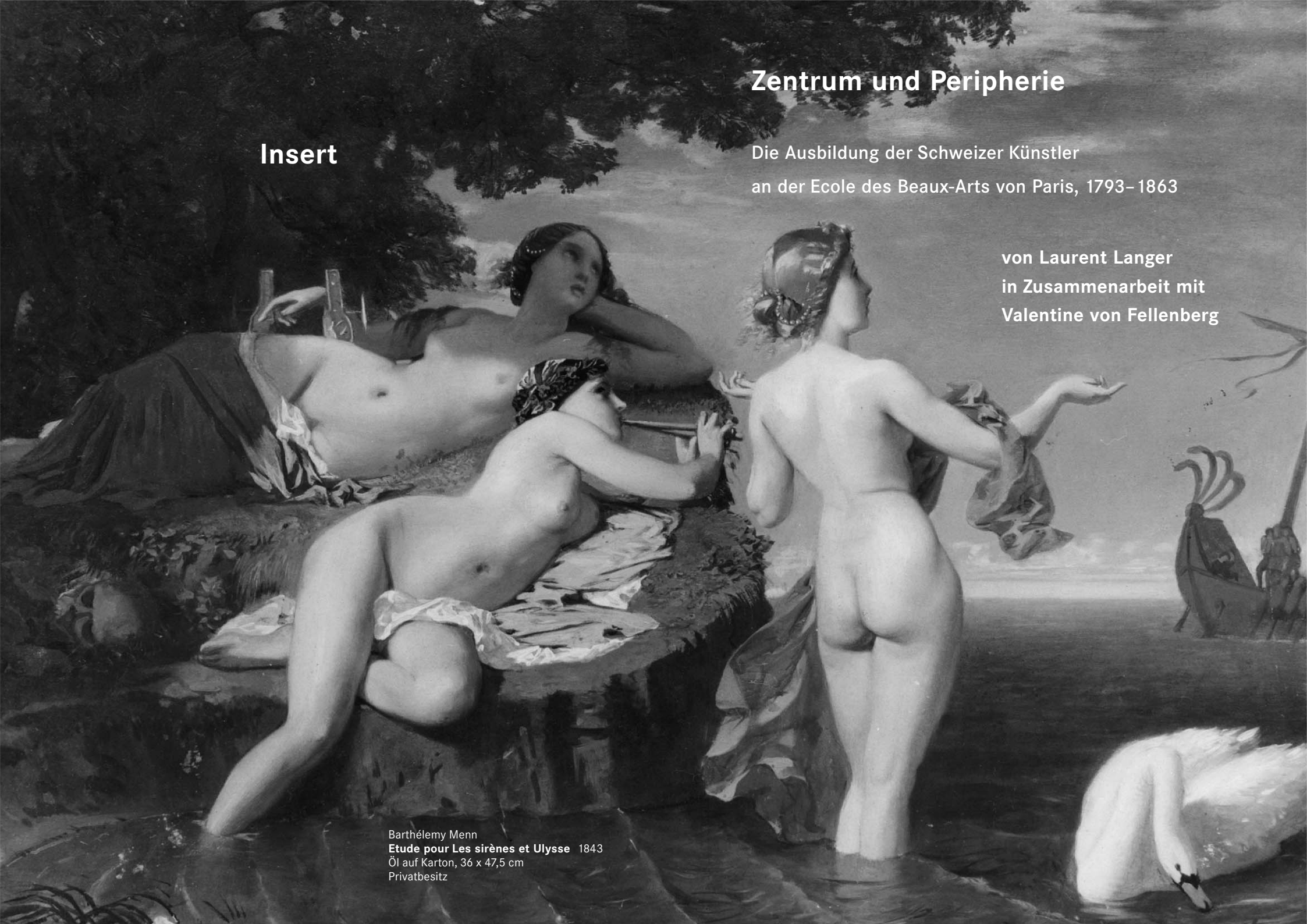


Zentrum und Peripherie

Insert

Die Ausbildung der Schweizer Künstler
an der Ecole des Beaux-Arts von Paris, 1793–1863

von Laurent Langer
in Zusammenarbeit mit
Valentine von Fellenberg



Barthélemy Menn
Etude pour Les sirènes et Ulysse 1843
Öl auf Karton, 36 x 47,5 cm
Privatbesitz

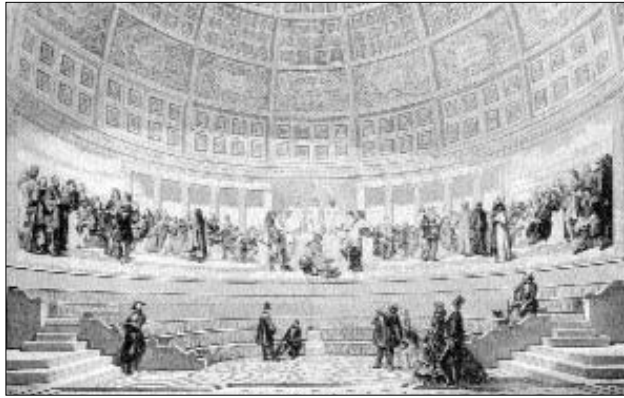


Abb. 1 M. A. Marc, *L'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts*, Zeichnung, abgedruckt in: *L'illustration*, Nantes, Bibliothèque municipale, Fonds Labouchère

Das Projekt

Das Projekt wird gemeinsam vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (Paul-André Jaccard) und der Universität Neuenburg (Prof. Dr. Pascal Griener) geleitet und vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) finanziell unterstützt. Gegenstand der Forschung ist die Ausbildung von Schweizer Künstlern an der Ecole des Beaux-Arts von Paris im Zeitraum von 1793 bis 1863. Seit Projektbeginn im Jahr 2002 wurden für diese innovative Untersuchung zwei Mal Gelder für je zwei Jahre bewilligt, welche die Anstellung mehrerer wissenschaftlicher MitarbeiterInnen ermöglichte: Laurent Langer, der von Beginn an mit dabei ist, Camilla Murgia für die ersten beiden Jahre sowie Valentine von Fellenberg und Virginie Babey, die sich seit 2004 daran beteiligen.

Zielsetzung

Im 18. und 19. Jahrhundert bot die vielfältige föderalistische Struktur der Eidgenossenschaft den Kunstschaffenden keine Möglichkeit, eine akademische Ausbildung zu absolvieren. Der Studienaufenthalt im Ausland wurde daher für jeden zielstrebigen Maler, Bildhauer oder Stecher unumgänglich. Eine bedeutende Anzahl von Schweizern ging demzufolge nach Paris, das vom 17. Jahrhundert bis in die 1920er-Jahre als Kunstmetropole galt.

Das Hauptziel unserer Forschung besteht in der möglichst vollständigen Erfassung der Schweizer Künstler, die sich zwischen 1793, der Wiederaufnahme des Unterrichts an der Ecole des Beaux-Arts nach den revolutionären Wirren, und 1863, der Unterrichtsreform der Ecole des Beaux-Arts, in der französischen Haupt-



Abb. 2 Paul Delaroche, *L'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts*, 1836–41, in situ, 3,9 x 24,7 m (Detail: Zentralpartie) Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts

stadt ausbilden liessen; die erhobenen Fakten zum Paris-Aufenthalt werden für jeden Künstler auf einem Datenblatt erfasst.

Unser zweites Ziel ist es, anhand einer statistischen Auswertung dieser Daten verschiedene Parameter für eine Zeitspanne von siebzig Jahren zu untersuchen: die Paris-Reise und die Beweggründe dafür, die durchschnittliche Dauer eines Aufenthalts, die meistbesuchten Künstlerateliers, was die grossen Künstlerkarrieren gegenüber den weniger bedeutenden auszeichnet, die Stadtquartiere, in denen die Schweizer sich hauptsächlich niederliessen; all diese Parameter sind aussagekräftig für die Bedeutung, welche der Paris-Aufenthalt für einen Schweizer Künstler hatte. Die Liste der Schweizer, die zwischen 1793 und 1863 zu Studienzwecken in Paris weilten, verzeichnet zum heutigen Zeitpunkt 119 Schüler der Ecole des Beaux-Arts sowie 282 Künstler, die in privaten Ateliers oder ausserhalb einer Institution ihre Ausbildung absolvierten.

