panoramen* (wie Anm. 2).

2 Ein Verzeichnis seiner Panoramen jetzt bei Yvonne Boerlin-Brodbeck, *Frühe «Basler» Panoramen: Marquard Wocher (1760-1830) und Samuel Birmann (1793-1847),* in: ZAK 42, 1985, Heft 4, dort Nr. 7; im allgemeineren Rahmen Gustav Solar, *Das Panorama und seine Vorentwicklung bis zu Hans Conrad Escher von der Linth,* Zürich 1979, S. 128 mit Abb. 129.

3 Heinz J. Zumbühl, *Die Schwankungen der Grindelwaldgletscher in den historischen Bild- und Schriftquellen des 12. bis 19. Jahrhunderts,* Basel 1980, S. 44-51.

4 Der Nachlass in der öffentlichen Kunstsammlung Basel (durch testamentarisches Legat) verzeichnet bei Ganz (wie Anm. 1), S. 40-47.

5 Der Gesamtbestand ist durch eine Kartei gut erschlossen. Italienische Stücke enthalten die Bände bzw. Mappen Bi. 30, 304, 305, 306, 400 sowie die folgenden Skizzenbücher: Bi. 315 (27 Studien Jan.-Mai 1816); Bi. 316 (28 Studien Juli-Okt. 1816 u. Aug.-Sept. 1817); Bi. 317 (29 Studien April-Juni 1817); Bi. 318 (16 Studien Mai-Juni 1817); Bi. 319 (20 Studien April-Juni 1817). - An ausgeführten Gemälden mit römischen Motiven besitzt die Öffentliche Kunstsammlung: «Am Lago di Nemi» (Katalog Nr. 710, siehe unten Anm. 61) und «Gegend bei Tivoli» (Katalog Nr. 838). - Im Besitz der Familie befinden sich, nach freundlicher Auskunft von Frau Dr. Yvonne Boerlin-Brodbeck, keine italienischen Blätter von Samuel Birmann. Dass der überlieferte Bestand natürlich nicht vollständig ist, zeigen schon die sizilischen Blätter (vgl. Anm. 87).

6 Bi. 354-357.

7 Staatsarchiv Basel-Stadt, Privatarchiv 721,2: Beschreibung einer Reise nach Rom und Neapel 1815-17 von Jakob Christoph Bischoff (1793-1825; Maler, später Kaufmann); es handelt sich um kleinformatige lose Blätter, deren Blattzählung mehrmals neu beginnt (Hinreise, Neapel usw.). - Die Kenntnis dieser Quelle verdanken wir, ebenso wie andere Hinweise, der freundlichen Hilfsbereitschaft von Frau Dr. Yvonne Boerlin-Brodbeck.

8 Siehe Anm. 111.

9 Über die Reise nach Rom informiert, neben Bischoffs Tagebuch, der erste römische Brief Birmanns an Peter Merian (wie Anm. 98) und die Daten seiner Blätter (z.B. Lauterbrunnen Bi. 305.5, Arona Bi. 305.10, Rom Bi. 305.11).

10 Tagebuch Bischoff (wie Anm. 7) fol. 2^d, 4^d, 6^a, 6^c.

11 So an Peter Merian 15. Jan. 1816 (wie Anm. 98) bzw. Bischoff fol. 12^a, 16^d.

12 Ebenda fol. 10^d, 22^c bzw. Brief Birmanns (wie Anm. 11); vgl. «Heimreise» fol. 1^d «über das Schlachtfeld von Murat» bei Tolentino, nämlich Mai 1815.

13 Brief wie Anm. 11.

14 Bi. 315 fol. 1^r u. 1^v sowie die drei voraufgehenden nicht gezählten Blätter.

15 Zu dieser widerrechtlichen Veröffentlichung vgl. Gerhart Rodenwaldt, *Otto Magnus v. Stackelberg,* München ^{2}1959, Anhang Anm. 7.

