

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich
Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich
Band: 11-12 (2004-2005)

Artikel: Die Künstlerausbildung in der Schweiz des 18. Jahrhunderts : Versuch einer Übersicht
Autor: Boerlin-Brodbeck, Yvonne
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720050>

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: 15.04.2026

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

Die Künftlerausbildung in der Schweiz des 18. Jahrhunderts

Versuch einer Übersicht

Einführung

Das Jammern über die Ausbildungssituation der Maler, Zeichner und Stecher in der sehr verschiedenen Kulturkreisen verpflichteten Eidgenossenschaft des 18. Jahrhunderts ist unüberhörbar, sowohl in der deutsch- als auch in der französischsprachigen Schweiz: Der aufklärerische Zürcher Maler und Kunstschriftsteller Johann Caspar Füssli (1706–1782) klagte im 1770 erschienenen dritten Band seiner »Geschichte der besten Künstler in der Schweiz«: »Es ist schwerer, als man glaubt, eine Geschichte der Künstler zu schreiben, von einer Nation, wo der grössere Theil bey einer edlen Einfalt der Sitten und einer glücklichen Mittelmässigkeit der Reichtümer ihren Aufwand mehr auf das Nöthige verwendet, und wo folglich der Künstler, um zu einer wahren Grösse zu gelangen, aus Mangel von Kunst-Sachen, und folglich auch Aufmunterung, sein Vaterland verlassen, und sich auswärts bilden muss.«¹ Und Füsslis Mitbürger, der Maler Johann Balthasar Bullinger (1713–1793) schimpfte in seiner Selbstbiographie: »Zu Zürich ist die Malerei ein Handwerk und den schlechtesten gleich an eine Zunft gebunden. Muss 3 Jahre lang lehrnen und 2 Jahre reisen, dann ist man ein Künstler, das Gott erbahrm!«² Aber auch der Waadtländer Pfarrer und Literat Philippe Sirice Bridel (1757–1845) stellte 1789 fest, es gebe »En Suisse, [...] aucun secours pour commencer, aucun encouragement pour persister dans la carrière, aucun avantage quand on est parvenu au but.«³ Johann Georg Zimmermann (1728–1795) dagegen hatte (Johann Caspar Füssli vorausnehmend) schon 1758 auf die politischen Voraussetzungen der Situation der Künstler in der Schweiz verwiesen: »Die Liebe zur Mittelmässigkeit ist in den Republiken eine Quelle des allgemeinen Wohlseyns [...]. Was mich in den Galerien von Hampton Court, von Luxemburg, von Medicis entzückt,

das würde ich mit Bedauern in meinem Vaterlande sehen; Bernini hätte bey uns darben, Palladio die Pflasterkelle, und Hendel eine Sackpfeife ergreifen müssen.«⁴ Solche Klagen gehörten zum Bildungsdiskurs der Aufklärung und des Sturm und Drang; auch der Schriftsteller Wilhelm Heinse (1746–1803), zum Beispiel, hat sich 1776 in seinen »Düsseldorfer Gemäldebrieffen« drastisch zur Künftlerausbildung seiner Zeit geäussert.⁵

In der Schweiz des 18. Jhs. war denn auch die Organisationsstruktur der professionellen Ausbildung den Verhältnissen in andern Ländern mindestens einigermaßen vergleichbar: Das heisst also, im Allgemeinen begann man im Alter von etwa 13 Jahren die drei- bis vierjährige Lehre, daran schlossen sich meist zwei oder mehr Gesellen- und Wanderjahre zur Weiterbildung an. Auch die seit dem 16. Jahrhundert üblichen Inhalte und Instrumente des Lernens, das Fortschreiten vom Üben des Auges und der Hand mittels Kopieren nach Vorlagen bis zum Zeichnen nach der Natur, waren in der Schweiz im Prinzip – und in den glücklichen Fällen – dieselben wie anderswo. Die Diversifizierung der Ausbildungsmöglichkeiten (neben der geregelten Lehre das autodidaktische Lernen, privater Unterricht oder Besuch einer Zeichenschule), die endliche Ablösung von der Gebundenheit des Künstlerberufes an eine Zunft und das Sich-Wappnen auf die nach dem Auslaufen der traditionellen Abhängigkeit von einem Auftraggeber anstehende Notwendigkeit, sich auf dem freien Kunstmarkt zu behaupten, das alles ist auch im schweizerischen 18. Jahrhundert zu finden. Aber – der Chor der Klagen verrät es – die einheimischen Ausbildungsmöglichkeiten entwickelten sich langsamer als in den grossen Kunstzentren des Auslandes, wo das höfische oder das kirchliche, politisch gestützte Interesse an der künstlerischen Produktion die Künftlerausbildung förderte. In der Alten Eidgenossenschaft war der Status der

Ausbildung – strukturbedingt – stets bescheiden. Fürstliche Höfe fehlten; für den kirchlichen Sektor allerdings boten im bau- und dekorationsfreudigen 18. Jahrhundert die grossen Abteien (Einsiedeln, St. Gallen etc.) einen gewissen Ersatz. Trotz diversen Ansätzen dazu blieb die ranghohe Stufe einer staatlich institutionalisierten Akademieausbildung – wie sie in Frankreich seit 1648 angeboten wurde – unerreicht. Johann Caspar Füssli und Johann Georg Zimmermanns Stichwort der »Mittelmässigkeit« war nicht aus der Luft gegriffen.

Ein Blick über die bisherige Forschung zum Problem der Künstlerausbildung im mitteleuropäischen Raum des 18. Jahrhunderts bestätigt denn auch einigermaßen diese Verteilung der Gewichte. Im Ganzen kommt die Frage der Künstlerausbildung als solche vor allem anhand von Untersuchungen zu Geschichte, Funktionen und Wirkung der seit dem italienischen 16., dem französischen, niederländischen und auch deutschen 17. Jahrhundert institutionalisierten Kunstakademien zur Sprache. Neben den für das Verständnis des Akademiewesens grundlegenden Arbeiten von Nikolaus Pevsner, Carl Goldstein und andern sind es die Bearbeiter der Geschichte einzelner Akademien des 17. und des 18. Jahrhunderts, die über Ausbildungsprogramme, Lehrmethoden und Schülerstatus referieren.⁶ Spezialuntersuchungen zur akademischen Lehre thematisieren den Angelpunkt der Akademieausbildung, die antrainierte Norm des Antiken-Vorbildes, das Zeichnen nach Gipsabgüssen.⁷ Und schliesslich sind für jede Beschäftigung mit dem Problem des Zeichenunterrichts nicht nur Arbeiten zu den didaktischen Publikationen, den Vorlagen- oder Zeichenbüchern, sondern auch Wolfgang Kemp's Geschichte des Zeichenunterrichts für Laien unentbehrlich geworden.⁸ Die herkömmliche, an die aus dem Spätmittelalter stammenden Zunftordnungen gebundene Lehre bei einem Meister dagegen scheint *per se* als Forschungsgebiet prinzipiell weniger zu interessieren: Wird diese doch normalerweise als Teil der individuellen Künstlerbiographie erarbeitet – und damit meist aus dem übergreifenden Problemzusammenhang herausgelöst. Allerdings, im Gebiet von Baukunst, Stuck und Fresko, nämlich im Fall der Vorarlberger Auer Zunft, die (zugleich als kirchliche Bruderschaft organisiert) eine Klammerfunktion für die süddeutsche und die ost- und zentralschweizerische Barockkunst innehatte, ist das noch vorhandene Archivmaterial zur zunftgebundenen Lehre im Einsiedler Ausstellungskatalog »Die Vorarlberger Barockbaumeister« von 1973 aufgearbeitet worden.⁹

Sieht man sich in der Literatur zum ausschliesslich schweizerischen 18. Jahrhundert um, so zeigt sich auch hier eine Mehrdeutigkeit des Forschungsansatzes: Ein Grossteil des Wissens über das Ausbildungswesen findet sich traditionellerweise episodisch und unauffällig in Monographien und in Ausstellungs- und Sammlungskatalogen.¹⁰ Den Gegenpart halten – im Prinzip ähnlich wie im europäischen Rahmen die Studien zu den einzelnen Akademien – kleinere Untersuchungen zu einigen lokalen Zeichenschulen.¹¹ In relativ wenigen Arbeiten (wie in der Dissertation von Thomas Markus Lörtscher über die Ausbildungsjahre des Berner Architekten Erasmus Ritter) werden Probleme der Künstlerausbildung selbst thematisiert: Während 1956 in Adolf Reinles Band III der »Kunstgeschichte der Schweiz« neben der Darstellung der Stilgeschichte die Ausbildungsfrage noch kaum tangiert wird, spricht sie Oskar

Bätschmann 1989 in der Reihe »ARS HELVETICA« direkt an (»Wir wissen zu wenig von der Kunstförderung der Alten Orte[...]«), verweist unter anderem auf die grundsätzliche Herkunft des Zeichenunterrichts in der Schweiz aus dem Schreibunterricht und gibt eine Übersicht zu den didaktischen Publikationen der Schweizer Maler und Zeichner.¹² 1987 schon hatte Dario Gamboni Ausbildungsfragen in den Zusammenhang von Kunstgeographie und Wanderungsgeschichte gestellt.¹³ 1990 hat Ulrich Im Hof in einem kurzen Überblick das allgemeine Schulverhalten in der Schweiz vom 17. bis ins 19. Jahrhundert und damit auch die mentalitätsmässigen Bedingungen analysiert, unter denen schliesslich die frühen Zeichenschulen entstanden sind.¹⁴ Verschiedene grundsätzliche Aspekte der Ausbildungsfrage und der Künstlerförderung in der Schweiz des 18. Jahrhunderts kommen im gleichen Heft der Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 1990 überdies bei Daniëlle Buysens, François de Capitani, Niklaus Röhlin, Marie-Louise Schaller und Bernhard von Waldkirch zur Sprache.¹⁵ Einem Spezialfall, nämlich dem Zürcher Ausbilder-Dilettanten Johann Caspar Lavater (1741–1801), widmete 2001 Ingrid Goritschnig eine Untersuchung.¹⁶ – Es kann sich also in der vorliegenden Skizze, die nur Anstoss zur genaueren Erforschung eines Teils der schweizerischen Bildungsgeschichte sein soll, höchstens um den Versuch der Koordination zerstreuten Einzelwissens und des andeutungsweisen »Austupfens« von Leerstellen in der bisherigen Vorstellung vom Ausbildungsverhalten der Künstler in der Schweiz des 18. Jahrhunderts handeln. Dass einzelne Regionen (vor allem Basel) dabei mehr als andere zur Sprache kommen, hat seinen Grund nicht nur in der unterschiedlich dicht vorhandenen Sekundärliteratur, sondern auch im Standort der Bearbeiterin.

Die Erstausbildung des Künstlers

Selbstverständlich ist der Weg in die künstlerische Ausbildung als Zeichner, Maler, Stecher oder Bildhauer zunächst grundsätzlich ein Stück individuellen Lebenswegs und individueller Begabung. Gleichzeitig wird er aber von den äusseren und inneren Bedingungen der Herkunft, der örtlichen Ausbildungsmöglichkeiten und ihrem traditionellen Verständnis bestimmt. Die kleinräumige, republikanische Schweiz mit ihren kulturellen und politischen Divergenzen und ihrer dichten Vernetzung mit den sehr unterschiedlichen Regionen des angrenzenden deutschen, französischen und italienischen Sprachgebiets zeigt daher verschiedenartige Muster des Ausbildungsverhaltens.¹⁷

Grundlage des folgenden Versuchs, eine approximative Übersicht über die Ausbildung der Zeichner, Maler und Stecher in der Schweiz des 18. Jahrhunderts zu gewinnen (Architekten, Bildhauer und Stuckateure sind nur am Rande berücksichtigt), bildet (bei einer weitgehenden Beschränkung auf gedruckte Quellen und bisherige Literatur) die cursorische Auswertung einer Auswahl von rund zweihundert Viten, wobei rund fünfzig eingewanderte, zum Teil nur zeitweise in der Schweiz tätige, zum Teil nachträglich eingebürgerte ausländische Künstler mitgezählt sind. Dieses Viertel belegt die Attraktivität der künstlerischen Aufgaben im Gebiet der Schweiz, und es stellt gleichzeitig einen beträchtlichen Anregungs-

und Bildungswert für die einheimischen angehenden Zeichner, Maler und Stecher dar. Der Fall des gebürtigen Stuttgarter Bildhauers und Stuckateurs Valentin Sonnenschein (1749–1828), der als 25-Jähriger auf Einladung Johann Caspar Lavaters in die Schweiz kam, 1774–1779 in Zürich unter anderem als Zeichenlehrer an der Kunstschule der »Gesellschaft auf dem Kunstsaal« tätig war und schliesslich 1779–1815 ebenfalls als Zeichenlehrer an der Kunstschule in Bern gewirkt hat, mag den für die Künstlerausbildung wichtigen Stellenwert des Zuzuges aus dem Ausland illustrieren: Sonnenschein war einer der Fackelträger des Frühklassizismus in der Schweiz.¹⁸ Der aus Lüttich stammende Nicolas-Henri-Joseph Fassin (1728–1811), der seit spätestens 1769 in Genf eine private Schule führte, war zwar von bescheidenerer künstlerischer Statur, aber dank der Qualität seiner Eleven doch ein Beiträger zum reichen Phänomen der Genfer Maleirei und Zeichnung des 18. Jahrhunderts.¹⁹