Quellen

Das ausserordentlich reiche Dokumentationsmaterial, das die Recherchen in Paris und in der Schweiz zutage förderten, bildet die wichtigste Grundlage des Projekts. Während insgesamt dreier Jahre forschten zwei Mitarbeitende in Paris, vor allem in den Archiven der Musées nationaux und der Ecole des Beaux-Arts, die teils im Palais du Louvre, teils an der Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts und teils in den Archives nationales aufbewahrt werden. Gleichzeitig wurden in der Schweiz zahlreiche Künstlernachlässe konsultiert, die im Gegensatz zu Paris an verschiedensten Orten archiviert sind. Ein Hauptaugenmerk galt dabei den Künstler-

korrespondenzen. Die Resultate dieser Recherchen wurden durch die Angaben im vierbändigen *Schweizerischen Künstler-Lexikon* von Carl Brun (Frauenfeld, 1905–1917) ergänzt. Dazu kamen Informationen aus der älteren und neueren Literatur von bereits erschlossenen Künstlerviten.

Lücken in der schweizerischen Künstlerausbildung

In der Schweiz vollzog sich der künstlerische Austausch zuerst in lokalen Kunstvereinen. Die Genfer Société des Arts, die erste dieser Vereinigungen von Liebhabern und Künstlern, wird 1776 gegründet und veranstaltet 1789 die erste Kunstausstellung der Schweiz. Seit 1806 übernimmt der Schweizerische Kunstverein die Schirmherrschaft über die lokalen Vereine. Seine Rolle in der Schweizerischen Kulturpolitik gewinnt insbesondere 1840 mit der Veranstaltung der ersten regelmässigen schweizerischen Kunstausstellung – des «Turnus» – an Bedeutung. Der Bund fördert das Kunstgeschehen hingegen erst seit 1860 mit der Subventionierung des Schweizerischen Kunstvereins, vor allem aber mit dem «Bundesbeschluss betreffend die Förderung und Hebung der schweizerischen Kunst» von 1887 und im folgenden Jahr mit der Gründung der Eidgenössischen Kunstkommission. Eine der ersten Aufgaben des Bundes war die Organisation der seit 1890 stattfindenden Nationalen Kunstausstellungen, auch «Salons» genannt.

Was die Kunstschulen in der Schweiz anbelangt, so gab es deren nicht wenige. Ihr Unterricht beschränkte sich aber meistens auf die Zeichenkunst und auf die künstlerischen Techniken der industriellen Produktion, wie das Gravieren (von Uhrgehäusen oder Druckwalzen) oder die Emaillierkunst. Auch die öffentliche Genfer Zeichenschule ist 1748 in Hinblick auf die Uhrenproduktion nach dem Vorbild der Pariser Akademie gegründet worden.

Paris als Ausbildungsort

Paris, das der Neuenburger Léopold Robert als «capitale de l'univers» bezeichnet, ist zweifellos einer der attraktivsten Anziehungspunkte für die Schweizer Künstler. Natürlich ist bei den Romands – an erster Stelle stehen die Genfer und die Neuenburger – eine grössere Tendenz zur Paris-Reise festzustellen als bei den Künstlern aus der deutschen und italienischen Schweiz.

Ausserdem suchen die Schweizer auch andere Kunstzentren wie Berlin, Düsseldorf und Mailand auf. Einige lassen sich an mehreren Orten ausbilden, wie z. B. der Basler Ernst Stückelberg, der nach einem Aufenthalt an der Akademie von Antwerpen in den Jahren 1852/53 in Paris weilte (er kopiert im Louvre mehrere Werke) und später seine Ausbildung in München fortsetzt.



Abb. 3 Arnold Böcklin, *Académie de femme nue debout*, Anfang 1848, schwarze Kreide und Bleistift auf Papier, 50,6 x 33,3 cm, München, Münchner Stadtmuseum, Graphiksammlung



Abb. 4 Léopold Robert, *Académie d'homme nu*, 1816, Bleistift auf Papier, 59,8 x 40,5 cm, Neuenburg, Musée d'art et d'histoire
Entwurfszeichnung für den «Grand Prix de gravure en taille douce» von 1816.

Beweggründe für den Paris-Aufenthalt

Für die Entscheidung, die künstlerische Ausbildung in Paris zu absolvieren, lassen sich ganz unterschiedliche Beweggründe feststellen. Einige Künstler wollen dort vor allem das Handwerk erlernen, um dann in die Heimat zurückzukehren. Wahrscheinlich hat der Medailleur Henri-François Brandt seinen Paris-Aufenthalt mit dieser Absicht angetreten. Er war um 1807/08 als unabhängiger Künstler in La Chaux-de-Fonds tätig, bevor er sich im November 1808 nach Paris begab. 1813 erhielt er den «Prix de Rome» für Medaillen-Gravur und wurde 1817 als Medailleur des Preussischen Hofes nach Berlin berufen; damit hat er seine in Paris erworbenen Kenntnisse nie in den Dienst des Fürstentums Neuenburg gestellt. Die meisten Künstler bleiben aber mit der Hoffnung auf eine erfolgreiche Karriere mehrere Jahre in der französischen Hauptstadt. Andere wiederum suchen die Anerkennung der Pariser Institutionen nicht; sie bleiben nur kurz und bilden sich insbesondere durch das Kopieren der Meisterwerke im Louvre weiter.

Es könne zwei Kategorien von Paris-Aufenthalten junger Künstler unterschieden werden: einerseits die Maler, Bildhauer und Stecher, die mit Berufung auf die Legitimation von Institutionen wie der Ecole des Beaux-Arts, der privaten Ateliers und des «Salon» während mehrerer Jahre eine Karriere aufbauen. Andere Künstler suchen mit einem kurzen Aufenthalt – einer Art Studienreise – eine bereits absolvierte Ausbil-



Abb. 5 James Pradier, *Néoptolème empêche Philoctète de percer Ulysse de ses flèches*, 1813, Hoch- und Flachrelief in Gips, 121 x 150 x 20 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire
Ausgezeichnet am «Grand Prix de sculpture» von 1813



Abb. 6 Henri-François Brandt, *Thésée découvrant les armes de son père*, 1813, Zinnmedaille, 8,2 cm Durchmesser, Neuenburg, Musée d'art et d'histoire, Cabinet de numismatique
Ausgezeichnet am «Grand Prix de gravure en médailles» von 1813

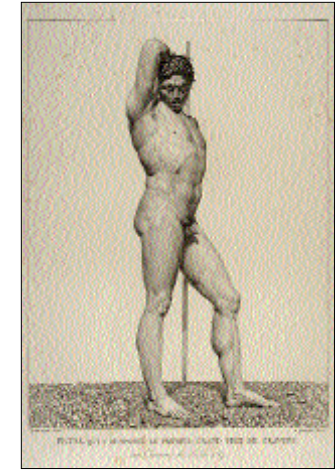


Abb. 7 François Forster, *Académie d'homme nu*, 1814, Kupferstich, 35,3 x 26,1 cm, Neuenburg, Musée d'art et d'histoire
Ausgezeichnet am «Grand Prix de gravure en taille douce» von 1814

derung zu vervollständigen. Arnold Böcklin, der sich 1848 nur einige Monate in Paris aufhält, ist ein repräsentatives Beispiel dafür. Wir wissen, dass er mit seinem Freund Rudolf Koller die Académie Suisse (die den Namen ihres Direktors Charles Suisse trägt) besuchte [Abb. 3] und im Louvre (nicht identifizierte) Werke kopierte.

Die Ecole des Beaux-Arts als Quelle für Ruhm und Ansehen

Die zeitweise von der renommierten Körperschaft der Académie des Beaux-Arts geleitete Ecole des Beaux-Arts ist eine der Hauptattraktionen von Paris [Abb. 1, 2]. Doch ist die Teilnahme an dem höchsten Preisausschreiben der Schule, dem «Concours du Prix de Rome», ausschliesslich französischen Staatsbürgern vorbehalten. Diese ehrenvolle und begehrte Auszeichnung öffnet den Weg für eine französische Künstlerlaufbahn, verschafft dem Künstler Staatsaufträge und ermöglicht ihm zudem einen fünfjährigen Aufenthalt an der Académie de France à Rome.