16 Vgl. Anm. 2.

17 Gemeint das Wiedereinfangen der Berber-Hengste am südlichen Ende des Corso nach dem Rennen am römischen Karneval; das Albergo lag am Arco di San Marco und wurde noch von Ettore Roesler Franz photographiert und gemalt.

18 Nämlich der Blick über die beiden Türme der Porta Asinaria gegen die Albaner Berge (vgl. Anm. 33), wie ihn etwa Joseph Rebell 1820 gemalt hat *(Österreichische Künstler und Rom,* Katalog der Ausstellung Rom 1972, Wien 1972, Taf. 84).

19 Valle della Caffarella bei der Grotta della Ninfa Egeria.

20 So hiess die von Sixtus V. geschaffene Strassen-Achse zwischen Trinità dei Monti und S. Maria Maggiore (heute Via Sistina, Via delle Quattro Fontane, usw.).

21 Parco Chigi.

22 Herman van Swanevelt, holländischer Landschaftsmaler (ca. 1600–1655), den Birmann in seiner Jugend mehrmals kopiert hatte.

23 Genzano.

24 Wohl Colle Pardo oder Monte Gentile.

25 Bei der Villa Giulia in Rom, vgl. die Skizze Bi. 315.11.

26 Santuario di S. Maria di Galloro an der Via Appia zwischen Ariccia und Genzano, vgl. Anm. 60.

27 Der vielbesuchte römische Entwässerungsstollen am Westufer, von Birmann auch in einem Brief an Merian hervorgehoben (wie Anm. 98, Nr. 95).

28 Palazzolo, ehemaliges Kloster über dem Ostufer des Albaner Sees.

29 Vgl. Abb. 8.

30 Galleria di Sopra bzw. di Sotto zwischen Castel Gandolfo und Albano.

31 Gemeint die Villen Ludovisi und Aldobrandini.

32 Einiges erscheint auch schon in den Veduten seines Vaters, etwa Palazzolo (Bi. 293.15), Eremitage, Kapuzinerkloster und Emissar bei Albano (Bi. 374 passim), Villa Conti/Ludovisi in Frascati (Bi. 293.16), Palazzo Chigi in Ariccia (Bi. 297.12), die Grotte der Egeria (Bi. 297.46) usw. – doch waren diese Motive ganz geläufig und sind bei Samuel, wie die Akzentuierung der Notizen zeigt, im übrigen auch anders aufgefasst.

33 LUDWIG RICHTER, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers,* Frankfurt a.M. 1886, S. 148 u. Anhang S. 29.

34 Bi. 305.12; aus gleicher Zeit und gleicher Gegend der Blick auf S. Francesco di Paola Bi. 304.128.

35 «Tempio della Pace. 1816», Aquarell und Feder (23,8× 34,2 cm): Bi. 305.17. Standort an der nördlichen Säulenreihe des Venus et Roma-Tempels: im Mittelgrund unten die Arkaden des ursprünglichen, östlichen Zugangs der Maxentius-Basilika (noch ohne das erst 1958 wieder zugefügte obere Geschoss, siehe ERNEST NASH, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome,* Bd. 1, New York [2]1968, Abb. 204 u. 200); vorn und rechts das noch unausgegrabene Podium des Venus et Roma-Tempels noch ohne die 1934/35 wiederaufgerichteten Säulen, links der Konvent von S. Francesca Romana. Vgl. das Aquarell von Johann Georg von Dillis (in: BERNHARD, wie Anm. 77, S. 210).

36 Bi. 305.13; vgl. *Guide rionali di Roma, Rione XVII Sallustiano* (a cura di GIULIA BARBERINI, Roma 1978), Abb. S. 49.

37 Brief vom 15. Jan. 1816 an Peter Merian (wie Anm. 98).

38 «St. Saba von St. Prisca her gesehen. Mars 1816», Feder braun laviert (12,4×19,2 cm): Bi. 315.10.

39 «An der Marana im Circus Maximus»: Bi. 315.5 u. 6, Febr. 1816.