Das Anregungs- und Bildungspotential, das andererseits die süddeutschen Spätbarockfreskantenn und -stuckateure, ein Franz Joseph Spiegler (1691–1756), Jakob Karl Stauder (nach 1700–1751), Franz Ludwig Herrmann (1710–1791), Johann Christian Wentzinger (1710–1797), Johann Baptist Babel (1716–1799), Franz Anton Rebsamen (1715–1790) und andere durch ihre Tätigkeit in den grossen Klöstern der Ost- und Innerschweiz (Engelberg, Muri, Münsterlingen, Rheinau, Einsiedeln, Ittingen und St. Gallen) schufen, ist – mindestens für das Gebiet der katholischen Schweiz – nicht zu unterschätzen: Johann Melchior Wyrsh (1732–1798) zum Beispiel bildete sich nach seiner Lehre in Luzern bei dem aus Süflingen bei Ulm stammenden Piazzetta-Schüler Franz Anton Kraus (1705–1752) in Einsiedeln weiter. Mit diesen, dem Kreis der Auer Zunft nahen Meistern scheint das sowohl für Baumeister als auch für Maler bestimmte, in den »Auer Lehrgängen« verwendete und weit verbreitete Vorlagenmaterial des 1706–1709 in deutscher Übersetzung erschienenen Lehrbuchs der Perspektive von Andrea Pozzo auch in der Schweiz wirksam geworden zu sein.²⁰ Während viele dieser hier tätigen Süddeutschen später wieder zurückwanderten, blieben einige von ihnen – wie Johann Baptist Babel oder der aus der Gegend von Biberach gebürtige Joseph Esperlin (1707–1775), der als Kirchen-, Historien- und Porträtmaler nicht nur in Solothurn, sondern vor allem im protestantischen Basel arbeitete – bis an ihr Lebensende hier. Gottfried Locher (1735–1795) aus Mengen (Württemberg), oder der aus Mimmehausen bei Salem stammende Marquard Woher (1760–1830), der als Elfjähriger zu seinem in Bern tätigen, aber am Lebensende nach Süddeutschland zurückgekehrten Vater Tiberius (1728–1799) kam und sich später in Basel niederliess, wuchsen so in die hiesige Arbeits- und Bildungssituation ein, dass sie sich auch einbürgerten. Im Ganzen gliederte sich der Zuzug aus Deutschland grob in die relativ kohärente ältere Gruppe der Maler, Bildhauer und Dekorateure, die vor allem im kirchlichen Bereich der deutschsprachigen katholischen Schweiz ausbildungswirksam wurden, und in eine bunt gemischte, mehrheitlich jüngere Gruppe aus allen Teilen Deutschlands, darunter Johann Nikolaus Grooth (1723–1797) aus Stuttgart, die Norddeutschen Carl Hackert (1740–1796) und Balthasar Anton Dunker (1746–1807), Gottfried Eichler (1748–1818) aus Erlangen oder Maximilian Neustück (1756–1834) aus Mainz, die meist im späteren 18. Jahrhundert im profanen Bereich arbeiteten, als Landschaftler, Illustratoren und Porträtisten.

Ihre Wirkungsgebiete waren vornehmlich die protestantischen Städte, das Zürich Lavaters und Genf, Bern und Basel mit ihren für die Künstlerausbildung wichtigen Kunstverlagen.

Der Zuzug aus Frankreich und Italien blieb dagegen minim: Mit Ausnahmen (z. B. der abtrünnige Priester und Ruinenzeichner Carlo Fantassi, 1679–1746, aus Rom, der 1723–1744 in Basel arbeitete, oder der Porträtist Pietro Uberti, 1671 bis nach 1762, aus Venedig, der 1758–1762 in der Schweiz tätig war) rekrutierten sich die italienischsprachigen Künstler in der cismontanen Schweiz aus Tessinern und Bündnern.²¹ Zur relativ kleinen französischen Fraktion gehören z. B. die aus Nordfrankreich zugezogenen Nicolas-Henri-Joseph Fassin und Laurent-Louis Midart (1733–1800), der Architekt und Bildhauer Aubert Parent (1753–1835) aus Cambrai, der 1792 nach Basel kam, auch in Neuenburg arbeitete und als Mitglied der Berliner Akademie (seit 1797) 1805–1811 in Solothurn eine Zeichenschule führte, dann der nur vorübergehend in Basel arbeitende Jean Baptiste Nicolas Pillement (1728–1808), der für Basler Auftraggeber tätige Strassburger Bildhauer Landolin Ohnmacht (1760–1834) und die vom Kunstverleger Christian von Mechel (1737–1817) jeweils für wenige Jahre in Basel beschäftigten Zeichner und Stecher Antoine-Louis Romanet (1742/43 bis nach 1800) oder Antoine-François Sergent (1751–1847). Der wahrscheinlich eher zufällig in Basel geborene Emanuel Bardou (1744–1818), Spross einer französischen Künstlerfamilie, ging schon zur Ausbildung nach Berlin.²²

Erstausbildung als Lehrling oder Autodidakt

Auf dem Hintergrund einer solchen ersten Annäherung an die uneinheitliche, aber offenbar doch nicht ganz unattraktive »Kunstdlandschaft Schweiz« des 18. Jahrhunderts soll nun versucht werden, Art und Bedingungen der künstlerischen Erstausbildung etwas genauer in den Blick zu bekommen. Für die bis fast ans Ende des Jahrhunderts, bis zum politischen Umbruch von 1798, zünftig geregelte, drei- oder vierjährige Lehre bei einem Meister (Stecherlehren dauerten meist etwas länger) wurde jeweils zwischen dem Lehrmeister und dem Vater oder Vormund des Lehrlings ein Lehrvertrag abgeschlossen, in dem die allgemeinen Bedingungen festgehalten waren: Lehrgeld, Entschädigung für Kost und Unterkunft beim Lehrmeister hatte der gesetzliche Vertreter des Lehrlings dem Meister monatlich zu bezahlen, die Unterhaltskosten gingen ebenfalls zu Lasten der Familie des Lehrlings.²³

Zu dieser Erstausbildung zählt nicht nur die Lehre bei einem Meister, der (oft gleichzeitige) Besuch einer Zeichenschule oder der Privatunterricht, sondern auch die mindestens anfänglich, meist durch Kopieren von Vorlagen, autodidaktisch angeeigneten zeichnerischen Fähigkeiten. Naturgemäss sind die Quellen zu solchen wahrscheinlich meist halb-autodidaktischen Anfängen unzuverlässig. Das bekannteste Beispiel, Salomon Gessner (1730–1788), zeichnete nach graphischen Vorlagen, u. a. nach Philipp Daniel Lipperts Publikation antiker Gemmen, und reflektierte in seinem »Brief über die Landschaftsmahlerey« (1770 im 3. Band von Johann Caspar Füssli »Geschichte der besten Künstler in der Schweiz« erschienen), seine eigenen autodidaktischen Übungen. Sowohl Gessner als auch Emanuel Büchel (1705–1775) bestätigen den Eindruck, dass die so

genannten Autodidakten entweder der mit der Erfahrung der erlernbaren Handfertigkeit ausgerüsteten Handwerker-Schicht angehörten – wie der Bäcker Emanuel Büchel, der Stempelschneider für den Zeugdruck Johannes Koella (1740–1778), der Metzgerlehrling Ludwig Hess (1760–1800) –, oder Mitglieder der Oberschicht waren, wie Jean Huber-Voltaire (1721–1786), Pierre-Louis De la Rive (1753–1817), Salomon Gessner oder Susette Ott-Hirzel (1769–1858), wo Zeichnen zur gesellschaftsspezifischen Bildung gehörte.²⁴ Und so ist auch der genialische Zürcher Carolinum-Schüler Johann Heinrich Füssli (1741–1825) mit Zeichnen nach den Blättern des 16. und 17. Jahrhunderts aus der Sammlung seines Vaters aufgewachsen.

Der Einstieg in das durch Unterricht und Lehre geregelte Erlernen der Maler-, Zeichner- und/oder Stechertätigkeit erfolgte im allgemeinen (so weit sich das anhand der lückenhaften Überlieferung feststellen lässt) mit rund 13 Jahren. Bei einzelnen noch früher, besonders wenn sie, wie der zwölfjährige Johann Heinrich Lips (1758–1817) aus Kloten, der rund achtjährige Johannes Pfenninger (1765–1825) aus Stäfa, oder wie der elfjährige Marquard Woher bei seinem Vater in Bern, privat gefördert wurden oder eine Zeichenschule besuchen konnten wie die beiden zwölfjährigen Genfer Louis-Ami Arlaud-Jurine (1751–1829) und François Ferrière (1752–1839). Dabei scheint das frühe Einstiegsalter, entsprechend der frühen Eingliederung der Kinder in die Welt der Erwachsenen, das ganze 18. Jahrhundert hindurch die Regel geblieben zu sein: Noch der Basler Jakob Christoph Miville (1786–1836) und Jakob Merz (1783–1807) aus Schaffhausen begannen ihre Erstausbildung mit 13, resp. 14 Jahren. Der Termin verzögerte sich natürlich in den nicht wenigen Fällen, da vorgängig eine andere Ausbildung begonnen und manchmal auch abgeschlossen wurde. Abgesehen von Handelslehren oder höheren Schulen, waren das meist einigermaßen fachnahe Handwerkerbildungen: Flachmaler, Hafner, Baumeister, Instrumentenbauer und Graveure verschiedener Gattungen.²⁵ Ein Spezialfall war Genf, wo die Kunsthandwerksindustrie der Uhrmacher, Emailmaler, Gold- und Silbergraveure den Nachwuchs jeweils früh integrierte: Eine erste Lehre als peintre-émailleur haben François Picot (1698 bis nach 1762) und Jean-Etienne Liotard (1702–1789), Sohn eines Goldschmieds, absolviert, und noch Adam-Wolfgang Töpffer (1766–1847) lernte zuerst Knöpfe und Uhrendeckel gravieren. Tendenziell scheinen solche handwerklichen Vorstufen gegen Ende des Jahrhunderts aber eher abzunehmen. Nicht nur die bis zur Revolution verbesserte konjunkturelle Lage und die Zunahme der Möglichkeiten, bei einem der florierenden Kunstverlage unterzukommen, dürfte Grund dafür gewesen sein, sondern auch die allgemein wachsende, durch die entstehenden Zeichenschulen, die separate Kurse für junge Handwerker und für angehende Künstler führten, wahrscheinlich sogar geförderte Differenzierung zwischen Handwerker und Künstler.²⁶

Überblickt man die bewegende Fülle von Erwartungen, Enttäuschungen, Zwängen, aber auch von Beharrlichkeiten und Glücksfällen, die den Aufbruch zur Kunst als Lebensziel begleiteten, so fällt auf, dass in unserem Untersuchungsfeld Varianten der klassischen Fassung der Künstleranekdote, wie sie Vasari mit Bezug auf Giotto überliefert, die Entdeckung des Genies im Hirtenkind, noch im ländlichen Umfeld grosser Abteien oder in bildungspolitisch aktiven Städten zu erraten sind, bezeichnenderweise deutlich im

geniegläubigen Zürich Lavaters (1741–1801): Hier ist Peter Im Baumgarten (1761–1799), Geisshirte aus dem Haslital, durch Lavater nach Weimar vermittelt worden, wo er Schüler von Johann Heinrich Lips und Pflegesohn Goethes wurde.²⁷ Auch der Zürcher Johann Caspar Füssli, der »Entdecker« des Autodidakten Johannes Koella, dem Sohn eines Landwirts aus Stäfa, hat 1774 von solchen Erfahrungen gesprochen.²⁸