Einige Schweizer haben – infolge der Grenzverschiebungen während des Empire und der Restauration – die französische Staatsbürgerschaft erhalten, sodass sie an der Ecole des Beaux-Arts ihr Glück versuchen konnten. Vier von ihnen erreichen nach einer erfolgreichen Teilnahme an den Concours mit dem «Grand Prix» die höchste Stufe der akademischen Laufbahn: 1803 der Solothurner Urs Pankraz Eggenschwiler – offensichtlich als französischer Staatsbürger – für Bildhauerei, der Genfer James

Pradier 1813 ebenfalls für Bildhauerei [Abb. 5], der Neuenburger Henri-François Brandt im selben Jahr für Medaillen-Gravur [Abb. 6] und der Neuenburger François Forster 1814 für Kupferstich [Abb. 7]. Zwei Konkurrenten haben aus verschiedenen Gründen weniger Erfolg: Léopold Robert aus La Chaux-de-Fonds, der 1814 – hinter François Forster – den zweiten Preis im Kupferstich erhält, wird im folgenden Concours trotz seiner qualitätvollen Studie [Abb. 4] ausgeschlossen, weil das Fürstentum Neuenburg unterdessen von Preussen annektiert worden ist. Der Maler Victor Schnetz, dessen Solothurner Eltern sich zwischen 1771 und 1774 in Versailles niedergelassen haben, erhält 1816 den zweiten Preis für Malerei. Obwohl diese Auszeichnung dem Künstler in der Regel den ersten Preis im folgenden Concours in Aussicht stellt, darf Schnetz nicht daran teilnehmen, weil er inzwischen die im Schulreglement festgelegte Altersgrenze von dreissig Jahren überschritten hat.

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sinkt das Ansehen der Ecole des Beaux-Arts infolge der zunehmenden Radikalisierung ihres Diskurses und der Distanzierung von den modernistischen Strömungen. Die gegenseitige Abgrenzung zwischen Akademie und Avantgarde erreicht 1863 mit den Angriffen auf die Bestimmungen der Akademie ihren Höhepunkt: der «Salon des Refusés» zeigt dem Publikum die von den «Académiciens» zurückgewiesenen Werke, und die *Olympia* von Edouard Manet (Paris, Musée d'Orsay) provoziert einen öffentlichen Skandal.

Das Verhältnis der Schweizer zur Ecole des Beaux-Arts

Die Ecole des Beaux-Arts hat aber weiterhin eine grosse Anziehungskraft, doch wird sie auf eine neue Art genutzt. Zahlreiche junge Maler, Bildhauer und Stecher aus dem Ausland wie die Genfer Charles Bouvier und Henri-Germain Lacombe beschränken sich auf die Aufnahmeprüfung, den «Concours des places». Als eingeschriebene Studenten der Ecole des Beaux-Arts verfolgen sie aber nicht die akademische Laufbahn, sondern nehmen einzig an den Zeichenübungen nach den Abgüssen antiker Statuen und insbesondere nach dem lebenden Modell teil. Damit ersparen sie sich die hohen Kosten für Modelle und können sich dennoch regelmässig im Zeichnen üben.

Die Dokumente in den Archiven legen eine weitere Möglichkeit offen, nämlich die Erlangung des Status eines «Aspiranten». Er entspricht einer Voreinschreibung an der Ecole des Beaux-Arts, die dem Schüler ebenfalls für eine befristete Zeit die Zeichenräume zur Verfügung stellt. Frank Buchser wird am 7. Oktober 1849 auf Empfehlung seines Verwandten Victor Schnetz «Aspirant», ohne dass er in der Folge jemals am «Concours des places» teilnimmt.

Die Künstlerateliers als Ergänzung und Konkurrenz

Die privaten Ateliers von arrivierten Künstlern ergänzen und konkurrenzieren zugleich die Ecole des Beaux-Arts [Abb. 8]. Die renommierte Schule ist nämlich denjenigen Künstlern vorbehalten, die bereits eine Erstausbildung – meistens in einem privaten Atelier – absolviert haben. Die schweizerischen Künstler lernen das Zeichnen in der Regel bei einem Lehrer in der Schweiz und vervollständigen ihre Ausbildung bei einem französischen Künstler, der sich durch den Gewinn eines Concours oder innerhalb des akademischen Ausbildungssystems durch ein Aufsehen erregendes Gemälde einen Namen gemacht hat. Edmond de Pury besucht ab 1863 gleichzeitig den Unterricht von Charles Gleyre, die Académie du Soir und die Académie Jacques, bevor er 1868 Zutritt zur Ecole des Beaux-Arts erhält.

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bemühen sich die Künstler nicht mehr vorrangig um die Aufnahme an der Ecole des Beaux-Arts. Viele von ihnen begnügen sich mit der Ausbildung in einem privaten Atelier. Der Zürcher Johann Jakob Ulrich II. lässt sich beispielsweise bei den Landschaftsmalern Jean-Victor Bertin, Théodore Gudin und den Brüdern Leprince ausbilden, ohne sein Glück an der Ecole des Beaux-Arts zu versuchen.

Bestimmte Lehrer zählen in ihren Ateliers besonders viele Schweizer zu ihren Schülern. Dabei scheinen zwei Faktoren eine bedeutende Rolle zu spielen: einerseits die Staatsangehörigkeit des Lehrers, andererseits sein Ansehen. Dies ist der

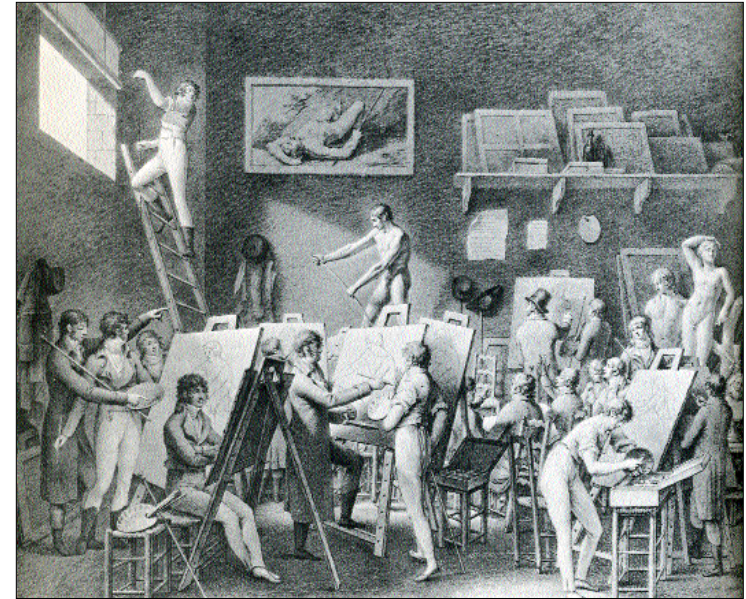


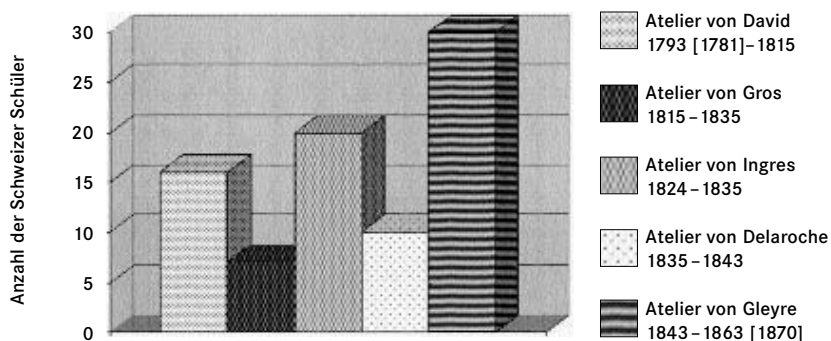
Abb. 8 Jean-Henri Cless, *L'atelier de David*, 1804 (?), Kreide, Tusche mit Feder, laviert, 46,2 x 58,5 cm, Paris, Musée Carnavalet

Die Zeichnung stellt die verschiedenen Unterrichtsetappen im Atelier von David dar. Das Zeichnen nach der Antike, die erste Etappe des Lehrgangs, wird auf der rechten Seite mit mehreren Abgüssen, unter anderem mit dem *Appollino* und dem *Laokoon*, veranschaulicht. Anschliessend versuchen sich die jungen Künstler mit der Zeichnung nach dem lebenden Modell; sie sitzen hier um ein Modell, das die Haltung einer anderen antiken Statue, nämlich jener des *Eros den Bogen spannend*, einnimmt. David – an seinem Hut erkennbar – befasst sich mit der Vorzeichnung eines seiner Schüler, der, eine Palette in der Hand, im Begriff ist, den Pinsel anzusetzen. Die Arbeit mit der Farbe, welche die letzte, den fortgeschrittensten Schülern vorbehaltene Etappe darstellt, wird durch eine gut sichtbar platzierte gemalte Studie des Lehrers, die *Hector* darstellt (Montpellier, Musée Fabre), versinnbildlicht.