40 Villa Borghese Bi 305.11, Bi. 306.11 u. öfter, Villa Poniatowsky Bi. 315.11 (vgl. ebenda fol. 3[r] genannt), Villa Mattei Bi. 315.7[v].

41 Bi. 315.7, Bi. 30.11, Bi. 306.10.

42 Etwa Palazzo della Consulta Bi. 315.9, S. Prisca Bi. 315.2, S. Francesco di Paola Bi. 304.128, S. Maria del Popolo Bi. 306.13.

43 Okt. 1815 bis April 1816 17 datierte Zeichnungen bzw. Aquarelle aus Rom und nur aus Rom; sowie drei weitere aus seinen letzten römischen Tagen Okt. 1817.

44 Zwei flüchtige Skizzen des Borghesischen Fechters in Bi. 315 fol. 1[r] (und: er notiert sich dort immerhin die neue Publikation über den Figurenfries des Tempels von Bassae; doch hat er, anders als sein Vater, römische Reliefs nicht kopiert: nur eine Sarkophag-Spolie in Subiaco Bi. 317.5); aus der Kreuzauffindung in S. Croce in Gerusalemme (wurde ihm als Pinturicchio bezeichnet) kopiert er eine Soldatengruppe: Bi. 315.12; eine Gemäldekopie wohl auch die Gewandstudie Bi. 306.34. Wie aufmerksam die drei Basler gleichwohl Gemäldesammlungen betrachteten, zeigt Bischoffs Reisetagebuch.

45 «...gänzlich menschenleer... Die Luft wird des Sommers sehr gefährlich, so daß wenn man nur einmahl in der Campagna schläft, so hat man das Fieber am Hals»: Brief wie Anm. 37.

46 Nur in seinem Verzeichnis «schöner Standpunkte» als «artige Ruinen des Aqueductes»; doch könnte damit auch ein Stück innerhalb der Mauern, etwa der Neronianische Aquädukt dort am Lateran in der nachmaligen Villa Wolkonsky, gemeint sein; und andeutungsweise in Bi. 305.26.

47 Bi. 305.26.

48 Für Itinerar und Aufenthalte sind die Daten seiner Blätter und Skizzenbücher einzige – aber zuverlässige – Quelle.

49 «Im Park von Riccia. August 1816», Feder aquarelliert (50,2×39,3 cm): Bi. 30.22.

50 Brief vom 20. Aug. 1816 an Peter Merian (wie Anm. 98).

51 Zweifelsfrei Rocca di Papa (vgl. Abb. 8) ist auch der nicht bezeichnete Ort in Bi. 30.19.

52 «Künftigen Sommer werde ich wieder in der Umgebung Roms studieren, wahrscheinlich in Tivoli, Subiaco und Palestrina», vielleicht auch nach Neapel und Sizilien gehen: Brief vom 1. März 1817 an Peter Merian (wie Anm. 98).

53 Bi. 317.1 bzw. 306.37.

54 Roiate siehe Abb. 4, Olevano vgl. Anm. 111.

55 Bi. 316.12 bzw. 306.19.

56 «Rojate. Aprill 1817», Feder (12,4×19,2 cm): Bi. 317.6.

57 Bi. 317.7, vgl. Bi. 316.11[v] u. 21.

58 Italienische Reise 22. Febr. 1787. Oder Seume 1802: «... das romantische Gemisch von Wildheit und Kultur, die hier zu kämpfen scheinen, macht, wenn man aus der Öde Roms kommt, einen sonderbaren, wohltätigen Eindruck» (Spaziergang nach Syrakus, München 1962, S. 117).

59 *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 33) S. 155 bzw. 146.

60 CONRAD DE MANDACH, *Deux peintres suisses. Gabriel Lory le père (1763–1840) et Gabriel Lory le fils (1784–1846),* Lausanne 1920, Abb. S. 68; Birmann: Bi. 305.14.