Die Wirklichkeit der langsamen, mühsamen Selbstbeauptung eines künstlerischen Anfängers zeigt an der Wende zum 18. Jahrhundert der Fall des Kupferstechers Jakob Frey (1681–1752) aus dem luzernischen Hochdorf, der zu einem der erfolgreichsten Stecher und Kunstverleger Roms werden sollte.²⁹ Frey, Sohn eines Wagners, hatte als Kind bei einem Onkel, der Waffengraveur war, zeichnen gelernt. Als der Onkel 1691 sein Glück in Italien versuchte, absolvierte der junge Frey eine Wagnerlehre und arbeitete sechs Jahre in der Werkstatt des Vaters. Nach der Rückkehr des Onkels 1699/1700, knüpfte Frey beharrlich an die frühen Zeichnungsübungen an, versuchte sich im Stechen und konnte Gelegenheitsarbeiten wie das Aufstechen von Heiligenbildchen übernehmen. Da es aber weder ihm noch seiner Familie möglich war, auf die Bedingungen einer zunftmässigen Lehre als Kupferstecher einzugehen – sechs Jahre Lehrzeit, bei einem Lehrgeld von 100 Silberstücken und der Selbstfinanzierung der Unterhaltskosten während der ersten vier Jahre –, wählte Frey im September 1702 als 21-jähriger das Risiko des Aufbruchs nach Rom, wahrscheinlich mit nicht viel mehr als einem Empfehlungsschreiben des Luzerner Ratsherrn Franz Joseph Meyer von Schauensee (1670/72 bis 1740/41) an einen Luzerner Hauptmann der Schweizergarde ausgerüstet. Auch in Rom dauerte es noch Jahre der Arbeit in fremden Ateliers, autodidaktischer Weiterbildung und des Besuchs von Abendkursen an der Accademia, bis er um 1717/18 ein eigenes Atelier als Radierer und einen eigenen Kunstverlag eröffnen konnte. – An das Fallbeispiel Jakob Frey lassen sich auch spätere Exempel anreihen: Markus Dinkel (1762–1832) aus Eiken im Fricktal (bis in die Helvetik noch vorderösterreichisch), der keinen Lehrmeister fand und sich schliesslich 1785 als 23-Jähriger in der Hoffnung auf Förderung an Lavater in Zürich wandte. Oder Johann Heinrich Lips aus Kloten, Sohn eines Dorfbarbiere und Chirurges, der ebenfalls Chirurgus werden sollte, aber durch einen privaten Lateinlehrer früh im Zeichnen gefördert und 1772 an Johann Caspar Lavater empfohlen wurde: Die 1773 dem 15-Jährigen durch Lavater vermittelte Zeichnerlehre bei Johann Rudolf Schellenberg (1740–1806) in Winterthur war aber den Eltern von Lips zu teuer; schliesslich unterrichtete ihn der zeichnerische Autodidakt Lavater selbst, d. h. gab ihm graphische Vorlagen zum Abzeichnen, fokussierte ihn auf das Bildniszeichnen und beschäftigte ihn gleichzeitig als Mitarbeiter.³⁰

Schon kurze Einblicke in Einzelschicksale zeigen gewisse Dominanten. Dazu gehört – wie im übrigen Europa auch – das Gewicht der Familientradition: Der Beruf des Vaters wird nach Möglichkeit auch für den Sohn oder die Tochter verbindlich, das »Ausseren« ist oft mit zusätzlichen Schwierigkeiten belastet. Sogar der Umgang mit bestimmten Materialien und Arbeitsinstrumenten kann sich vom Vater auf den Sohn auswirken: Adrian Zingg (1734–1816), Sohn eines Büchsenmachers und Stahlsehneiders, machte bei Johann Rudolf Holzhalb (1723–1806) eine Lehre als Kupferstecher;

Jakob Frey, Sohn eines Wagners, absolvierte eine Wagnerlehre; Alexander Trippel (1744–1793), Sohn eines nach London ausgewanderten Schaffhauser Schreiners, lernte zuerst Instrumentenbauer. Wenn der Vater selbst einen Künstlerberuf ausübte, so erhielt der Sohn (oder die Tochter, wie im Fall der in Chur geborenen Angelika Kauffmann, 1741–1807) den ersten Unterricht meist beim Vater. Das heisst, Erstausbildungen wurden im schweizerischen 18. Jahrhundert zu einem grossen Teil am Geburtsort, entweder beim Vater oder bei einem der ortsansässigen Maler, Zeichner oder Stecher, in Genf gerne bei einem Schmuckgraveur oder Emailmaler, absolviert. Vielfach zog der angehende Lehrling in die nächstgelegene grössere Stadt zur Ausbildung: Der Burgdorfer Johannes Grimm (1675–1747) z. B. nach Bern, der St. Galler Adrian Zingg nach Zürich, Samuel Gränicher (1758–1813) aus Zofingen ebenfalls nach Zürich. Für die ersten Eroberungen einer zeichnerischen Handhabe zur klärenden Wiedergabe der Welt resultierte aus solchen familiären Dominanten und kargen Distanzerfahrungen eine deutliche Traditionsgebundenheit. Schon das Prinzip der herkömmlichen drei- bis vierjährigen Lehre bei einem Meister, wie wir sie aus der klassischen und ausführlichen Darstellung bei Joseph Meder kennen, bei der der Lehrling, nebst dem Kennenlernen der technischen Hilfsmittel und Manipulationen, durch Kopieren nach zunächst graphischen Vorlagen, nach Modellen und später auch gemalten Vorbildern sich zu üben begann, war weitgehend durch die langlebige Tradition der Vorlagen geprägt.³¹ Selbstfindung und Innovationen wurden erst im Verlauf der Weiterbildung möglich. Im Ganzen entsprach die Meisterlehre in einem der höchstens regional bedeutenden Ateliers der Schweiz wohl einem von der unterschiedlichen künstlerischen Potenz des Lehrmeisters abhängigen *learning by doing*, einem langsameren oder schnelleren, von guten Ratschlägen begleiteten Sich-Vorwärts-Bringen durch die Hierarchie der Hilfsarbeiten mit dem Arbeiten nach der Natur als krönendem Ziel.³²

Erstausbildung im Ausland

In der Reihe dieser Erstausbildungen gibt es, wie überall, auch Ausnahmefälle, bei denen aus biographischen Gründen die Studien im Ausland begonnen wurden.³³ Typisch aber für die »Kunstlandschaft« Schweiz, die in den Randregionen künstlerisch (und kirchlich) eng mit dem benachbarten Ausland vernetzt war, ist der Fall des aus dem Klosterdorf Muri stammenden Caspar Wolf (1735–1783), der als 14-Jähriger 1749 vom Abt von Muri zum Hofmaler des Fürstbischofs von Konstanz in die Lehre geschickt wurde, oder des Felix Christoph Cajetan Fuchs (1749–1814) aus dem sankt-gallischen Rapperswil, der 1766 seine drei Lehrjahre beim Barockmaler Joseph Mages (1728–1769) in Augsburg antrat. Auch protestantischerseits wurde gelegentlich der Weg nach Augsburg und Nürnberg – den alten Stecherzentren! – eingeschlagen: Der Basler Christian von Mechel hat 1753 eine Kupferstecherlehre in Nürnberg angetreten und sie dann 1754 in Augsburg fortgesetzt. Die Wanderung nach Norden schon für die ordentliche Lehre (für die Weiterbildung wurde sie ungleich häufiger unternommen) war nur ein kleiner Teil des fließenden, vielfältigen künstlerischen Austauschs zwischen Deutschland und der Schweiz.³⁴

Besonders dicht war diese Vernetzung der Lehrverhältnisse über die politischen Grenzen hinweg im Tessin und in den italienischsprachigen Südtälern Graubündens. Sie waren traditionell auf ihre natürlichen kulturellen Zentren in Oberitalien ausgerichtet. Obwohl im mittleren 18. Jahrhundert viele italienische und tessinische Freskantenn und Stuckateure (auch wenn sie nicht Tiepolo hiessen) die reichen Arbeitsmöglichkeiten in Süddeutschland und der Nordschweiz nutzten, schlug man zur Erstausbildung offenbar nur ausnahmsweise den Weg über die Alpen nach Norden ein: Der Tessiner Domenico Pozzi (1755–1796) ist dann – bezeichnenderweise – bei einem ursprünglich aus Italien stammenden Barockfreskantenn, dem Akademiedirektor Giuseppe Appiani (1706–1785) in Mainz in die Lehre gegangen. Wie Giuseppe Antonio Orelli (1706 bis um 1776) aus Locarno mögen allerdings manche Tessiner ihre allerersten Lektionen zuhause erhalten haben, die ordentliche Ausbildung aber holten sie sich im Normalfall in Italien: Giuseppe Antonio Petrini (1677–1759) in Genua und Turin, Francesco Rusca (1696–1769) ebenfalls in Turin, Giuseppe Antonio Orelli in Mailand, Davide Antonio Fossati (1708 bis nach 1779) in Venedig, die Brüder Giuseppe Antonio (1710–1808) und Giovanni Antonio Torricelli (1719 bis nach 1811) im Kreis der Bologneser Quadraturmaler. Auch der Theatermaler Raffaele Sua (1708–1766), der später in Wien arbeitete, ist wahrscheinlich in Bologna oder in Parma ausgebildet worden.

In der französischsprachigen Schweiz jedoch sah die Situation anders aus: Hier zeichneten sich deutlich Binnenzentren ab, das bedeutende Genf und (vor allem im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert) das kleinere Neuenburg, in beschränktem Masse auch Lausanne in der bernischen Waadt. Vor allem Genf vermochte offensichtlich der Nachfrage nach Erstausbildungsmöglichkeiten zu entsprechen und die angehenden Künstler der Romandie mindestens für die ersten Jahre an sich zu binden. So weit ersichtlich, war es tatsächlich eher erst zur Weiterbildung, zu der die Genfer, Waadtländer und Neuenburger nach Frankreich, Italien, in einigen Fällen sogar nach Deutschland gezogen sind.

Die Zeichenschulen

Das (sozial distinguierende) Lernen an einer Zeichenschule, das man früh (in Genf und Besançon mit elf Jahren, also früher als eine Lehre) beginnen und auch in einzelnen Kursen (je nachdem in Ergänzung zu einer Lehre) absolvieren konnte, scheint schon gegen Ende des Jahrhunderts der alten Werkstattlehre bei einem Meister immer mehr Boden entzogen zu haben. Trotz dem auch in Deutschland noch selbstverständlichen Nebeneinander von Lehre, Wandererschaft und Akademieausbildung und obwohl man (bei allen Quereilen zwischen Maîtrise und Académie) zur Aufnahme an die Pariser Académie de peinture et de sculpture z. B. bis zur Revolution immer noch des Zeugnisses einer Meisterlehre bedurfte, war diese mit dem emanzipatorischen Aufbruch der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht mehr besonders gut vereinbar: Am 2. April 1767 hatten die Kunstmaler in Frankfurt a. M. eine Petition an den Rat der Stadt gerichtet, des Inhalts, das »freie Genie« vertrage sich nicht mit dem Zunftzwang.³⁵

Unterrichtsmaterialien und -methoden

Das Prinzip der Unterrichtspraxis in den Zeichenschulen wird im Vorlagenmaterial, wie es in den im 18. Jahrhundert zahlreich gedruckten so genannten Zeichenbüchern fassbar ist, gespiegelt.³⁶ Ihre Didaktik wurde in der schulischen Praxis vermutlich (nicht anders als bei der Meisterlehre!) von der vermittelnden Lehrerpersönlichkeit geprägt. Ihr Aufbau mit seinen vom Einfachen zum Schwierigen fortschreitenden Beispielen – vom Objektzeichnen zum Figurenzeichnen und da vom Auge zum ganzen Kopf, von der Hand, dem Fuss, zur ganzen Figur – gipfelte im Zeichnen »nach dem Runden«, nach Holzmodellen, Wachsbossierungen, Abgüssen nach Körperteilen und Gipsabgüssen nach Antiken. Das Zeichnen nach der Natur, nach Aktmodellen als oberste Ausbildungskategorie, konnten in der Schweiz die meist von Künstlergesellschaften oder andern halböffentlichen Institutionen getragenen Zeichenschulen nur ausnahmsweise anbieten: Jean-Pierre Saint-Ours in Genf bemühte sich darum, und Valentin Sonnenschein soll an der Berner Kunstschule jeweils im Winter so genannte Akademien abgehalten haben, bei denen das Zeichnen nach dem lebenden Modell geübt wurde.³⁷ Offenbar war es aber die Systematisierung des im Klassenverband gebotenen Unterrichtsstoffes, unterstützt meist durch die (an Akademien seit dem 16. Jahrhundert bekannte, den Wettbewerb anspornende) Verleihung von Aufmunterungspreisen für gute Schüler, was der individuellen Lehre den Rang abzulaufen begann.³⁸ Die Zeichenschulen, die in die Geschichte der Entwicklung des allgemein bildenden Schulwesens und damit auch zu den Voraussetzungen der Pädagogik Johann Heinrich Pestalozzis (1746–1827) gehören, haben das Monopol der Zünfte unterlaufen, die Stellung des Künstlers damit vom Handwerkerstand entfernt, seine Autonomie gestärkt und ihn auf den neuen, sich rasch von der alten Auftraggeberabhängigkeit lösenden Kunstmarkt vorbereitet. Gleichzeitig aber – mit der Einführung der parallel angebotenen Zeichenkurse für Handwerker – versuchte man, der Krise des Handwerks im späten 18. Jahrhundert entgegenzuwirken.³⁹