Fall bei den berühmten Ateliers von Jacques-Louis David, Antoine-Jean Gros, Jean-Auguste-Dominique Ingres und Paul Delaroche.

In die Zeitspanne, die unser Projekts untersucht, gehören das Atelier von David (1781–1815), dasjenige von Gros (1815–1835), das erste Atelier von Ingres (1824–1835) und diejenigen von Delaroche (1835–1843) und Gleyre (1843–1870). Der Waadtländer Charles Gleyre, dessen Gemälde *Le soir* (oder *Les illusions perdues*, Paris, Musée du Louvre) am Salon von 1843 Aufsehen erregt hat, unterrichtet zahlreiche Schweizer, unter ihnen Albert Anker, Auguste Bachelin und Joseph Julius Xaver Schwegler.

Schweizer Künstler in den bedeutenden Pariser Ateliers (1793 – 1863)



Das Diagramm zur Anwesenheit von Schweizer Künstlern in Pariser Ateliers verschafft einen Eindruck davon, welche Lehrer von ihnen bevorzugt wurden. Die Werte stehen in direktem Zusammenhang mit deren Ansehen in der Schweiz. Einer der Vermittler ist Jean-Léonard Lugardon, der 1824 in Florenz den Rat von Ingres einholt und später seine eigenen Schüler zu ihm schickt.

Der akademische Unterricht

Die Ecole des Beaux-Arts – als Nachfolgerin der Académie royale – beschränkt ihren Unterricht auf die Zeichenkunst. Die jungen Maler, Bildhauer und Stecher erlernen sie durch das Darstellen von Abgüssen antiker Statuen [Abb. 9] und von lebenden, ausschliesslich männlichen Modellen – den Frauen war das Posieren als Modell an der Ecole des Beaux-Arts untersagt. Der Schüler musste als Erstes eine qualitätvolle Zeichnung nach dem Abguss einer antiken Statue oder nach dem lebenden Modell vorlegen, um zu den Concours zugelassen zu werden und allmählich in der Hierarchie aufsteigen zu können. Die erfolgreiche Teilnahme an einem Concours gewährleistet jeweils die Zulassung zum nächst höheren. Falls der Schüler für eine *Académie* eines männlichen Akts mit einer Medaille ausgezeichnet wurde, konnte er an den Concours «de l'esquisse peinte, de l'esquisse modelée, du torse, de la tête d'expression» und am Concours des renommierten «Prix de Rome» teilnehmen.

Der Unterricht an den privaten Ateliers stimmt in manchem mit demjenigen der Ecole des Beaux-Arts überein, vermittelt aber in stärkerem Masse die künstlerischen Grundlagen und ist von der Kunstauffassung des jeweiligen Lehrers



Abb. 9 Rudolf Koller, *Copie d'après un buste de l'Apollon du Belvédère*, 2. Mai 1843, Bleistift, schwarze und weisse Kreide auf grauem Papier, 71,5 x 45,7 cm, Privatbesitz
Obwohl Rudolf Koller diese Kopie nicht in Paris angefertigt hat, ist sie dennoch für die Zeichenübung nach Gipsabgüssen berühmter antiker Statuen repräsentativ.



Abb. 10 Léopold Robert, *Etude d'homme nu, genannt Le Septembriseur*, 31. Juli 1815, Öl auf Leinwand, 94 x 77 cm, Neuenburg, Musée d'art et d'histoire
Wettbewerbseingabe für den «Concours du torse»

geprägt. Das Atelier von Pierre-Narcisse Guerin, das die bedeutenden Maler der Romantik Théodore Géricault und Eugène Delacroix besucht haben, ist beispielsweise für seine liberale Haltung – etwa im Gegensatz zur Doktrin eines Jacques-Louis David – bekannt.

Die Schüler lernen in den Ateliers – wie an der Ecole des Beaux-Arts – die Zeichenkunst, aber auch, ihrer bevorzugten Kunstgattung entsprechend, die Malerei, die Bildhauerei oder die Modellierkunst. Die Aneignung der künstlerischen Techniken ist eine Voraussetzung für die Teilnahme an den höheren Concours der Ecole des Beaux-Arts, an denen Gemälde und kleine Skulpturen vorgelegt werden müssen. Léopold Robert lässt sich an der Ecole des Beaux-Arts und bei seinem Lehrer Charles-Samuel Girardet in der Kunst des Kupferstichs ausbilden, bevor er im Atelier seines zweiten Lehrers David die Malkunst erlernt. Dank der Beherrschung der Malkunst wird er mindestens zwei Mal am «Concours du torse» zugelassen [Abb. 10], obwohl dieser in der Regel den Malschülern der Ecole des Beaux-Arts vorbehalten ist.



Abb. 11 David Sulzer, *Autoportrait parisien*, 1804, Öl auf Leinwand, 91 x 73,5 cm, Winterthur, Kunstmuseum



Abb. 12 Johann Friedrich Dietler, *Autoportrait*, 1823 (?), Öl auf Leinwand, 61 x 49,5 cm, Solothurn, Kunstmuseum

Selbstbehauptung und Selbstdarstellung des Künstlers

Während der Ausbildung an der Ecole des Beaux-Arts erlernen die jungen Schüler im Wettstreit der Concours die künstlerischen Grundlagen, erhalten manchmal erste Aufträge und behaupten sich als Künstler. Diese Persönlichkeitsentwicklung und die Perspektiven der künstlerischen Laufbahn kommen vielfach in ihren ersten Selbstbildnissen zum Ausdruck. Die Selbstgewissheit und die Ruhe des Zürchers David Sulzer in seinem Selbstporträt aus der Zeit der Ausbildung bei Jacques-Louis David könnte von einem Werk des David-Schülers Antoine-Jean Gros inspiriert [Abb. 11] worden sein. Der Solothurner Johann Friedrich Dietler stellt sich in seinem Selbstbildnis – als er das Atelier von Gros besucht – weniger selbstbewusst dar [Abb. 12]. In der leicht abgewandten Kopfhaltung und dem Verzicht auf eine klare Konturierung ist noch die von der ausklingenden Frühromantik geprägte Kunstauffassung seines Lehrers spürbar.



Abb. 13 Samuel F. B. Morse, *Vue intérieure du musée du Louvre*, 1833, Öl auf Leinwand, 187,3 x 274,3 cm, Giverny, Musée américain, Terra Foundation for American Art

Der Louvre, ein stummer Lehrer

Das Kopieren von Werken alter und zeitgenössischer Meister ist ein unentbehrlicher Bestandteil jeder künstlerischen Ausbildung [Abb. 13]. Der Louvre, der eine der bedeutendsten Sammlungen von Gemälden alter Meister besitzt, und das Musée du Luxembourg, das seit 1818 Werke zeitgenössischer Künstler aufnimmt, sind die Studienorte, an denen sich die angehenden Künstler die technischen Fertigkeiten und die kompositorische Sensibilität aneignen. Nebst dem Besuch der Ecole des Beaux-Arts und der privaten Ateliers verbringen Maler, Bildhauer und Stecher daher viel Zeit mit dem Kopieren nach Werken angesehener Künstler, die gemäss dem akademischen Ausbildungsprogramm als Vorbild dienen. Zu den favorisierten Malern zählen die Italiener der Hochrenaissance wie Raffael, Correggio, Tizian, der Flamen Peter-Paulus Rubens, der Holländer Rembrandt sowie die Franzosen Nicolas Poussin, Jean-Baptiste Greuze und Théodore Géricault.