61 Bi. 30.41 bzw. 42; vgl. Bi. 400.10–12 u. Bi. 30.16; dazu als ausgeführtes Gemälde «Am Lago di Nemi», Öl auf Leinwand, datiert 1818 (also erst in Basel gemalt): Öffentliche Kunstsammlung, Katalog Nr. 710 (FROMER-IM OBERSTEG [wie Anm. 1] Abb. 9).

62 «Kapuziner Kloster in Gensano. Sept. 1816», Aquarell und Feder (48,4×69 cm): Bi. 30.40.

63 «Genzano gezeichnet vom Monte delle due Torre. Sept. 1816», Feder braun laviert (23,7×36,7 cm):Bi. 306.22.

64 «Gezeichnet auf Monte Gentile bey Riccia. Juli 1816», Aquarell und Feder (38,2×49,6 cm): Bi. 30.36. Von benachbarter Stelle, aber näher an Galloro, und in Abendstimmung: Bi. 30.39; vgl. die Beschreibung der Blickrichtung in Briefen von Joseph Anton Koch 1810 und Franz Horny 1817 *(Deutsche Briefe aus Italien,* hrsg. von EBERHARD HAUFE, Hamburg 1965, S. 157 u. 217).

65 «Rocca di Papa. Oct. 1816» (unten rechts: «Fortsetzung links»), Feder braun laviert (47,3×69,2 cm): Bi. 30.13.

66 Bi. 306.33.

67 Bi. 306.23; Bi 319.18, 20, 22.

68 Bi. 316.27; Bi.400.4

69 Bi. 315.8.

70 Cori Bi. 317.8, Grottaferrata Bi. 306.26, Tivoli Bi. 305.20 (vgl. bei seinem Vater: Bi. 297.22), Vietri Bi. 318.17; vgl. Bi. 316.23.

71 Bi. 306.31 bzw. 304.129.

72 Frauen Bi. 318.3; Hirten öfters, bes. Bi. 315.13 u. 14; Seiler Bi. 319.7; Landarbeiter Bi. 306.20; Pferde Bi. 316.3.

73 Vgl. die Zusammenstellung bei MAX WEGNER, *Sizilien,* Berlin 1964, S. 216ff.

74 Eine Reise nach Neapel oder gar Sizilien ist bereits im Brief vom 1. März 1817 an Peter Merian (wie Anm. 98) in Aussicht genommen; bezeichnend ist, dass Birmann sich nicht Bischoff und Salathé anschloss, die am 22. März zu einer Reise nach Neapel und Paestum aufbrachen (Reisetagebuch Bischoff). Vorher um Tivoli und Subiaco: Bi. 317.1-7.

75 Bi. 317.8-11.

76 Bi. 317.12-15, die Inseln bezeichnet «Strombolichio, Strombolo, Volcano; Lipari, Felicudi, Alicudi».

77 «Aussicht über Messina, den Faro und Calabrien. Juni 1817», Feder laviert (24,8×75,5 cm): Bi. 319.14 (von etwas tiefer zeichnete Johann Martin v. Rohden: siehe MARIANNE BERNHARD, *Deutsche Romantik. Handzeichnungen,* Bd. 2, München 1973, S. 1429).

78 Taormina Bi. 318.7, Theater Bi. 319.10 u. 12, Kloster Bi. 318.1 u. 8, Bi. 319.9; Brücke Bi. 318,5; Wasser Bi. 317.20.

79 Bi. 319.17.

80 Etwa Bi. 317.16, Bi. 318.7, Bi. 319,9.

81 Zahlreiche frühe Pflanzenporträts etwa in Bi. 303.

82 Etwa Bi. 318.13, Bi. 319.16.

83 «Eine Wasserleitung, die man im Mittelalter mitten durch das Theater baute, deren zertrümmerte Wände das Wasser über die weiten Stufen hinabschütten und in kleinen Kaskaden in die Tiefe der Scena rieseln lassen, erhebt das Malerische dieses herrlichen Denkmals»: KARL FRIEDRICH SCHINKEL, *Reisen nach Italien,* Berlin 1979, S. 94 mit der Zeichnung S. 95.