Private Zeichenschulen

Überblickt man die Entwicklung der öffentlichen oder halböffentlichen wie der privaten Zeichenschulen im Gebiet der Schweiz, so zeigt sich einerseits, dass ein sich wahrscheinlich auf das Elementare beschränkender Unterricht im Zeichnen (vermutlich meist in der klassischen Verbindung mit dem Schreibunterricht – Schönschreiben) schon an gewissen höheren oder auch an kirchlichen Schulen (wie in Deutschland an Fürstenschulen, z. B. an der Hohen Carlsschule in Stuttgart) erteilt wurde.⁴⁰ Am Collège in Yverdon jedenfalls war der Vater des Malers und Zeichners Abraham-Louis Rodolphe Ducros (1748–1810) als Schreib- und Zeichenlehrer tätig; der Sohn, der dort seinen ersten Zeichenunterricht erhielt, übernahm beim Tod des Vaters 1764 als 16-jähriger den Posten, bevor er 1769 an die Privatakademie des Chevalier Fassin nach Genf ging.⁴¹ Und am 1772 gegründeten, renommierten Internat des Prämonstratenserklosters Bellelay erhielt Jacques Henri Juillerat (1777–1860) aus Moutier seine ersten Lektionen beim Maler und Zeichenlehrer

Ignace Tavannes (1728–1811) aus Delémont, was ihn offenbar so weit qualifizierte, dass er anschliessend vom Porträtmaler Jean Preudhomme (1732–1795) in Neuchâtel in die Lehre aufgenommen werden konnte. Noch Christian von Mechel war von 1769/70 bis 1813/14 (als er längst in Berlin wohnte) im Lektionenkatalog der Basler Universität als Lehrer »seiner Kunst« eingetragen.⁴² Andererseits aber lässt sich die Schrittmacherfunktion der privaten Schulen – die ihrerseits direkt aus der Unterrichtsform der zünftischen Lehre erwachsen waren – klar erkennen. Der 1751 erfolgten Gründung der öffentlichen Genfer Ecole de dessin waren die privaten Schulungsangebote eines Antoine Peyre um 1690, eines François Picot (1698 bis nach 1762) um 1736 und des Emailmalers und Graveurs Jacques Saint-Ours (1708–1773), der 1740 eine private Zeichenschule eröffnete, vorausgegangen. Die seit spätestens 1769 von Nicolas-Henri-Joseph Fassin mit Erfolg geführte private Schule dürfte mit zur Attraktivität der Zeichenschulen beigetragen haben.⁴³

Genf

Die Dominanz und Geschlossenheit der »Kunstszene« Genfs liegt nicht nur an der politischen Selbstständigkeit der Stadt und dem auch künstlerisch relevant gewordenen hugenottischen Zuzug, der natürliche Verbindungen zu französischen Zentren schuf.⁴⁴ Das für die Künstlerausbildung wichtige, Metall und Email verarbeitende Uhren- und Goldschmiedehandwerk Genfs, das hier mithilfe, das calvinistische Bilder- und Luxusverbot zu untergraben, hat – früher als anderswo in der Schweiz – den aufklärerischen Gedanken der staatlichen, Künstler und Handwerker fördernden Zeichenschulen aufgebracht, so wie sie Frankreich als »Ecoles de dessin publiques et gratuites« mit dem Erlass der »Lettres patentes pour l'établissement des Académies de Peinture et de Sculpture dans les principales villes du Royaume« schon 1676 theoretisch begründet hatte.⁴⁵ 1732 hat Jean-Jacques Burlamaqui, Genfer Sammler und Künstlerfreund, Jurist und Magistrat, die Regierung zur Schaffung einer öffentlichen Zeichenschule aufgefordert, aber – in Anbetracht der für Genf wichtigen Manufakturen – weniger zur Schulung von Künstlern als zur besseren Ausbildung von Handwerkern und Kunsthandwerkern. Der Staat sollte, wie in Frankreich, aus merkantilistischen, sozial- und kunstpolitischen Interessen die Zeichner-Ausbildung fördern. Als es in Genf, ähnlich wie um 1750 auch andernorts in Europa, 1751 tatsächlich zur Gründung einer staatlichen Ecole de dessin (unter der Leitung des Zeichners und Stechers Jean-Pierre Soubeyran, 1709–1775) kam, wurde dieses Schulungsziel übernommen.⁴⁶ Der Unterricht, auf 20 Wochenstunden verteilt, umfasste geometrisches Zeichnen und Kopieren nach graphischen Vorlagen. Laut dem von Johann Caspar Füssli 1774 in deutscher Übersetzung publizierten Bericht Jean-Pierre Soubeyrans war die Schule auf 60 (mindestens elf Jahre alte) Schüler angelegt, die (auf Morgen- und Nachmittagsschule verteilt) im Normalfall drei Jahre (gegen ein jährliches Entgelt von jeweils einem halben neuen Taler) an der Schule verblieben.⁴⁷ 1778 führte die 1776 gegründete Société des Arts als eine auf die eigentliche Künstlerausbildung abgestimmte Ergänzung eine private Klasse für das Aktzeichnen ein. Die staatliche Ecole de dessin aber (»Ecole du Cala-

bri«, nach dem Namen des Hauses an der Rue de la Croix Rouge, wo die Schule domiziliert war), deren Direktion 1786 der (fachinternen) Société des Arts übergeben wurde, war auch am Ende des 18. Jahrhunderts keine Akademie, keine reine Künstlerschmiede – trotz ihrer Sammlung von Gipsabgüssen und obwohl Jean-Pierre Saint-Ours (1752–1809), selbst Absolvent der Pariser Académie, als Lehrer versucht hatte, das Zeichnen nach der Natur einzuführen.⁴⁸ Eine eigene Klasse für das Figurenzeichnen wurde erst 1826 (als die Zeichenschule ins Musée Rath einzog) ins Angebot aufgenommen. Trotzdem hat noch im 18. Jahrhundert eine Reihe von Künstler-Anfängern die Kurse an der Ecole de dessin besucht.⁴⁹

Bern

Noch früher als in Genf setzten, so weit man bis jetzt weiss, die privaten Zeichenschulen in Bern ein: Joseph Werner (1637–1710) hatte hier schon zwischen 1682/83 und 1696, bevor er als Erster Hofmaler und Direktor der neugegründeten kurfürstlichen Kunstakademie nach Berlin übersiedelte, eine private »Hausakademie« geführt. Gegen drei Taler in der Woche, einen Monat voraus zu bezahlen, erhielten die Schüler (wie bei einer zünftischen Lehre) Unterricht, Kost und Logis. Der Unterricht war erstaunlich vielfältig und hatte im Kleinen tatsächlich Akademie-Anspruch. Er umfasste die verschiedenen Zeichen- und Maltechniken und natürlich das Kopieren nach graphischen Blättern und Gemälden. Ausserdem liess Werner die Schüler nach Gipsabgüssen von Antiken zeichnen; in den Fächern Bildnis-, Akt- und Landschaftsdarstellung wurde auch nach der Natur gearbeitet, und schliesslich stand das Üben der »Inventio«, der Erfindung einer Komposition, auf dem Programm.⁵⁰ Werners »Hausakademie« wurde von seinem Schüler Johannes Grimm als (bescheidenere) Zeichenschule weitergeführt und mündete nach dessen Tod unter der Leitung von Johann Ludwig Aberli (1723–1786) schliesslich in die merkantil orientierte Zwitterform des Kunstverlags, der nebenbei Ausbildungsfunktionen übernahm. Aber auch in Bern, wo im 18. Jahrhundert die Künste Konjunktur hatten und die Künstler Zunftfreiheit genossen, scheint das Bedürfnis nach einer von der Öffentlichkeit getragenen Schule, die gleichzeitig die Qualität der Handwerker Ausbildung heben sollte, gewachsen zu sein: 1779 kam es zur Gründung der öffentlichen Kunstschule, für die man den aus Stuttgart stammenden Zeichner und Stuckateur Valentin Sonnenschein berief, der seit 1775 in Zürich unter anderem als Zeichenlehrer gearbeitet hatte. Sonnenschein hat das bernische Amt bis 1815, über die schwierigen Jahre der Revolution und der Helvetik hinaus, versehen. Neben ihm hat 1790–1793 der an der »Académie« in Besançon ausgebildete Urner Porträtist Felix Maria Diogg (1762–1834) und seit 1791 auch der Württemberger Historienmaler Johann Georg Volmar (1769–1837) gelehrt. Kurz vor Torchluss des Jahrhunderts, 1799, betrieben die Berner Künstler der »Artistischen Vereinigung«, einen Plan des helvetischen Kulturministers Philipp Albert Stapfer (1766–1840) aufnehmend, die Gründung einer eigentlichen Kunstakademie: Diese hat das Jahr 1799 nicht überlebt; erst im neuen Jahrhundert, 1805, konnte in Bern der in der Alten Eidgenossenschaft nie (oder höchstens in Ansätzen) erfüllte Akademie-Traum verwirklicht werden.⁵¹

Winterthur

Recht früh, seit 1752, gab es in der kulturell aktiven zürcherischen Landstadt Winterthur eine vom Maler und Kunstverleger Johann Ulrich Schellenberg (1709–1795) geführte private Zeichenschule. Sie wurde gerne von Dilettanten aus bürgerlichen Familien besucht, aber ausser dem Sohn Schellenbergs, Johann Rudolf, und dem später in Dresden wirkenden Bildnismaler Anton Graff (1736–1813, der hier 1753–1756 eine zünftische Meisterlehre absolvierte), haben auch andere angehende Maler hier ihre ersten Schritte in der Kunst getan. Eine solche Mischung des Schülerbestands scheint typisch gewesen zu sein für die privaten Zeichenschulen, die gegenüber den öffentlichen Institutionen keine Rücksicht auf die Förderung der Handwerker zu nehmen hatten. Die Schellenberg-Schule, die Johann Ulrich 1763 ins Winterthurer Rathaus verlegte, erhielt ihr Gewicht dank der Kontinuität innerhalb der Familie. Dazu gehörten der grosse, vom Schwiegervater Johann Rudolf Huber (1668–1748, dem einstigen Schüler in Joseph Werners Berner »Hausakademie«) ererbte Fundus an Studienmaterial und das künstlerische Format des Sohnes und Nachfolgers Johann Rudolf Schellenberg. Aber auch die personellen Verbindungen der Winterthurer nach aussen, zu Johann Georg Sulzer (1720–1779) und seinem Kreis in Berlin, zu Anton Graff in Dresden und natürlich die engen Beziehungen zu Zürich und zum weit gespannten Netz des Lavater-Kreises stärkten die Bedeutung der Schule. Der vor allem als Zeichner und Illustrator tätige Sohn Johann Rudolf hat diese schellenbergische Schule vermutlich bis in die 1790er Jahre weitergeführt.⁵²

Basel

Nicht ganz geklärte Anfänge weist die Entwicklung in Basel auf. Zwar soll der Zeichner Emanuel Büchel, der sich als gelernter Bäcker seine eigene Ausbildung weitgehend autodidaktisch und anhand von Vermessungslehrbüchern erworben hatte, schon in den 1740er Jahren mehreren Eleven im privaten Rahmen Zeichenstunden erteilt haben. 1762/63 dann reihte sich das Basel Isaaq Iselins (1728–1782) in die aufklärerische Linie der Bildungsvermittlung im Dienste des wirtschaftlichen Nutzens ein: Auf Rat der Inspektoren des Waisenhauses und einer »Gesellschaft der Wissenschaften« (vermutlich identisch mit dem für 1755/56 nachgewiesenen, auf Iselin zurückgehenden Projekt einer »Gesellschaft der Wissenschaften und Künste in Basel«) wurde am Waisenhaus eine Zeichenschule gegründet.⁵³ Die Waisenknaben, die sich ihren Unterhalt mit der Herstellung von einfachen Tüchern, Bändern, Strickereiwaren etc. zum Teil selbst verdienen mussten, sollten im Zeichenunterricht ihre Handfertigkeit schulen. Diese Institution wurde 1763 der Leitung des Malers Hieronymus Holzach (1733–1793) unterstellt und von 1768 an als (wahrscheinlich bald in der Wohnung Holzachs domizilierte) »Obrigkeitliche Zeichenschule« von der Regierung subventioniert: Die Waisenknaben erhielten Gratisunterricht, für die Handwerker, angehenden Künstler und die Dilettanten wurde Schulgeld erhoben. Schon 1777 engagierte sich die in diesem Jahr von Isaaq Iselin gegründete »Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnütigen« für die neue bildungspolitische Auf-

gabe: Sie setzte eine eigene, sechsköpfige Kommission ein und leistete finanzielle Unterstützung, die für Förder- und Aufmunterungspreise, Zeichnungswerkzeuge und Vorlagenmaterial verwendet wurde.⁵⁴ Die Kommission der Gesellschaft hat offensichtlich wesentlich in die Verwaltung der Zeichenschule eingegriffen, obwohl die am Anfang ihrer Geschichte noch spärlich verfügbaren finanziellen Mittel vornehmlich für die Förderung einzelner begabter Schüler – unter ihnen für Peter Birmann (1758–1844), der 1781 mit ihrer Hilfe nach Rom gehen konnte – eingesetzt wurden.⁵⁵ 1795, zwei Jahre nach dem Tod des Schulleiters Hieronymus Holzach, beschloss die Gesellschaft die Errichtung einer neuen Schule und hoffte dabei auf eine Beteiligung der Zünfte an den Betriebskosten. Es scheint, dass auch diese Nachfolge-Schule, die 1796 ihren Betrieb aufnahm, ebenfalls vom Staat subventioniert wurde: 1798 wurde festgehalten, dass die Regierung sich verpflichtet habe, das Salär des Lehrers zu jährlich 12 Louisdor zu übernehmen.⁵⁶ Erst 1813 gesellte sich die 1812 gegründete Basler Künstlergesellschaft (im Verhältnis zu Genf spät) zur Trägerschaft der Schule der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen. Die so von einem relativ breiten Spektrum von Halböffentlichkeit und Öffentlichkeit getragene Schule arbeitete mit wachsendem Erfolg und wachsendem Lehrerkollegium, bis sie schliesslich spät im 19. Jahrhundert, 1887, durch den Staat übernommen und zur »Allgemeinen Gewerbeschule« umgestaltet wurde.⁵⁷