Die Wahl der jungen Künstler ist oft bezeichnend. Frank Buchser kopiert während seiner drei ersten Aufenthalte in Paris 1847, 1849–50 und 1852 – um die



Abb. 14 Frank Buchser, *Copie d'après le Christ au roseau, dit aussi Ecce Homo, de Guido Reni*, 1849, Kreide und Bleistift auf Papier, 50.3 x 39.5 cm, Privatbesitz

zwanzig Jahre alt – Werke von Guido Reni [Abb. 14] und Géricault. Die Auswahl ist konventionell und zeugt von den Anfängen seiner Ausbildung. Anders ist dies im Fall von Albert de Meuron. Er studiert im Juni 1860 – mit 37 Jahren – die holländische Genreszene *Paysage près de Rhenen: vaches au pâturage et berger jouant de la flûte* von Aelbrecht Cuyp [Abb. 15]. Das gezielt gewählte Vorbild dient ihm nämlich als Inspirationsquelle für sein eigenes Gemälde *Le col de la Bernina. Bergers bergamasques gardant leurs troupeaux* [Abb. 16].

Der «Salon», kommerzielles Schaufenster und Ruhmespforte

Der «Salon des artistes vivants» bildet manchmal eine entscheidende Etappe im Übergang von der Ausbildung zur beginnenden Künstlerkarriere. Die Gelegenheit, einige ihrer jüngsten Werke auszustellen, verhilft den Künstlern zur begehrten Präsenz in der Öffentlichkeit. Im Gegensatz zur Ecole des Beaux-Arts, wo die Schüler erst nach dem erfolgreichen Abschluss der langen Concours-Abfolge zu Ansehen kommen, bietet der «Salon» die Möglichkeit, sich in kurzer Zeit einen Namen zu machen. Eugène Delacroix ist das Musterbeispiel dieser Strategie. Als Schüler der Ecole des Beaux-Arts versucht er sich gleichzeitig an den Concours der Schule und am Salon von 1822. Es ist schliesslich das am Salon ausgestellte Werk *Dante et Virgile aux enfers* (Paris, Musée du Louvre), das Aufsehen erregt und ihm zum Durchbruch verhilft.



Abb. 15 Aelbert Cuyp, *Paysage près de Rhenen: vaches au pâturage et berger jouant de la flûte*, um 1650–55, Öl auf Leinwand, 170 x 229 cm, Paris, Musée du Louvre



Abb. 16 Albert de Meuron, *Le col de la Bernina. Bergers bergamasques gardant leurs troupeaux*, um 1860–64, Öl auf Leinwand, 201 x 311 cm, Neuenburg, Musée d'art et d'histoire

Der französische, zeitweise in Genf tätige Maler Paul Milliet versucht das gleiche taktische Vorgehen. Er wird am 1. September 1863 «Aspirant» und am 5. April 1864 Schüler an der Ecole des Beaux-Arts. Bis 1872 beteiligt er sich regelmässig an den Concours und stellt am «Salon» von 1870 das unter Anleitung seines Lehrers Gleyre geschaffene Gemälde *Hamadryade* aus (Standort unbekannt), das dann allerdings keine Beachtung findet.

Der Neuenburger Albert de Meuron folgt dagegen konsequent der Stufenleiter des akademischen Systems. Nach einem kurzen Aufenthalt an der Ecole des Beaux-



Abb. 17 Albert de Meuron, *Le midi* oder *Les baigneuses de l'ombre*, 1848, Öl auf Leinwand, 72,5 x 105 cm, aktueller Standort unbekannt

Arts vom Herbst 1846 bis zum Frühling 1847 setzt er seine Ausbildung bei den Schweizer Malern Karl Girardet und Charles Gleyre fort. Am Salon von 1848 stellt er das Gemälde *Le midi* aus, betitelt auch *Les baigneuses de l'ombre*, das unter der Aufsicht von Gleyre und von seinem Vater, dem Maler Maximilien de Meuron, entstanden ist [Abb. 17]. Es führt auf exemplarische Weise die akademischen Ererungenschaften des jungen Künstlers vor Augen: die Kunst der Aktwiedergabe und der Gestaltung des Faltenwurfs sowie – in geringerem Masse – das Wissen um die Darstellung botanischer Elemente. Zudem vereint es Motive verschiedenster Vorbilder: Das sinnliche Thema der Nymphen erinnert an Werke von Gleyre wie etwa *La nymphe Echo* (Privatbesitz Solothurn), die Figur im Vordergrund ist bis in die Einzelheiten der Haargestaltung eine Referenz an *Le Hamac* von Gustave Courbet (Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz») und die fast akrobatische Haltung der linken Figur scheint dem Formvokabular von Ingres zu entstammen.

Der Rom-Aufenthalt, Ergänzung zur Pariser Ausbildung

Gemäss der im französischen akademischen System verankerten Tradition der «Grand Tour» gehört der Italien-Aufenthalt und insbesondere der Besuch von Rom zu jeder Künftlerausbildung. Das Studium von Werken der Antike, der Renaissance [Abb. 18] und des Frühbarocks nimmt dabei eine zentrale Rolle ein.

Die einfachste und kostengünstigste Art für einen Künstler, nach Rom zu gelangen, ist der Gewinn des «Prix de Rome»; aber nur wenige Künstler schweizerischer



Abb. 18 Charles Gleyre, *Copie d'après La Messe à Bolsène de Raphaël*, 1829–34, Bleistift auf Papier, 37,4 x 25,7 cm, Privatbesitz

Abstammung kamen in den Genuss dieser renommierten Auszeichnung. Selbst dem Stecher François Forster, der 1814 den «Prix der Rome» gewinnt, wird der römische Aufenthalt wegen seiner neuen Staatsangehörigkeit nicht gewährt. Er tritt darauf in die Dienste des Preussischen Königs Friedrich Wilhelm III. und verbringt mit dessen Unterstützung – einem jährlichen Gehalt von 1'500 Franken – zwei Jahre in Rom.

Fallbeispiele

Im Folgenden werden die erfassten Daten zu drei der 401 Künstler des Projekts aufgeführt (in der französischen Originalsprache des Projekts). Die Auswahl der drei Künstler geschah unter Berücksichtigung ihres unterschiedlichen Werdegangs in Paris und des Nutzens, den sie nach ihrer Rückkehr in die Schweiz daraus zogen. Das Datenblatt zum Paris-Aufenthalt von Albert Anker, Absolvent der Ecole des Beaux-Arts, umfasst neun Rubriken. Sie reichen von der Erstausbildung in der Schweiz bis zur Charakterisierung der Karriere nach der Rückkehr von Paris und präzisieren die genannten Aspekte.

Die beiden anderen Künstler, Barthélemy Menn und Rudolf Koller, bildeten sich in Paris, aber ausserhalb der Ecole des Beaux-Arts aus. Die Zahl der ihnen gewidmeten Rubriken ist geringer; sie beschränken sich auf den Besuch privater Ateliers und auf ihre Kopiertätigkeit im Louvre.

Die Referenzen der vorgesehenen Publikation auf Archive, Nachschlagewerke und Literatur wurden aus Platzgründen weggelassen.

ANKER, Albert [Samuel Albrecht]

Anet/Ins (BE) 01.04.1831*

Anet/Ins (BE) 16.07.1910 †

Peintre, aquarelliste, peintre sur faïence, professeur de dessin. Peintures de genre, portraits, natures mortes.

Première formation

– Classe de Friedrich Wilhelm Moritz au collège de Neuchâtel

– 1845–1848: leçons de dessin chez

Louis Wallinger à Neuchâtel

– ~ 1851: études de théologie à la *Bernische Hochschule*

– Automne 1852–printemps 1854: études de théologie à l'Université de Halle (D)

– Printemps 1854: poursuite des études de théologie à Berne

Séjours parisiens**Dates**

– Septembre 1851

– Fin octobre–début novembre 1854–1890 avec séjours en Suisse

Adresses

– 09.09.1851: rue de la Harpe n° 86

– 07.11.1854: Hôtel britannique, cour du Commerce[-Saint-André]

– 1855: rue d'Enfer n° 51

– 1858: déménagement dans un atelier plus spacieux

– 27.12.1856, 1859, 1861, 1863, 1864, 1865, 1866:

rue Notre-Dame-des-Champs n° 53

– 19.01.1863: déménagement dans une mansarde à Paris

– 1867, 1868: rue Notre-Dame-des-Champs n° 75

– 1868, 1869, 1870, 1872, 1873:

rue Notre-Dame-des-Champs n° 73

(atelier partagé avec Alexandre-Auguste Hirsch)