84 «Antikes Theater von Syracusa. May 1817», Feder laviert (24,8×45 cm): Bi. 319.6; ähnlich Bi. 319.3; Latomien Bi. 319.4, 5, 7; Arethusa Bi. 318.3.

85 Bi. 317.23, vgl. Schinkel (wie Anm. 83) Zeichnung S. 97.

86 Bi. 317.22. - Die sizilischen Blätter Bi. 31.196-199 scheinen (zumal weder datiert noch lokalisiert noch signiert) später ausgeführt oder wiederholt zu sein.

87 Für diese luxuriöse, von mehreren Majestäten subskribierte Aquatinta-Publikation (Paris 1822-26) wählte der Herausgeber Osterwald auch Blätter von Birmann: Theater von Taormina, Sumpfpflanzen der Kyana-Quelle bei Syrakus, Blick auf den oberen Kegel des Ätna (dass Birmann den Ätna bestiegen hätte, würde sich aus dem Basler Material sonst nicht ergeben haben): vgl. HANS GANZ, *Malerische Reise in Sizilien,* in: Du 1, 1941, S. 16-20.

88 Bi. 317.28v-30.

89 «Marina von Vietri. Juni 1817», Feder (je 24,7×38 cm): Bi. 319.24.

90 Bi. 319.19, vgl. Bi. 317.27v, Bi. 318.17; Papierfabrik: Bi. 319.18, 20, 22. Castellammare mit Panorama des Vesuv Bi. 317.31.

91 So Franz Horny in seinem Anm. 64 zitierten Brief.

92 Vgl. die Ausbeute in Bi. 30, 304, 305, 306, 316, 400. Rom: Bi. 30.11, 43, 44.

93 Reisetagebuch Bischoff (wie Anm. 7): «Heimreise von Rom».

94 Wie eine Auszählung ergibt aus: ARTHUR V. SCHNEIDER, *Carl Philipp Fohr: Skizzenbuch,* Berlin 1952.

95 So GANZ (wie Anm. 1), S. 24, der freilich die (Anm. 98 genannten) Briefe noch nicht kannte und davon ausging, dass Briefe aus Rom nicht erhalten seien.

96 Brief vom 15. Jan. 1816 an Peter Merian (wie Anm. 98).

97 Tagebuch Bischoff (wie Anm. 7), einzelne Blätter unter den Überschriften «Weihnachtsfest in Rom», «Theater in Rom», «Carneval in Rom», «Charwoche und Osterfest in Rom». Teatro «Alibert» = Teatro Tor di Nona bzw. Apollo.

98 Anscheinend die einzigen erhaltenen Briefe Birmanns aus Rom sind an den Jugendfreund Peter Merian-Thurneysen gerichtet, damals Student in Göttingen, nachmals Professor der Geologie in Basel: Staatsarchiv Basel-Stadt, Privatarchiv 513 II C 10,2 Nr. 56 (15. Jan. 1816 aus Rom), Nr. 95 (20. Aug. 1816 aus Ariccia), Nr. 134 (1. März 1817 aus Rom). Frau Dr. Yvonne Boerlin-Brodbeck sei für den Hinweis auf diese Briefe freundlichst gedankt.

99 Ebenda 20. Aug. 1816 bzw. 1. März 1817.

100 Ebenda 1. März 1817.

101 Ebenda 20. Aug. 1816.

102 Ebenda 1. März 1817.

103 Ebenda.

104 Ebenda, Nachtrag 8. März.

105 Ebenda 1. März 1817.

106 Ebenda 20. Aug. 1816; Tracht: gemeint ist Ludwig Sigismund Ruhl, Freund von Carl Philipp Fohr, mit dem zusammen er in der Casa Buti wohnte.

107 Ebenda 1. März 1817.

108 Ebenda 20. Aug. 1816.

109 Skizzenbuch (wie Anm. 94) Abb. 16, und unter den «deutschen Künstlern» rühmend hervorgehoben von Karl Witte 1819 (HERMANN WITTE/HANS HAUPT, *Karl Witte,* Hamburg 1971, S. 97); umgekehrt nennt Amslers Brief an Friedrich Salathé vom 27. Dez. 1819 Cornelius, v. Rumohr, Niebuhr, Bunsen (weitere deutsche Künstler im Brief vom 22. Okt. 1823): Staatsarchiv Basel-Stadt, Privatarchiv 250 B 1.