Zürich

In Zürich lagen die Verhältnisse wieder etwas anders. Im interdisziplinär strukturierten und auffallend personal geprägten Kreis des bodmerischen Zürichs – mit seinem pädagogischen Impetus, aus dem schliesslich auch Johann Heinrich Pestalozzi erwachsen ist – war die Förderung junger Künstler mannigfaltig auf privaten, öffentlichen und halböffentlichen Wegen vorangetrieben worden. Dabei lassen sich verschiedene, vielfach untereinander und nach aussen mit den kulturellen Zentren Europas vernetzte Schwerpunkte erkennen: Engagierte Förderung durch privates Gespräch, Empfehlungen und privaten Unterricht hat der Maler und Kunstschriftsteller Johann Caspar Füssli seinem älteren Sohn, dem Radierer Johann Rudolf d. J. (1737–1806), zukommen lassen – den genialischen jüngeren, Johann Heinrich, hatte der Vater zum Theologen bestimmt und liess ihn lediglich nach den Blättern seiner graphischen Sammlung zeichnen. Auch Heinrich Hirzel (1729–1790), Johannes Koella, Johann Jakob Aschmann (1747–1809), Johann Jacob Meyer (1749–1825), Matthias Stumpf (1755–1806), Heinrich IV Füssli (1755–1829), Matthias Weber (1757–1794), Johann Heinrich Lips, Johann Heinrich Meyer (1760–1832) und Johannes Pfenninger (1765–1825) gehörten zu Füsslis Schülern.⁵⁸ Während Johann Heinrich Lips selbst, der 1789–1794 in Goethes Schatten an der Weimarer Freien Zeichenschule Lehrerfahrung gesammelt hatte, in seinen späten Zürcher Jahren (1794–1817) wohl einige Schüler unterrichtete (darunter Jakob Merz und Samuel Amsler, 1791–1849), aber sich doch zunehmend von der Lehrtätigkeit zurückzog, hatte Salomon Gessner in den 1770er und 80er Jahren als europaweit beachteter Anreger fungiert.⁵⁹ In alle übertreffendem Ausmass aber zog das

Beziehungsgenie Pfarrer Johann Caspar Lavater junge angehende Künstler an, die er bei sich zu Hause unterrichtete. Anders als bei den grossenteils auf das Thema Landschaft fokussierten Schweizer Zeichnern ging es bei ihm praktisch ausschliesslich um das figurliche Zeichnen. Lavater (der den Lehrbetrieb im Mannheimer Antikensaal kannte) leitete seine Eleven an, nach Vorlagen zu zeichnen und predigte ihnen »Zeichnet nach der Natur und nach Antiken!«, wobei »Naturstudium« als erste Forderung fortschrittlich ist, denn an Akademien folgte das Zeichnen vor dem lebenden Modell erst nach dem Studium der Antiken anhand von Gipsabgüssen.⁶⁰ Lavater deckte seine Schüler mit Aufträgen zu Studien- und Illustrationsmaterial für seine physiognomische Arbeit ein, unterstützte sie finanziell oder vermittelte ihnen Stellen: Valentin Sonnenschein, den er 1774 zu einem Erholungsaufenthalt nach Zürich eingeladen hatte, verschaffte er eine Stelle als Zeichenlehrer am »Kunstsaal« und als Modelleur in der Zürcher Porzellanfabrik im Schooren.⁶¹

In diesem anregungsreichen und bildungspolitisch interessierten Zürich der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde – ähnlich wie vorgängig in Genf, Basel und später in Bern – durch einen Entscheid des Bürgermeisters und Schulreformers Johann Conrad Heidegger (1710–1778) 1772 eine öffentliche Kunstschule (am Waisenhaus) installiert, an der sowohl Künstler als auch Handwerker und Industriearbeiter unterrichtet werden sollten. Salomon Gessner gehörte zu den Kuratoren, und der bereits in die Jahre gekommene Landschaftler Johann Balthasar Bullinger amtierte 1773–1793 als Lehrer; sein Nachfolger wurde Johann Jacob Meyer.⁶² Schon 1774 gab das Waisenhaus, beziehungsweise die Kunstschule, ein illustriertes Werk zur Botanik heraus, dessen Tafeln von den Waisenknaben koloriert worden waren.⁶³ Wenig später wartete Zürich mit einem ergänzenden und für die Geschichte der Künstlerausbildung in der Alten Eidgenossenschaft bemerkenswerten Angebot auf: Die 1775 gegründete »Gesellschaft auf dem Kunstsaal«, die vermutlich früheste organisierte Gesellschaft zur Förderung der Kunst in der Schweiz (wie bei den wenig späteren so genannten Künstlergesellschaften eine Vereinigung von Künstlern und Kunstfreunden),⁶⁴ mit Salomon Gessner als Mitbegründer und späterem Präsidenten, eröffnete im gleichen Jahr im Wollenhof eine halbprivate Schule (»Der Kleine Kunstsaal«) für ein reines Kunststudium praktischer und theoretischer Art, und zwar sowohl zum Wohle der Kunstproduktion als auch der Rezeption: Sie erhielt die Bestimmung, »den Geschmack für die schönen Künste in Zürich vielmehr zu berichtigen als auszubreiten; aus angehenden Liebhabern Kenner zu machen, hauptsächlich aber den jungen Künstler in seiner Erziehung zu leiten.«⁶⁵ Hier, im »Kleinen Kunstsaal«, wo man – nach dem Vorbild ausländischer Akademien – Gipsabgüsse sammelte und Zeichenunterricht erteilte, waren Valentin Sonnenschein (bis 1779) und Salomon Gessner für das Zeichnen nach Antiken-Abgüssen, Heinrich Wüest (1741–1821) für das Fach Landschaftsdarstellung, Sonnenscheins ehemaliger Schüler, der Kaufmann und Mitbegründer der Schweizerischen Künstlergesellschaft, Johann Martin Usteri (1763–1827), für Kostümfragen zuständig.⁶⁶ Der Traum einer eigentlichen Akademiegründung geisterte am Ende des Jahrhunderts aber auch in Zürich: 1795 spricht Johann Heinrich Lips von einem solchen Plan, der sich offenbar in Nichts aufgelöst hatte, »weil der Zürcher Geist und Entusiasmuß nicht dauern kan und nur einem Windstoß gleicht.«⁶⁷

Luzern

Spät im Jahrhundert, 1784, entstand in der innerschweizerischen »Metropole« Luzern eine private, vom unterrichtserfahrenen Johann Melchior Wyrsh geleitete Kunstschule. Wyrsh hatte 1768–1784 in Besançon gearbeitet und dort 1773 zusammen mit dem aus Besançon gebürtigen Bildhauer Luc Breton (1731–1800), den er in Italien kennengelernt hatte, eine »Ecole gratuite de peinture et de sculpture« (auch »Académie« genannt) gegründet. Die bis 1791 bestehende »Académie« in Besançon hatte Wyrsh (neben Breton) bis zu seiner Übersiedlung 1784 nach Luzern geleitet. Nach dem Vorbild von Besançon wurden an der Luzerner Schule, wo u. a. Geometrie gelehrt wurde, auch Bildhauer, wie Joseph Anton Maria Christen (1767–1838), ausgebildet.⁶⁸ Christen selbst gründete 1792 in Stans eine kleine Kunstschule, die er offenbar 1794–1799 in Luzern weiterführte, wo dann der Zürcher Heinrich Keller (1771–1832) sein Schüler war.

Die Kunstverlage

Eine für die Schulungssituation in der Schweiz des 18. Jahrhunderts typische Zwischenlösung – weder eine zunftmässige Lehre noch eine Ausbildung an einer öffentlichen Zeichenschule – bildete der Eintritt in einen gewinnorientierten Kunstverlag, wo man von der Pike auf das graphische Handwerk lernen konnte. Schon früh im Jahrhundert dürfte die alte Verbindung Zürichs und der Deutschschweiz zu den Verleger-, Stecher- und Druckerzentren Augsburg und Nürnberg auch für die Lehrlinge Massstäbe gesetzt haben. Dank dem aufkommenden Tourismus florierten die Verlage in der Schweiz des 18. Jahrhunderts: Allen voran die Berner Ateliers des Druckers und Verlegers Abraham Wagner (1734–1782), der Maler, Zeichner und Radierer Johann Ludwig Aberli, Heinrich Rieter (1751–1818), Gabriel Lory (père, 1763–1840) und Simon Daniel Lafond (1763–1831), wo Lehrlinge und Gesellen mit der Umsetzung von gezeichneten, aquarellierten Vorlagen mit schweizerischen Landschaften und Bauerngenres in kolorierte Umrissradierungen beschäftigt wurden. Aber auch die Verlage von Johann Melchior Füssli (1677–1736), David Herrliberger (1697–1777), Johann Rudolf Holzhalb (1723–1806) und Heinrich Füssli d. J. (1755–1829) in Zürich, Bartholomäus Fehr (1747–1811) in St. Gallen und Bern, von Christian von Mechel und – spät im Jahrhundert – Peter Birmann in Basel hatten ihre Blütezeiten. Sie alle, exemplarisch Christian von Mechel mit seinem ambitionierten, thematisch weit gespannten Verlagsprogramm, boten auf Druckgraphik und Kolorierung spezialisierte Ausbildungsmöglichkeiten.⁶⁹ Mechel schilderte das 1783 dem badischen Hofrat Friedrich Dominikus Ring gegenüber: »Ich habe unter meinen Augen in unserem Hause, das sich nun mit verschiedenen guten Subjectis vermehrt hat, eine kleine mahlende Schule errichtet, aus der gar gute Dinge entspringen können. Seitdem der Meister wieder unter ihnen ist, sind die Leute voller Leben.« Im Bericht Carl Gottlob Küttners erscheint die Mechel'sche »Akademie« prosaischer als »eine Art Fabrike«. Gottfried Kellers Darstellung des Ateliers von Roman Habersaat (Peter Steiger, 1804–1849) im »Grünen Heinrich« (1854) ist ein später Zeuge solchen Werkstattbetriebs.⁷⁰

Bei diesen Unternehmen war ein quasi fliessender Übergang vom Lehrling zum Gesellen, d. h. zum Angestellten, möglich. Dagegen bestand hier auch das Risiko des Ausgenütztwerdens: Notorisch bekannt dafür war Mechel in Basel, Balthasar Anton Dunker war nicht der einzige, der diese »Akademie« deshalb nach kurzer Zeit wieder verliess.⁷¹ Es scheint allerdings, dass in der Branche der Kunstverlage ein Wechsel des Arbeitgebers nichts Aussergewöhnliches war: In Bern hat Caspar Wyss (1762–1798) sowohl im Selbstverlag von Caspar Wolf als auch für den Verleger Abraham Wagner gearbeitet, Carl Ludwig Zehender (1751–1814/15) war zuerst ebenfalls bei Abraham Wagner, dann aber bei Gabriel Lory père tätig; Achilles Bentz (1766–1843), der spätestens als 16-Jähriger zur Ausbildung bei Hieronymus Holzach nach Basel kam, hat 1796/97 im Verlag Mechels und nachher bei Peter Birmann gearbeitet.⁷² Dass bei den Aus- und Weiterbildungen in Kunstverlagen sehr unterschiedliche Konditionen herrschten, zeigt sich gerade bei Peter Birmann: Während Achilles Bentz hier wahrscheinlich als angestellter Geselle arbeitete, hat 1799–1802 Jakob Christoph Miville als Einzelschüler den »gantztägigen« Unterricht kräftig bezahlen müssen.⁷³