– 1873: boulevard du Montparnasse n° 101

– 1874, 1875, 1876: boulevard du Montparnasse n° 161

– 1877: boulevard du Mont-Parnasse n° 161,

et chez M. Goupil, rue Chaptal n° 9

– 1878, 1880, 1882, 1883: boulevard du

Mont-Parnasse n° 161

– 1889, 1890: rue de la Grande-Chaumière n° 3

Académie/Ecole des Beaux-Arts**Date d'entrée**

– 11.10.1855 (date de sortie: probablement 1860)

Rang au concours des places

– 11.10.1855: 51*/80 élèves peintres, [d'après le modèle] 104 places, dont 24 élèves sculpteurs

Présenté par/recommandé par

– Charles Gleyre

Prix– 26.01.1856 ou 2^e trimestre de l'année scolaire 1855–1856 ou 02.11.1856 ou 21.12.1856:3^e médaille pour une figure dessinée d'après la bosse– 3^e trimestre de l'année scolaire 1855–1856 ou 21.06.1856 ou 03.11.1856: 3^e médaille pour une figure dessinée d'après le modèle– ? 3^e trimestre de l'année scolaire 1855–1856:2^e médaille pour une figure dessinée d'après le modèle

– 30.01.1858 ou 02.11.1858 ou 26.12.1858,

2^e trimestre de l'année scolaire 1857–1858:2^e médaille pour une figure dessinée d'après la bosse**Ateliers**

– 07.11.1854 au moins–printemps 1856,

septembre–octobre 1856: atelier de

Charles Gleyre

– Hiver 1883–1884: académie Colarossi

Copie au Louvre, dès 1818 copie au Louvre et au Luxembourg

– 09.09.1851?

– 07.11.1854?

– 04.07.1861?

Œuvres copiées au Louvre et au Musée du Luxembourg

– Septembre 1851, œuvre attribuée à Francesco Mazzola, dit Parmigianino (copiée sous

l'attribution à Raffaello Santi, dit Raphaël),

Portrait de jeune homme.

– Septembre 1851, Nicolas Poussin,

Les Bergers d'Arcadie, dit aussi *Et in Arcadia ego.*

– Septembre 1851, élève de Rembrandt Harmensz.

van Rijn, ou imitateur d'époque (œuvre copiée

sous l'attribution à Rembrandt Harmensz. van

Rijn), *Etude de vieillard.*

– 10.09.1851, Giuseppe Angeli,

Le militaire et le petit tambour.– 10.01.1856, Tiziano Vecellio, dit Titien, *Allégorie**dite d'Alphonse d'Avalos, marquis del Vasto.*

– 11.03.1856, Tiziano Vecellio, dit Titien (œuvre

copiée sous l'attribution à Zorzi da Castelfranco,

dit Giorgione), *Le concert champêtre.*

– 27.12.1856, Raffaello Santi, dit Raphaël,

*La Vierge à l'Enfant avec le petit**saint Jean-Baptiste*, dite *La belle jardinière.*

– 27.12.1856: Tiziano Vecellio, dit Titien,

Le transport du Christ au tombeau.

– ~ 1857, Paolo Caliari, dit Véronèse,

Les pèlerins d'Emmaüs.– ~ 1857, Eugène Delacroix, *Scène des massacres**de Scio; familles grecques attendant la mort ou**l'esclavage.*

Abb. 19 Albert Anker, *Copie d'après La mort de Saint Bruno d'Eustache*
Le Sueur, o. J., Öl auf Leinwand, 40 x 32 cm, Privatbesitz



Abb. 20 Albert Anker, *Job et ses amis*, 1856, Öl auf Leinwand, 65,5 x 82 cm, Privatbesitz

- ~ 1857, Rembrandt Harmensz. van Rijn, *L'Archange Raphaël quittant la famille de Tobie.*
- ~ 1857, Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Le Christ se révélant aux pèlerins d'Emmaüs.*
- Après 1858, Bartolomé Estebán Murillo, *La naissance de la Vierge.*
- s.d., Sebastiano Luciani, dit Sebastiano del Piombo (œuvre copiée sous l'attribution à Zorzi da Castelfranco, dit Giorgione), *La Sainte Famille avec sainte Catherine, saint Sébastien et un donateur.*
- s.d., Eustache Le Sueur, *La mort de Saint Bruno.*

Participation au Salon et aux Expositions universelles

- Salon de 1859: n° 58, *Une école de village dans la forêt Noire.* – n° 59, *La fille de l'hôtesse.*
- Salon de 1861: n° 56, *Luther au couvent d'Erfurth.* – n° 57, *Convalescence.*
- Salon de 1863: n° 39, *Sortie d'église.* – n° 40, *La petite amie.* – n° 41, *Satiété.*
- Salon de 1864: n° 37, *Baptême.* – n° 38, *Enterrement d'un enfant.*
- Salon de 1865: n° 43, *Un conseil de commune.* – n° 44, *Les petites baigneuses.*
- Salon de 1866: n° 27, *Dans les bois.* – n° 28, *La leçon d'écriture.*
- Salon de 1867: n° 27, *Saute-mouton.* – n° 28, *Les dominos.*
- Exposition universelle de 1867: n° 1, *Le Nouveau-Né.*
- Salon de 1868: n° 37, *La sœur aînée.* – n° 38,

- Le hochet.* – n° 2602, *Un bourgmestre, costume de 1520;* faïence. – n° 2603, *La femme du bourgmestre;* faïence.
- Salon de 1869: n° 47, *Un pauvre homme.* – n° 48, *Les marionnettes.*
- Salon de 1870: n° 40, *La soupe de Cappel.*
- Salon de 1872: n° 15, *Soldats de l'armée du général Bourbaki soignés par des paysans suisses.*
- Salon de 1873: n° 15, *L'ours de neige.* – n° 16, *Le jeu du berceau.*
- Salon de 1874: n° 25, *L'attente.* – n° 26, *Le petit musicien.*
- Salon de 1875: n° 21, *Un vieux huguenot.* – n° 22, *Le vin nouveau.*
- Salon de 1876: n° 24, *Printemps.* – n° 25, *Les petites brodeuses.*
- Salon de 1877: n° 31, *Guerre de 1798.*
- Salon de 1878: n° 35, *La convalescence.*
- Salon de 1880: n° 57, *La sieste.* – n° 58, *Le mègre (charlatan exerçant illégalement la médecine).*
- Salon de 1882: n° 30, *Quiétude.*
- Salon de 1883: n° 33, *Lavater.*
- Salon de 1889: n° 2789, *M. Diafoirus;* fusain.
- Exposition universelle de 1889: n° 1, *Lavater.*
- Salon de 1890: n° 2504, *Diane.*

Pensions/Encouragements de maturité documentés

- 1863: mention honorable au Salon
- 1866: médaille d'or au Salon pour *Dans les bois* et *La leçon d'écriture*



Abb. 21 Albert Anker, *Académie de femme nue*, o. J., Bleistift auf Papier, 30,5 x 22,1 cm, Privatbesitz

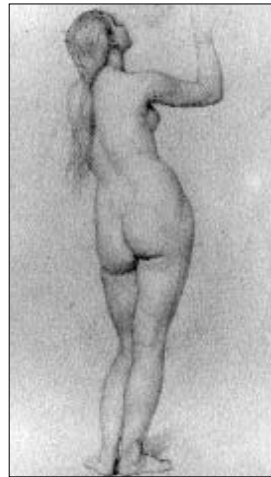


Abb. 22 Charles Gleyre, *Académie de femme nue (Thalia)*, 1865, Bleistift auf Papier, 29,7 x 16,5 cm, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts



Abb. 23 Albert Anker, *Jeune fille endormie dans les bois*, 1865, Öl auf Leinwand, 84 x 145 cm, Lille, Musée des Beaux-Arts