110 So Richter (wie Anm. 33) S. 273.

111 Aufschluss über das Leben schweizerischer Künstler in Rom und ihren Kontakt mit den Deutschrömern geben die beiden Briefe von 1822 aus Rom in: HEINRICH KUHN, *Aus einem Künstlerbriefwechsel: Hieronymus Hess an Friedrich Salathé (1822-1849),* in: Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz 5, 1928-29, S. 351f.; siehe auch Richter (wie Anm. 33) S. 212. Ein Brief von Johann Martin von Rohden an Friedrich Salathé 1819 in Staatsarchiv Basel-Stadt, Privatarchiv 250 B 36. Nicht mehr in Rom war der Zürcher Georg Ludwig Vogel, Mitbegründer der Lukasbrüder (PAUL WESCHER, *Die Romantik in der Schweizer Malerei,* Frauenfeld 1947, S. 21ff.), weitere Schweizer kamen erst 1818 (S. 29ff.).

112 «Seyne Schweitzer vergisst er nicht und für dieselben ist bey uns immer eine Herberge, und in kränklichen Tagen ist es eine Lieblingssache Koch's mit Schweitzern von dortigen Gegenden in Landesdialekt schwätzen zu können» (so Kochs Schwiegersohn 1838 in:) K. ESCHER, *Die Emilie Linder-Stiftung,* in: 62. Jahresbericht der Öffentlichen Kunst-Sammlung in Basel, 1910, S. 22.

113 Olevano vgl. Anm. 54. Am Rande vermerkt sei, dass Birmann sich (in Skizzenbuch Bi. 316) aus Dante die Episode von Francesca und Paolo (Inferno V 79-142, neben XXXIII 1-90 Ugolino) auszog, die Koch mindestens dreimal dargestellt hatte (OTTO R. VON LUTTEROTTI, *Joseph Anton Koch,* Berlin 1940, Nr. 168, 644, 710). Allenfalls ein Blatt wie Bi. 30.19 (mit unausgeführten Staffagefiguren; der Ort im Hintergrund erweist sich als Rocca di Papa) könnte Kochs Einfluss zeigen.

114 Dazu zuletzt etwa HELLA ROBELS, *Sehnsucht nach Italien. Bilder deutscher Romantiker,* München 1974; JENS CHRISTIAN JENSEN, *Aquarelle und Zeichnungen der deutschen Romantik,* Köln 1978; *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik* (hrsg. von KLAUS GALLWITZ, München 1981); *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Johann Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart,* Köln 1984.

115 Vgl. FROMER-IM OBERSTEG (wie Anm. 1) S. 106.

116 Über Peter Birmann in Rom FROMER-IM OBERSTEG S. 42-50.

117 Ebenda Taf. 3.

118 Siehe besonders seine «Etudes d'Italie fait par P. Birmann depuis 1781 jusqu' 1791»: Kupferstichkabinett Bi. 291 und 297, sowie zahlreiche Blätter etwa in Bi. 292, 293, 298, 365, 373, 374 (meist Lavierungen und Aquarelle). Siehe auch Anm. 32.

119 Bi. 291.50.

120 So sicherlich Bi. 297.6; siehe auch Anm. 122.

121 Bi. 311 ganz.

122 Etwa Bi. 291.51, 53, 54; Bi. 292.21; Bi. 297.44; Bi 298.3; usw. Dass auch realistisch anmutende Brücken-Ansichten Elemente komponierter Landschaft enthielten, merkte Bischoff beim ersten Überqueren des Ponte Molle: «auf meiner Zeichnung von Herrn Birmann sind mehrere Bäume componiert» (Reisetagebuch, wie Anm. 7, fol. 40c).