Anders als die eigentlichen Buchverlage (wie derjenige von Beat Ludwig Walthard in Bern, Heidegger & Rahn oder Orell, Gessner, Füssli & Co. in Zürich), deren Illustrationsaufträge nicht die jüngsten, sondern die bereits erfahreneren Künstler erreicht haben dürften, setzte in der Schweiz des 18. Jahrhunderts die Sparte der Kunstverlage, in der sich Erstausbildung und Weiterbildung, Lehre und Gesellenzeit überschneiden, die also Anziehungspunkte für Künstler nach der ersten Ausbildung bereithielt, deutliche Akzente im bisher wenig untersuchten Feld der Binnenwanderung.⁷⁴

Probleme der Weiterbildung

Binnenwanderung

Die Weiterbildung der jungen Zeichner, Maler und Bildhauer nach der Lehre, der ersten Ausbildung an einer Zeichenschule oder in einem Kunstverlag, war auch noch im schweizerischen 18. Jahrhundert im Sinne der herkömmlichen Gesellenwanderung meist mit Ortsveränderung, also mit der Erweiterung der Berufserfahrung, wie sie am Ort der ersten Ausbildung nicht zu erreichen war, verbunden. Bei der bescheidenen (von den örtlichen Arbeitsmöglichkeiten, persönlichen Verbindungen, Empfehlungen und finanziellen Möglichkeiten abhängigen) Variante blieb es bei einer Ortsveränderung innerhalb der Schweiz, einer Binnenwanderung. Die meist angesteuerte Lösung aber war der Auslandsaufenthalt, im (von den Zeitgenossen her gesehenen) Idealfall mit der Ergänzung der bisherigen Ausbildung an einer Akademie in Deutschland, Frankreich oder Italien. Dauer und Ablauf der Weiterbildung hingen weitgehend von den Arbeitsmöglichkeiten, von glücklichen oder widrigen Umständen ab und lassen sich nicht generalisieren. Von diversen Künstlern (meist kleineren Meistern) weiss man nicht, ob überhaupt und wohin sie eine Wanderschaft angetreten haben und ob sie nicht vielleicht, wie der aus Burgdorf stammende Johannes Grimm, der an der Berner Privatakademie Joseph Werners gelernt und diese Schule weitergeführt hat, stets am Ort ihrer

Erstausbildung geblieben sind. Ausschlaggebend dürfte im Fall des Johannes Grimm die schon im frühen 18. Jahrhundert wirksame Attraktivität des Kunstplatzes Bern gewesen sein.

Basel

Die Anziehungskräfte solcher Zentren und Kunstlandschaften innerhalb der Schweiz, die die Strukturen der Binnenwanderung steuerten, zeigen, dass die Attraktivität der Kunstverlage einen grossen Teil der Attraktivität ihres Standortes als Arbeits- und Ausbildungsstätte ausmacht. Auch die für die Schweiz neuen, von den ersten Künstlergesellschaften organisierten Ausstellungen (Zürich 1788, Genf 1789) dürften die Position einzelner Binnenzentren gestärkt haben. Dem von der Schweiz aus gesehen peripher gelegenen Basel mit seinen in Kunstingen traditionell guten Beziehungen zu den deutschen und französischen Nachbarn hat der Kunstverlag Christian von Mechels nicht nur einen beträchtlichen Zulauf an Lehrlingen und Gesellen aus dem Norden,⁷⁵ sondern auch aus Frankreich (Jean-François Rousseau, Antoine-Louis Romanet, Antoine-François Sergent, Laurent-Louis Midart), der Waadt (Isaac-Jacob La Croix, Benjamin-Rodolphe Comte), Neuchâtel (François-Guillaume Lardy), dem Jura (Jacques-Henry Juillerat) und Zofingen (Samuel Gränicher) gebracht. Während immerhin drei angehende Künstler aus dem zürcherischen Einzugsgebiet (Johann Heinrich Troll aus Winterthur, Johannes Pfenninger aus Stäfa, Achilles Bentz aus Dietikon) den Weg zu Mechel nach Basel fanden, waren Lehrlinge aus Stadt und Landschaft Basel eher spärlich vertreten (Johann Jakob von Mechel, Samuel Frey).⁷⁶ Nicht mitgezählt sind dabei alle jene Maler und Zeichner aus dem Ausland oder aus der Schweiz, die (zum Teil im Rahmen ihrer Wanderung) für kurze oder längere Zeit private Aufträge in Basel übernommen haben und – abgesehen vom jungen Joseph Anton Koch, der Ende 1791 von Strassburg her kam und nach einem Jahr aus Basel ausgewiesen wurde – manchmal auch hier geblieben sind.⁷⁷ Der Anteil der aus dem Ausland zugewanderten jungen Künstler ist im 18. Jahrhundert – typisch für eine Grenzstadt wie Basel – gegenüber den »Binnenwanderern« recht hoch. Es scheint dabei, dass sich dieser Anteil bis ins frühe 19. Jahrhundert zugunsten der bis dahin bescheidenen Zuwanderung aus anderen Kantonen und einer gleichzeitigen Aktivierung des künstlerischen Potentials in Basel selbst verschob. Mit zu den Ursachen dieser Verschiebung gehörte der durch die politischen Verhältnisse mitbedingte Niedergang des Mechel'schen Verlags und der Erfolg des sich an ein neues, bürgerliches Publikum wendenden Verlags Peter Birmanns und seiner Söhne.

Bern

Der Anziehungspunkt Bern, mitten in der Eidgenossenschaft und am Tor zu den Alpen mit den am frühesten besuchten Gletschern von Grindelwald gelegen, die Stadt der Patrizier und Landbesitzer, hat schon im frühen 18. Jahrhundert als Magnet auf auswärtige Künstler gewirkt. Wilhelm Stettler (1643–1708) befand 1707, es sei

»zu verwundern, dass wenn ein frömbder Mahler allhier [nach Bern] kommt, wie schlecht er auch schier seyn mag, er dennoch alsobald einen solchen starken Zulauf und Verdienst hat; gleich als wenn man ohne die Mahlerey nit leben könnte.«⁷⁸ Bern (das keinen Zunftzwang kannte) war ein Dorado für Porträtisten – nicht umsonst hat sich der Basler Emanuel Handmann (1718–1781) 1747 hier niedergelassen –, und Berns von Joseph Werner initiierte Kunstschultradition hatte schon 1684 den Basler Johann Rudolf Huber zur Weiterbildung in Werners Haus-Akademie veranlasst. In den 1770er Jahren hat dann ein anderer Basler, Peter Birmann, in Bern bei Johann Ludwig Aberli gelernt, über Basel kamen die beiden deutschen Zeichner und Radierer Balthasar Anton Dunker und Gottfried Eichler, und um 1800 ist der Basler Johann Jakob Mechel in Bern zu finden. Bern (und zu einem kleinen Teil das nahe katholische Fribourg) wurde von allen Seiten her angesteuert: Auffallend ist der (Weiterbildungs- und Arbeits-)Zuzug aus der Ost- und Zentralschweiz (Adrian Zingg, Carl Germann, Felix Maria Diogg), aus dem Aargau (Caspar Wolf, Markus Dinkel), aus dem katholischen Süddeutschland (Tiberius Woher, Gottfried Locher, Marquard Woher, Johann Georg Volmar) und die starke Fraktion aus dem Raum Zürich/Winterthur.⁷⁹ Über Zürich kam schliesslich auch der Stuttgarter Valentin Sonnenschein, der 1779–1815 an der Berner Kunstschule lehrte. Es fällt allerdings (gerade im Gegensatz zu Basel) auf, dass Bern für jüngere Künstler aus der bernischen Waadt, aus Neuenburg, Jura und Genf kaum ein Weiterbildungsziel gewesen war: Der Genfer Porträtist Robert Gardelle (1682–1766) hat lediglich unter anderem in Bern gearbeitet. Und der junge Abraham-Louis-Rodolphe Ducros aus Moudon hat in Genf gelernt bevor er nach Italien ging, erst am Ende seines Lebens (nach 1800) feierte er Erfolge in Bern. Neben der durchgehenden Kunstschultradition waren es in Bern (ähnlich wie in Basel) vor allem die spezialisierten Kunstverlage des späteren 18. Jahrhunderts, wo junge Künstler (meist nach der ersten Lehre) Arbeitserfahrungen sammeln konnten.⁸⁰

Genf und Westschweiz

Der in sich geschlossene und nach Frankreich orientierte Kunstplatz Genf seinerseits – der dann im 19. Jahrhundert zu einem hervorragenden Weiterbildungsort für Schweizer Künstler werden sollte – scheint im 18. Jahrhundert ausser den aus zugewanderten deutschen und deutschschweizerischen Familien stammenden Carl Hackert (1740–1796), Christian Stoecklin (1741–1800), Adam-Wolfgang Töpffer und Jean-Antoine Linck (1766–1843), ausser dem Berner Gabriel Lory père und dem Schaffhauser Alexander Speissegger (1750–1798) nicht viele junge Zeichner und Maler aus der deutschsprachigen Schweiz angezogen zu haben; bezeichnenderweise war der Winterthurer Johann Rudolf Studer via Paris zu einem Arbeitsaufenthalt nach Genf gekommen.

Auch die drei Jura-Städte Solothurn, Biel und Neuenburg erhielten im 18. Jahrhundert einigen Zuzug: Solothurn, als Sitz der französischen Ambassade und Ort eines grossen Cathedral-Neubaues, wurde weniger zur Weiterbildung denn der Aufträge wegen aufgesucht.⁸¹ Paolo Antonio Pisoni (1738–1804 oder 1824)

aus Ascona allerdings war hier bei seinem Onkel, dem Kathedralbaumeister Gaetano Matteo Pisoni (1713–1782), zur Ausbildung; in den 1820er Jahren dann wirkte der Urner Felix Maria Diogg als Zeichenlehrer an der ehemaligen Solothurner Waisenhaussschule. – In Neuenburg und Biel hat der Zürcher Johann Balthasar Bullinger gearbeitet, aber erst für den jüngeren Winterthurer Heinrich Rieter scheint der Neuenburger Aufenthalt zum Weiterbildungsprogramm gehört zu haben: Neuenburg erwarb zwar im Laufe des 18. Jahrhunderts bedeutendes literarisch/kulturelles Gewicht (Gründung der Société typographique 1765) und förderte im Gefolge der Uhrmacherei auch die Graveurkunst, aber die Bildkünste entwickelten hier erst im frühen 19. Jahrhundert mit Gabriel Lory fils (1784–1846) und Maximilien de Meuron (1785–1868) – und schliesslich auch mit dem nach Paris ausgewanderten Kunstverleger Jean Frédéric Osterwald (1763–1850) – zentrale Funktionen.

Luzern

Luzern dagegen verdankte seinen Bildungs-Mehrwert im 18. Jahrhundert Johann Melchior Wyrsch, der hier schon früh, vor seiner Akademiezeit in Besançon, den aus Horw stammenden Joseph Reinhart (1749–1829) unterrichtet hatte. Vor allem wichtig war Wyrschs 1784 in Luzern gegründete Kunstschule, wo, spät im Jahrhundert, sogar ein protestantischer Zürcher, der Bildhauer Heinrich Keller, Schüler (von Joseph Maria Christen) geworden war. – Die Bauplätze der grossen Klöster der Zentral- und der Ostschweiz zogen (wir haben es schon festgestellt) eine ganze Reihe von wandernden süddeutschen Spätbarockmalern an, die oft ihrerseits zu Binnenwanderern und schliesslich selbst auch zu Bildungsfaktoren wurden.⁸²

Winterthur und Zürich

Das zürcherische »Nebenzentrum« Winterthur, wo die Schellenberg-Schule dominierte, scheint eher lokal gewirkt und gegen Ende des Jahrhunderts, trotz der Ausbildungstätigkeit der Malerfamilie Kuster, erlahmt zu sein.⁸³ Zürich selbst dagegen – dessen wichtigster Zeichner und Maler des 18. Jahrhunderts, Johann Heinrich Füssli, die Vaterstadt früh verlassen hat – verdankte seine Anziehungskraft für bildende Künstler vorwiegend der literarisch und ideengeschichtlich bedeutenden Elite, die in hohem Mass interdisziplinär wirkte. Spätestens seit Beginn des Jahrhunderts, seit dem Arzt und Naturforscher Johann Jacob Scheuchzer (1672–1733), haben hier Vermittlerpersönlichkeiten wie Johann Jacob Bodmer, Johann Caspar Füssli, Salomon Gessner, Johann Caspar Lavater, Hans Caspar Hirzel u. a. für Zuzug an jungen Künstlern – auch wenn es oft nur kurze Aufenthalte (wie im Falle Johann Wilhelm Tischbeins) waren – gesorgt.⁸⁴ Aber auch über das Jahrhundertende hinaus wirkte die nun weitgehend durch die Künstlergesellschaft (gegründet 1787) getragene Anziehungskraft Zürichs: Johannes Hauenstein (um 1775–1812) aus Tegerfelden, Johannes Senn (1780–1861) aus Liestal und Jakob Christoph Miville aus Basel bildeten sich in Zürich weiter.