- 1869-1870: vice-président du bureau central de la Société des peintres et sculpteurs suisses
- 1870 ou avril 1871: poste de professeur de dessin offert par la *Berner Kunstschule*, refusé par l'artiste
- 1870: membre d'honneur de la *Bernische Kunstgesellschaft*
- 1872: médaille de bronze à l'*International Exhibition* à Londres pour Les marionnettes
- 1873: médaille à l'Exposition universelle de Vienne pour une peinture sur faïence
- 19.10.1878: chevalier de la Légion d'honneur pour l'organisation de la délégation suisse à l'Exposition universelle de Paris en commun avec Albert de Meuron et Friedrich Weber, membres du commissariat spécial des beaux-arts
- 1888-1892, 1895-1898: membre de la Commission fédérale des beaux-arts
- 1889: médaille de bronze à l'Exposition universelle de Paris pour *Lavater*
- 1890, 1892, 1894, 1896, 1898: membre du jury d'admission et du comité d'organisation des cinq premières Expositions nationales suisses des beaux-arts (Berne 1890, 1892 et 1894, Genève 1896, Bâle 1898)
- 1891-1901: membre de la Commission de la Fondation Gottfried-Keller
- 1896: membre du jury pour la section suisse

de l'Exposition internationale des beaux-arts à Berlin

- 1897: membre du jury pour la section suisse de l'Exposition internationale des beaux-arts à Munich
- 1898: président de la Société des peintres et sculpteurs suisses
- 17.11.1900: *doctor honoris causa* de l'Université de Berne
- 1901: membre honoraire de la Société des peintres et sculpteurs suisses

Ancrage professionnel et géographique au retour en Suisse/Carrière parisienne

Suite à sa formation parisienne, Anker partage son temps et sa carrière entre la Suisse, où il passe la belle saison, et la capitale française, où il possède un atelier jusqu'en 1890. Il parvient ainsi à être présent sur les deux scènes artistiques, remportant des succès tant au Salon de Paris qu'en Suisse avec des tableaux de genre à thématique paysanne helvétique. Suite à son retour définitif, peintre consacré, il obtient les plus grandes reconnaissances en matière artistique que peut alors offrir la Suisse, à savoir des sièges à la Commission fédérale des beaux-arts et à la Fondation Gottfried-Keller.

Die Angaben dieses Datenblatts machen deutlich, dass die Kunstmetropole Paris eine zentrale Bedeutung für die Karriere von Anker besitzt. Es sind zahlreiche Kopien bekannt, die er nach Werken im Louvre angefertigt hat, unter anderem nach der dramatischen Komposition des «französischen Raffael» Eustache Le Sueur [Abb. 19].

Anker malt in Paris mit *Job et ses amis* sein erstes eigenständiges Werk, das die Ambitionen des jungen Künstlers zum Ausdruck bringt [Abb. 20]. Die akademische Komposition gehört der anspruchsvollen Gattung der Historienmalerei an und nimmt vieles von der Kunst seines Lehrers Charles Gleyre auf: einerseits das religiöse Motiv, das möglicherweise von der Ecole des Beaux-Arts vorgegeben wurde, da es 1856 auf einer Themenliste für den «Grand Prix» aufgeführt ist, andererseits die pyramidenförmige Komposition, die auf klassische Werke der Renaissance verweist, und schliesslich die Haltung der Figuren, insbesondere diejenige von Job, die ein direktes Zitat einer antiken Statue des Flussgottes Neptun ist.

Zwei *Académies* – die eine von Gleyre, die andere von Anker – machen deutlich, dass sich der Einfluss des Lehrers auf den Schüler nicht auf die Jahre beschränkt, in denen Anker im Atelier von Gleyre tätig war: die Körperhaltung in der Studie von Anker [Abb. 21] ist offensichtlich von der Flötenspielerin Thalia [Abb. 22] in Gleyres Gemälde *Minerve et les grâces* (Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts) angeregt worden. Anker wird in Paris ein erstes Mal am Salon von 1866 ausgezeichnet. Er erhält eine Medaille für *Jeune fille endormie dans les bois* [Abb. 23], ein Genrebild, dessen Naturalismus die späteren Schweizer Themen ankündigt und sich deutlich von Gleyres Kunst entfernt.

MENN, Barthélemy

Genève 20.05.1815*

Genève 11.10.1893 †

Peintre, dessinateur, professeur de dessin.

Paysages, portraits, peintures d'histoire.

Atelier

Fin 1833–automne 1834: atelier de

Jean-Auguste-Dominique Ingres, professeur

à l'École des Beaux-Arts.

Copie au Louvre, dès 1818 copie au Louvre et au Luxembourg

– 17.06.1834

– 10.09.1840

– 13.04.1841

– 28.04.1842

Œuvres copiées au Louvre et au Musée du Luxembourg

– S.d., Claude Gellée, dit Claude Lorrain,

Débarquement de Cléopâtre à Tarse.

– S.d., Théodore Géricault,

Le radeau de la Méduse.– S.d., Théodore Géricault, *Un carabinier.*– S.d., Frans Hals (d'après), *René Descartes.*– Bartolomé Estebán Murillo, *La Sainte Famille*, dite aussi *La Vierge de Séville.*– S.d., Nicolas Poussin, *Bacchanale à la joueuse de guitare*, dite aussi *La Grande Bacchanale.*

– S.d., Rembrandt Harmensz. van Rijn, eaux-fortes non identifiées.

– S.d., Petrus-Paulus Rubens, une toile non identifiée du cycle de Marie de Médicis.

– S.d., Tiziano Vecellio, dit Titien (œuvre copiée sous l'attribution à Zorzi da Castelfranco, dit Giorgione), *Le concert champêtre.*– S.d., Tiziano Vecellio, dit Titien, *Jupiter et Antiope*, dit aussi *La Vénus du Pardo.*– S.d., Tiziano Vecellio, dit Titien, *La Vierge à l'Enfant avec sainte Catherine et un berger*, dite aussi *La Vierge au lapin.*

– S.d., Paolo Caliari, dit Véronèse,

Jupiter punissant les vices. – S.d., Jean-AntoineWatteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère.*

Nach erstem Unterricht, den er bei Louis Dorcière und Jean-Léonard Lugardon hauptsächlich an der Ecole de dessin der Genfer «Société des Arts» erhalten hat, begibt sich Barthélemy Menn Ende 1833 nach Paris. Menn findet, wohl auf Empfehlung von Lugardon, Aufnahme in das Atelier von Jean-Auguste-Dominique Ingres (der Lugardon bereits 1824 während eines Aufenthalts in Florenz beraten hatte). Menn kopiert regelmässig Werke im Louvre [Abb. 24], ohne sich um die Zulassung an die Ecole des Beaux-Arts zu bemühen. Er verlässt Paris im Herbst 1834 und folgt im November 1835 Ingres nach Rom, wo dieser zum Direktor der Académie de France gewählt worden war.

Menn kehrt 1838 nach Paris zurück und stellt im selben Jahr im Salon das Gemälde *Salomon présenté à la Sagesse par son père et sa mère* aus [Abb. 25]. Es zeigt zwar eine eigenständige Sicht des Themas, doch die offensichtliche Verwendung von formalen Zitaten weist es als akademische Schülerarbeit aus: Michelangelo stand Pate für die Figur der Mutter (Erythräische Sibylle im Gewölbe der sixtinischen Kapelle, Rom), Raffael für diejenige der Weisheit (Muse Euterpe im Fresko des Parnass, Rom, Vatikanische Museen) und sein Lehrer Ingres für die Figur des Vaters von Salomon (*Jésus remettant les clés à Saint Pierre*, Montauban, Musée Ingres).



Abb. 24 Barthélemy Menn, *Copie d'après Le débarquement de Cléopâtre à Tarse de Claude Gellée, dit Claude Lorrain*, o. J.,

Öl auf Leinwand, 44,5 x 60,5 cm, Genf, Musée d'art et d'histoire

Abb. 25 Barthélemy Menn, *Salomon présenté à la Sagesse par son père et sa mère*, 1837, Öl auf Leinwand, 149 x 185 cm,

Privatbesitz

Auch dem letzten in Paris entstandenen Gemälde von Menn mit dem schon etwas abgenutzten Thema *Les sirènes et Ulysse* (zerstört, siehe die Abbildung der Studie dazu am Anfang dieses Aufsatzes), wird am Salon von 1843 keine Beachtung geschenkt, obwohl es bereits eine persönliche Handschrift aufweist. Infolge fehlender Aufträge kehrt Menn in die Schweiz zurück. In Genf entwickelt er eine Freilichtmalerei in der Art des «Paysage intime» von Camille Corot und beginnt eine erfolgreiche Karriere als Lehrer. Damit nimmt er seinerseits die Funktion eines Vermittlers zwischen Genf und Paris auf.

KOLLER, Rudolf [Johann Rudolf]

Zürich 21.05.1828*

Zürich 05.01.1905 †

Peintre, graveur, dessinateur. Sujets animaliers, portraits, paysages.

Atelier

Février 1848 – ~ mai 1848: études à l'Académie Suisse.

Copie au Louvre, dès 1818 copie au Louvre et au Luxembourg

– 1848.

Œuvres copiées au Louvre et au Musée du Luxembourg

– S.d., Antonio Allegri, dit Corrège, *Vénus et l'Amour découverts par un satyre*, dit autrefois *Jupiter et Antiope*.

– S.d., Léopold Robert, *L'arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins*.

– S.d., œuvre attribuée à Gian-Francesco Penni, ou atelier de Raffaello Santi, dit Raphaël, *La Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean*, dite *La Vierge au voile* ou *La Vierge au diadème bleu*.

Der Paris-Aufenthalt des späteren Tiermalers Rudolf Koller beginnt Anfang Juni 1847 und endet wohl im Mai 1848 mit den politischen Wirren der Februarrevolution. Auf Anraten seines Lehrers, des Landschafts- und Marinemalers Johann Jakob Ulrich II. – der seinerseits über zwanzig Jahre in der französischen Hauptstadt verbringt – versucht Koller zielstrebig in private Ateliers einzutreten, anstatt nach einer Ausbildung an der Ecole des Beaux-Arts zutrachten. Es gelingt ihm aber nicht, die Zulassung für das Atelier des berühmten Historienmalers Horace Vernet zu erlangen. Auch das Ersuchen um Aufnahme in das Atelier des Pferdemaalers Alfred Dedreux bleibt ohne Erfolg, und sogar dasjenige des Tiermalers und Freundes von Ulrich, Jacques-Raymond Brascassat, bleibt ihm verschlossen. Er holt indessen bei Brascassat Rat und schafft nach seiner Rückkehr in die Schweiz – wie dieser – Tiere an, die ihm als Modell dienen.

Koller widmet seinen Paris-Aufenthalt deshalb dem individuellen Studium. Er besucht die Académie Suisse, wo er nach dem lebenden Modell zeichnet, und mit der erforderlichen Bewilligung im Louvre kopiert. Er wählt einerseits die von der Akademie anerkannten Vorbilder der italienischen Renaissance [Abb. 27], andererseits (nicht identifizierte) Werke berühmter Tiermaler des holländischen 17. Jahrhunderts, die von seinen Vorlieben zeugen. Er kopiert auch das Gemälde seines Landsmanns Léopold Robert *L'arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins* (zweites Werk des nicht abgeschlossenen Zyklus der *Quatre saisons de l'Italie*), das 1831 am Salon ausgestellt und von König Louis-Philippe erworben wurde [Abb. 26]. In den beiden letzten Monaten seines Aufenthalts teilt Koller Unterkunft und Atelier mit seinem Freund Arnold Böcklin und besucht nun mit ihm weiterhin die Académie Suisse und den Louvre. Sie hatten einander 1846/47 an der Düsseldorfer Akademie kennen gelernt und gemeinsam eine Reise von einigen Monaten



Abb. 26 Rudolf Koller, *Copie d'après L'arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins* de Léopold Robert, o. J., Bleistift auf Papier, Masse und aktueller Standort unbekannt

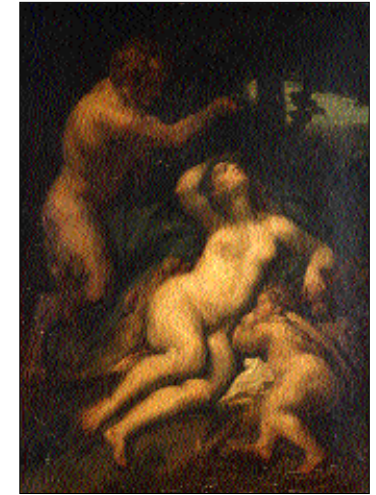


Abb. 27 Rudolf Koller, *Copie d'après Vénus et l'Amour découverts par un satyre*, früher *Jupiter et Antiope* d'Antonio Allegri, dit Corrège, 1898 (?), Öl auf Leinwand, 45,5 x 32 cm, aktueller Standort unbekannt

nach Brüssel und Antwerpen unternommen. In der Laufbahn Kollers markiert der Aufenthalt in Paris wie auch derjenige in Belgien eine Phase der Übung und der Erweiterung der visuellen Erfahrungen. Nach seiner Rückkehr in die Schweiz setzt sich Koller für die schweizerische Kunstpolitik ein und beobachtet weiterhin die Entwicklung der französischen Malerei, indem er sich regelmässig nach Paris begibt und den Salon besucht.

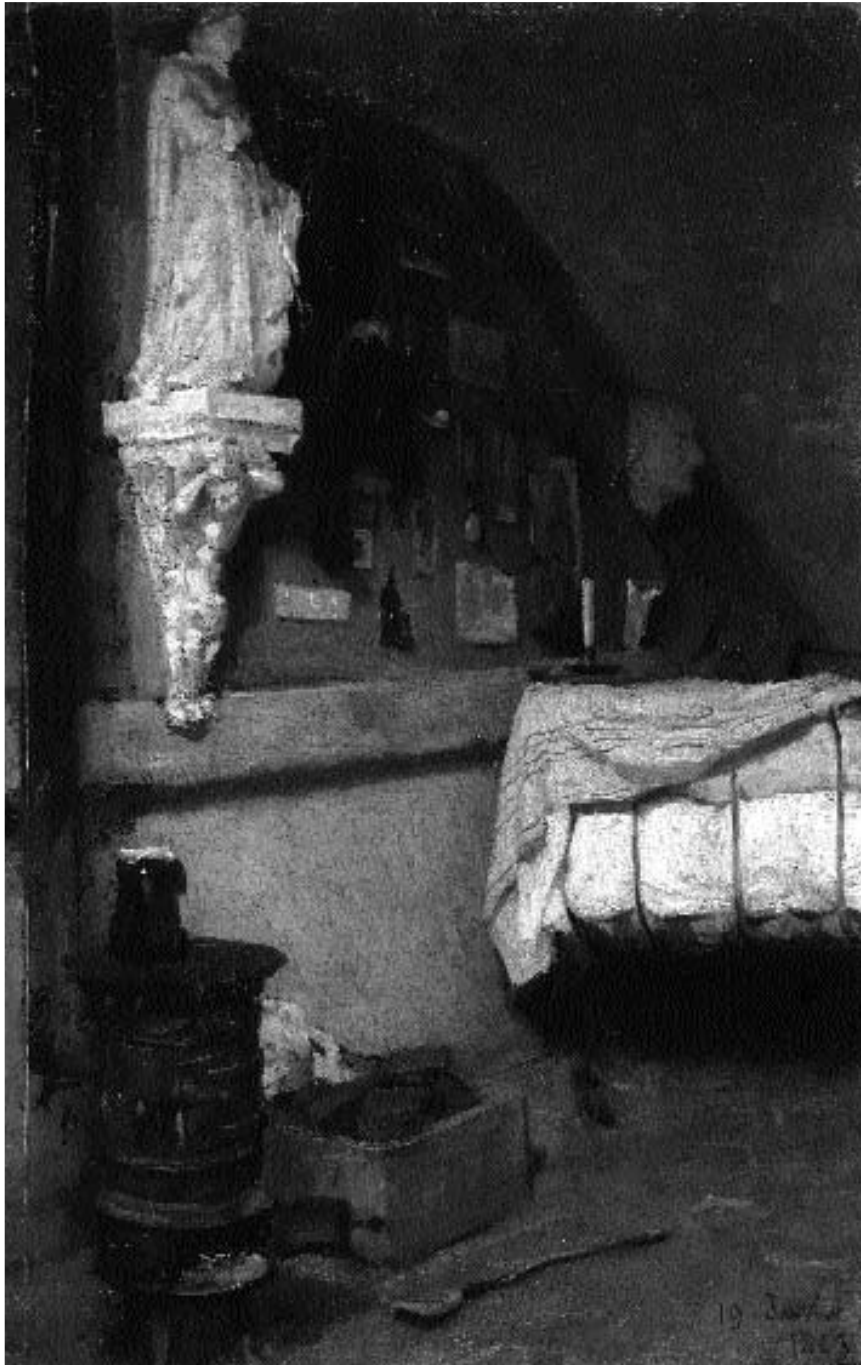


Abb. 28 Albert Anker, *La mansarde de l'artiste à Paris*, 1863, Öl auf Leinwand, 46,5 x 30 cm, Bern, Kunstmuseum