Weiterbildung im Ausland

Der eigentliche Königsweg der Weiterbildung für Schweizer Maler, Zeichner und Bildhauer des 18. Jahrhunderts führte aber (manchmal, wie bei Johann Balthasar Bullinger u. a., nach ersten Stationen einer Binnenwanderung) über die Schweiz hinaus, nach Deutschland, Italien, Frankreich, Holland, England und Österreich, nicht wenige besuchten mehr als ein Land. Am Ende unseres Zeitrahmens, um 1800, mit Klassizismus und Romantik, wurde auch Kopenhagen und seine Akademie (1754 gegründet), wo schon 1761 der Schaffhauser Alexander Trippel einen Studienaufenthalt angetreten und 1767 und 1768 Akademiepreise gewonnen hatte, wo von 1776 an Asmus Jacob Carstens, 1794–1798 Caspar David Friedrich, 1799–1801 Philipp Otto Runge studierten, ein Maler-Ziel für junge Schweizer.⁸⁵ Für die Russland- und Orient-Fahrer jedoch, meist (mit Ausnahme Liotards) des frühen 19. Jahrhunderts, ging es um Arbeitsreisen als bereits ausgebildete Maler.⁸⁶ Wobei natürlich Weiterbildung und Erwerbstätigkeit nirgends säuberlich zu trennen sind, die Dauer des jeweiligen Aufenthalts jedoch oft vom Verhältnis just dieser beiden Faktoren abhängen mochte.

Deutschland

Die Stationen der herkömmlichen Gesellenwanderung sind in vielen Fällen nur pauschal überliefert und die entscheidenden Eindrücke oft nur indirekt aus allenfalls unterwegs oder nach der Rückkehr entstandenen Werken zu erschliessen. Bei vorsichtiger Schätzung dürfte sich die Anzahl der im 18. Jahrhundert zur Weiterbildung nach Frankreich und der nach Italien gereisten Schweizer Künstler etwa die Waage halten. Deutschland scheint einen nur wenig geringeren Zustrom zu verzeichnen. Dabei hat sich die Attraktivität der Destinationen in Deutschland im Laufe des Jahrhunderts – auch reziprok zur Herkunft der jungen, meist in ihren Zwanzigerjahren stehenden Schweizern – da und dort verschoben. Eine auffallende Konstanz jedoch zeigt sich bei der durchgehend grossen Gruppe aus dem Raum Zürich/Winterthur/Schaffhausen: Für die protestantischen und traditionellerweise oft auch druckgraphisch tätigen Zürcher hatte schon im 17. Jahrhundert die Gesellenwanderung in die deutschen Druckgraphik-Zentren Frankfurt a. M., Nürnberg und Augsburg geführt.⁸⁷ Diese zürcherische Tradition wurde noch im 18. Jahrhundert gepflegt: David Herrliberger (ein Schüler von Johann Melchior Füssli), Johann Caspar Füssli (der lebenslang die Verbindung zu seinen Augsburger Künstlerfreunden aufrechterhielt), Johann Ulrich Schellenberg, Johann Rudolf Holzhalb, Johann Jakob Schalch (1723–1789), Anton Graff, Matthias Pfenninger und auch die aus dem katholischen Kulturkreis stammenden Caspar Wolf und Felix Cajetan Fuchs haben längere oder kürzere Zeit im (paritätischen) Augsburg gearbeitet. Gegen Ende des Jahrhunderts – und mit dem Ende des Rokoko – verschwindet Augsburg aus der Liste der wichtigen Ausbildungsorte.

Auch Stuttgart, wo der Winterthurer Jakob Rieter (1758–1823) als Schüler des Hofmalers Nicolas Guibal (1725–1784) und der Basler Johann Jakob Mechel (1764–1816) an der Hohen Carlsschule studierten, verzeichnete im späten 18. Jahrhundert einen geringen Schweizer Zuzug.

Süddeutschland

Das grosse Gebiet des süddeutschen Spätbarock im Ganzen, mit seinen Kirchen-, Klöster- und Schlösser-Baustellen, wo überall Maler, Freskant, Bildhauer und Stuckateure arbeiteten, die zum Teil ihrerseits nach Süden, zu den entsprechenden Ateliers in der Zentral- und der Ostschweiz wanderten,⁸⁸ ist als Weiterbildungsgebiet für junge Schweizer Künstler wenig erforscht. Zwar ist der Weg des Basler Malers Johann Heinrich II Keller, der 1716 über Stuttgart und Kempten zu Michael Straubinger (um 1676 bis 1726) nach München zog, dann bei Nicolaus Gottfried Stuber (1688–1749) u. a. in Schleissheim und 1722/23 unter Cosmas Damian Asam (1686[?] bis 1739) in der Jakobskirche in Innsbruck arbeitete, in Umrisen bekannt.⁸⁹ Zwar weiss man, dass Anton Graff in den späten 1750er-Jahren in den Sammlungen von Ansbach, Bayreuth, München und Schleissheim studiert hat; aber wo überall der aus der Gegend von Füssen stammende Einsiedler Barockplastiker Johann Baptist Babel während seinen Wanderjahren in Österreich und wo der spätere Alpenmaler Caspar Wolf aus dem aargauischen Muri nach der Lehre in Konstanz auf seiner Überlieferungsweise bis nach Passau führenden Gesellenfahrt 1753–1759 gearbeitet und was sie dort gesehen haben, ist bis heute kaum zu belegen.⁹⁰ Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts und nach 1800 begann München (1770 Gründung der Akademie) für Künstler aus der Schweiz zu jenem Ort der Bildung zu werden, der es im 19. Jahrhundert beinahe mit Rom aufnehmen konnte.⁹¹

Rheinland

Durchgehende Anziehungskraft hatte für die Schweizer Künstler die alte Handelsroute rheinabwärts bis nach Holland. Die Messe- und Druckerstadt Frankfurt a. M., wo sich schon im frühen 17. Jahrhundert der Basler Matthäus Merian (1593–1650) niedergelassen hatte und wo im 18. Jahrhundert Christian Stoecklin aus Genf (seit 1764 als Theatermaler arbeitete, bot u. a. mit Johann Andreas Nothnagels (1729–1804) Manufaktur für gemalte Tapeten Arbeits- und Ausbildungsmöglichkeiten: Johann Caspar Kuster, Johann Caspar Huber, aber auch der seit 1780 in Basel ansässige Mainzer Maximilian Neustück haben bei Nothnagel gelernt und gearbeitet. Seit Mannheim (1742) und Düsseldorf (1767) Akademie-Standorte – und Mannheim auch Kunsthandelszentrum – waren, tauchten junge Schweizer hier auf. Schon in seiner Wanderzeit der frühen 1730er-Jahre hatte Johann Caspar Füssli in badischen Residenzen und am pfälzischen Hof in Mannheim gearbeitet; in der Folge waren hier und/oder in Düsseldorf der Genfer Pierre-Louis De la Rive, der Tessiner Domenico Pozzi, der Basler Johann Rudolf Follenweider (1774–1847) und wiederum eine Reihe von Zürchern tätig.⁹²

Holland

Relativ wenige – gemessen an der Entwicklung der Niederländer-Mode in der Jahrhundertmitte – zogen nach Holland selbst weiter: Der Basler Rokokomaler Johann Heinrich II Keller liess sich 1726 im

Haag nieder, David Herrliberger, Johann Rudolf Studer, Jean-Etienne Liotard, Johann Balthasar Bullinger, Johann Jakob Schalch, Conrad Kuster, Heinrich Wüest, Johann Caspar Kuster, Johann Caspar Huber und Pierre-Louis De la Rive arbeiteten jeweils längere oder kürzere Zeit in Holland; Heinrich Rieter reiste 1775 von Dresden aus dorthin. Die auffallende zürcherische Dominanz unter den Holland-Reisenden des 18. Jahrhunderts mag eine Folge der alten Handelsbeziehungen Zürichs zu Holland sein, die Verwandtschaft des protestantischen Lebensraumes und damit die Neigung zu einer bürgerlich gestimmten Malerei mögen ebenfalls mitgespielt haben.

England

England-Aufenthalte, wo Londoner Weltstadtverhältnisse, die Royal Academy und eine bedeutende Schicht reicher Auftraggeber lockten, scheinen dagegen weniger Bildungsaufenthalte junger Maler als Informations- oder z. T. langjährige Arbeitsaufenthalte bereits bestandener Künstler gewesen zu sein: Carlo Francesco Rusca war als 43-Jähriger in London, Johann Jakob Schalch hat vom 31. bis zum 40. Lebensjahr dort gearbeitet, Jacques-Antoine Arlaud ist mit 53, Adam-Wolfgang Töpffer mit 50 und Jean-Etienne Liotard mit 71 Jahren nach England gekommen. Michel Vincent Brandoin (1733–1790) kam als 29-Jähriger und wird 1770 (mit 37 Jahren) unter den Studenten der Royal Academy genannt. Manchmal allerdings, wie beim 27-jährigen Alexander Trippel oder beim 25-jährigen John Webber (Johann Wäber, 1751–1793), spielten familiäre Gründe mit. Die Reise über den Ärmelkanal wurde meist nicht direkt von der Schweiz aus unternommen, das Fernziel England ergab sich eher im Verbindungen schaffenden Anregungsklima von Paris, Amsterdam oder Berlin, von wo aus ja der 22-jährige Johann Heinrich Füssli 1763/64 den Sprung nach England gewagt hat. Einige von ihnen, Samuel Hieronymus Grimm, Johann Heinrich Füssli und Jacques-Laurent Agasse (1767–1849), sind für den Rest ihres Lebens in England geblieben. Und es wäre töricht, zu glauben, ihre jeweils spezifische Begabung hätte nicht erst hier die entscheidende Förderung erfahren.

Deutsche Residenzstädte

Richtet man den Blick wieder zurück auf das für die Schweizer leicht erreichbare Deutschland, so waren die wichtigen Residenzstädte im Norden, Kassel, Hannover, Braunschweig, relativ oft besucht worden; 1747–1749 hat der angehende Berner Architekt Erasmus Ritter (1726–1805) in Kassel und Göttingen seine erste Auslandsausbildung absolviert.⁹³ Vor allem aber Berlin war schon früh Bildungsziel: 1796 wurde der Berner Joseph Werner zum ersten Direktor der Berliner Akademie ernannt, und in diesen 1690er Jahren war auch der Zürcher Johann Melchior Füssli bis nach Berlin gewandert. Seit 1710 wirkte dort der französische Hofmaler Antoine Pesne (1683–1757) als Magnet für alle, die Bildniskunst und französische Malerei am preussischen Hof studieren wollten. Dem Genfer Robert Gardelle, der zwischen 1702 und 1712 von Kassel her kam, folgten Johannes Simmler (vor 1720), Johann Rudolf Dälliker, Carlo Francesco Rusca (1737) und Emanuel Handmann (1753). 1763/64 war

für Johann Heinrich Füssli der in Berlin lehrende Winterthurer Ästhetiker Johann Georg Sulzer (1720–1779) die entscheidende Bezugsperson und in den 1790er Jahren, als Daniel Chodowiecki (1726–1801) längst Berlin zum Anziehungspunkt für Schweizer gemacht hatte, kamen Heinrich Freudweiler und Jakob Rieter.

Das durch den Goethe-Kreis bestimmte Weimar ist bekanntlich den Zürchern Johann Heinrich Lips und Johann Heinrich Meyer zum Forum geworden, aber nicht als Weiterbildungs-, sondern als Wirkungsort. Beide lehrten an der Weimarer Zeichenakademie (Johann Heinrich Meyer seit 1792 als Professor, seit 1806 als Direktor; Lips 1789–1794): Ausser Peter Im Baumgarten aus dem Haslital, den Lips unterrichtete, und ausser Daniel Beyel, einem ehemaligen Schüler von Lips, der 1793 zu Besuch kam, scheinen aber die Schweizer Zeichner Weimar als Ort der Weiterbildung eher gemieden zu haben.

Dresden

Dresden hingegen – mit seiner 1764 wiedergegründeten, ungleich bedeutenderen Akademie – war ein beliebtes Bildungsziel.⁹⁴ Die jahrzehntelange, Verbindungen erleichternde Präsenz der beiden 1766 hierher berufenen Anton Graff und Adrian Zingg wurde für vorwiegend zürcherische Vertreter des späten 18. Jahrhunderts zum Anziehungsfaktor: 1769 kam Heinrich Pfenninger, vor 1775 Heinrich Rieter, 1778 Johann Heinrich Troll, 1784 Heinrich Freudweiler und Conrad Gessner, 1796 Emanuel Steiner. Dem Ruf des in Dresden lehrenden Giovanni Battista Casanova (1730–1795) folgten überdies 1776 Pierre-Louis De la Rive und Louis-Auguste Brun und 1790 Samuel Gränicher. Neben Anton Graffs künstlerischer Kompetenz war es aber das Zeichnen in der Landschaft der Sächsischen Schweiz, zu dem Adrian Zingg seine Schüler anhielt, was die jungen Schweizer nach Dresden führte. Und was – nicht zuletzt – die um 1800 rasch wachsende Bedeutung Dresdens für Zeichnung und Malerei der deutschen Romantik mitbegründete: Seit 1798 arbeitete Caspar David Friedrich in Dresden, und 1801 kam Philipp Otto Runge. Schon am 26. Juni 1784 hatte Conrad Gessner in einem Brief aus Dresden an seinen Vater Salomon Gessner in Zürich von einem Zeichner-Ausflug in die Sächsische Schweiz geschrieben: »Wir wallfahrteten unser fünf Künstler dahin [nach Hohenstein], nach der Natur zu zeichnen. Diese gebirgig-waldigte Gegend ist ein Paradies für Landschaftsmaler; jeder Tritt ist romantisch.«⁹⁵ Aber es scheint fast, dass für die Schweizer Künstler das romantische Potenzial der Weiterbildung in Dresden weniger nachhaltig war als dasjenige in Rom; die Erinnerung an den Lehrer Adrian Zingg jedenfalls, wie sie noch Gottfried Keller im »Grünen Heinrich« tradiert, wäre freundlicher ausgefallen.⁹⁶

Wien

Das kaiserliche Wien scheint im 18. Jahrhundert mit wenigen Ausnahmen merkwürdigerweise vor allem für Künstler des Zürcher Kreises als Weiterbildungsort attraktiv gewesen zu sein: Hier dürften die Beziehungen, die Johann Caspar Füssli 1724–1731 als Schüler

von Martin van Meytens (1695–1770) und Daniel Gran (1694–1757) geknüpft und dank seiner didaktischen Ader später in Zürich propagiert hatte, eine Art Kettenreaktion ausgelöst haben. Während es nicht erstaunt, dass der Zuger Johannes Brandenberger sich auf seiner Wanderschaft nach 1680 über Innsbruck nach Italien wandte, dass Davide Antonio Fossati aus Morcote von Venedig her mit Daniel Gran nach Wien ging und dass Jean-Etienne Liotard, der Porträtist der kaiserlichen Kinder, dreimal (1743–1745, 1762, 1777) in Wien arbeitete, ist es doch bemerkenswert, dass gleichzeitig wie Johann Caspar Füssli der Schaffhauser Johann Ulrich Schnetzler 1723–1728 an der Wiener Akademie studierte. In der nächsten und übernächsten Generation waren es dann (neben dem Nidwaldner Joseph Maria Christen) sechs Zürcher, die sich in Wien weitergebildet haben: Johann Caspars ältester Sohn Johann Rudolf Füssli d. J. (1737–1806) blieb von 1759 bis zu seinem Tod in Wien, Johann Jakob Meyer (1749–1825) hat der alte Johann Caspar Füssli 1771 an den Wiener Landschaftler Johann Christian Brand (1722–1795) empfohlen, und schliesslich haben die viel jüngeren Jakob Merz, Jakob Wilhelm Huber (1787–1827), Ludwig Vogel (1788–1879) und Konrad Hottinger (1788–1828, allerdings Sohn eines in Wien ansässigen Zürcher Seidenhändlers) in Wien studiert.

Frankreich, Paris

Weiterbildungsjahre in Frankreich hiess für die Schweizer des 18. Jahrhunderts vereinzelt Aufenthalte in Dijon, Lyon, Montbéliard, Nancy oder an der 1773 vom Nidwaldner Melchior Wyrsh zusammen mit den Bildhauer Luc Breton gegründeten Maler- und Bildhauer-Akademie in Besançon.⁹⁷ Selbstverständliches Hauptziel war – für Künstler aus allen Landesgegenden und mit unterschiedlichen Vorbildungen – die Metropole Paris, wo Weiterbildungsmöglichkeiten in grossen Ateliers, an privaten Schulen und an der 1648 gegründeten »Académie royale de peinture et de sculpture«, wo hervorragende Sammlungen, Kunstdiskurs auf allen Stufen und ein bedeutender Markt lockten. Manche Pariser Aufenthalte waren Arbeits- und Informationsreisen, längst nach der eigentlichen Ausbildung unternommen.⁹⁸ Früh im Jahrhundert schon hatten sowohl Genfer als auch Deutschschweizer in wichtigen Pariser Ateliers gearbeitet: Jacques-Antoine Arlaud, Robert Gardelle und Johann Ulrich Schnetzler bei Nicolas Largillière und Emanuel Handmann bei Jean Restout. Einige immerhin, in der Mehrzahl die durch Sprachaffinität und Kulturtradition bevorzugten Romands, schafften (zum Teil sehr jung, aber jedenfalls nach einer ersten Ausbildung) die Aufnahme an die Académie royale de peinture et de sculpture, wo Ausländer und Protestanten nur auf Empfehlung und auf eigene Kosten zugelassen waren. Ein glücklicher Sonderfall scheint der Basler Johann Heinrich II Keller gewesen zu sein: Auf Empfehlung von Hyacinthe Rigaud bezog er 1724 die Académie royale mit einer der beiden Studentenspensionen von je 200 Livres pro Jahr, die Frankreich »suivant L'alliance faite avec les Louables Cantons de la Suisse« der Stadt Basel ausrichtete.⁹⁹ 1746 ging Niklaus Sprüngli auf Entscheid und Kosten des Standes Bern an die (private) Architekturschule von Jacques-François Blondel in Paris; 1754 beteiligte er sich an der Ausschreibung des Prix de Rome der

Académie royale d'architecture; sein ein Jahr jüngerer Landsmann Erasmus Ritter studierte 1749–1754 ebenfalls in Paris.¹⁰⁰ Für Ausländer scheint akademischer Unterricht am besten über das Atelier und die Protektion eines Akademiemitgliedes zu erreichen gewesen zu sein: Als der Berner John Webber 1770 nach Paris ins Atelier von Jean-Georges Wille zog, öffneten sich ihm offenbar auch die Türen der Académie royale. In bekannten Ateliers akademischer Lehrer lernten ausserdem Louis-Auguste Brun (bei Jean-Baptiste Marie Pierre, premier peintre du roi und Würdenträger an der Académie), Balthasar Anton Dunker (beim Akademiker Noël Hallé), Wolfgang-Adam Töpffer beim Stecher Nicolas Delaunay und bei Joseph-Benoît Suvée an der Académie, Jacques-Laurent Agasse im Atelier von Jacques-Louis David und bei Horace Vernet. Unter der grossen Schar von Schülern und Protégés des Akademikers Joseph-Marie Vien (1716–1809) sind eine Reihe von bekannten und zum Teil kaum bekannten Schweizer Malern zu finden: die Genfer Georges Vannièr, Louis-Ami Arlaud-Jurine, Jean-Pierre Saint-Ours, Emmanuel de Villard, François Ferrière, die beiden Brüder Sablet aus Morges und die Lausanner Benjamin-Samuel Bolomay, Hector Déaux; schliesslich erscheinen auch die nicht weiter identifizierbaren Schweizer Le Jeune, Jacob Leupold und Jean-François Paris in der Liste der Schüler von Vien.¹⁰¹ In dieser zweiten Jahrhunderthälfte weilte daneben eine ganze Schar junger Schweizer zur Weiterbildung in Paris: Caspar Wolf arbeitete 1769–1771 bei Philippe Jacques de Loutherbourg; Alexander Trippel (1772–1775 in Paris) verkehrte wahrscheinlich in den Ateliers von Jean-Antoine Houdon, Jean-Baptiste Pigalle u. a. und belegte Kurse an der Académie royale; Sigmund Freudenberger besuchte (zwischen 1765 und 1773) die Abendakademie bei Jakob Matthias Schmutzer und die Ateliers von Jacques-André Aved und Alexander Roslin; 1786–1788 weilten die Brüder François (1765–1799) und Jean-Emmanuel Locher (1769 bis um 1815) aus Fribourg in Paris. Eigentlicher Ankerplatz und Anreizzentrum aber war jetzt das Atelier des Zeichners, Stechers, Kunsthändlers und Akademiemitgliedes Jean-Georges Wille, wo für längere oder kurze Zeit ausser Balthasar Anton Dunker und John Webber auch Johann Ludwig Aberli, Samuel Hieronymus Grimm, Adrian Zingg, Christian von Mechel, Johann Caspar Mörkkofer (1738 bis um 1800), Sigmund Freudenberger, François-David Soiron (geb. 1764) und vielleicht auch Theodor Falkeisen (1768–1814) arbeiteten.

Italien

Auch Italien war schon vor und um 1700 für die Schweizer klassisches und hochrangiges Ziel der Weiterbildungsfahrten. In Oberitalien, einschliesslich Venedig und Turin, dem natürlichen Wanderungsraum der Tessiner,¹⁰² bildeten sich einige Deutschschweizer der älteren Generation (Johannes Brandenburg, Johann Rudolf Huber, Johann Balthasar Bullinger), später findet man hier auch die Vorarlbergerin Angelika Kauffmann, Ludwig Hess und für kurze Zeit die Romands Jean-Daniel Huber und Louis-Auguste Brun. Zunehmend und von Künstlern aus allen Landesgegenden wurde nun aber die Destination Rom angesteuert; im letzten Viertel des Jahrhunderts und vor allem dann im frühen 19. Jahrhundert war – wie für die Deutschen, die Franzosen und die Engländer – auch für die

Schweizer unterschiedlicher Herkunft Rom und seine Landschaft – und in seinem Gefolge Neapel – zum (Paris übertreffenden) Hauptziel geworden.

Wenn bis um 1750 mehrmals Italien-Aufenthalte von zwei bis drei Jahren, etwa entsprechend der alten Gesellenfahrt, festzustellen sind,¹⁰³ so zeigt sich daneben früh die Diversität der Motivationen, Ziele und existenziellen Bedingungen der Italienreisen: 1707 ist Johann Rudolf Bys als 45-Jähriger in Italien, den Kosmopoliten Jean-Etienne Liotard findet man – ebenfalls nicht auf eigentlichen Bildungsfahrten, sondern auf Arbeitsreisen – 1735 bis 1737 in Neapel und Rom, 1745 in Venedig. Jakob Frey blieb als 21-Jähriger von 1702 an für den Rest seines Lebens in Rom, Christian von Mechel reiste 1766 lediglich für ein paar Monate und um geschäftliche Verbindungen zu knüpfen dorthin, Johann Heinrich Füssli, finanziert vom Londoner Bankier Thomas Coutts, blieb 1770–1778, Angelika Kauffmann lebte dreimal jeweils für mehrere Jahre in Italien. Alexander Trippel, der (mit Unterbrüchen) von 1776 an in Rom arbeitete, bemühte sich vergeblich, wegzukommen und einen Ruf nach Dresden zu erhalten. Es war wohl – auch noch im späten 18. Jahrhundert – weniger das Mignon-Lied-Cliché (1782/83) der »Sehnsucht nach Italien« als die Notwendigkeit der Karriereplanung, der neue Norm-Zwang, den für das Weiterkommen wichtigen »Italien«-Ausweis vorzeigen zu können, was den Einzelnen nach Rom führte.¹⁰⁴ Und das auch wenn – wie bei Felix Christoph Cajetan Fuchs – das Weiterkommen in Rom anfänglich durch Arbeit in einer Kattunfabrik erkaufte werden oder – wie bei Joseph Reinhart – zeitweise der Dienst bei der Schweizergarde das Durchhalten ermöglichen musste. Der römische Kunstmarkt, genährt von wohlhabenden Grand-Tour-Reisenden, erlaubte jedoch in Glücksfällen Landschaftern und Vedutisten (wie Abraham-Louis-Rodolphe Ducros oder Peter Birmann) nach und nach eine selbstständige Existenz.

Essentielles Element im Weiterbildungsprozess in Rom waren – ausser der Anschauung der Zeugnisse der Antike und dem Erleben der römischen Landschaft – die persönlichen Kontakte, weniger zu zeitgenössischen italienischen Künstlern als zu Kollegen aus dem eigenen Sprachbereich. Immerhin verschafften sich Jakob Frey, Johann Melchior Wyrsh, Felix Christoph Cajetan Fuchs, Joseph Reinhart und Peter Birmann mindestens zeitweiligen Zugang zu Kursen und Lehrern der römischen Accademia di San Luca.¹⁰⁵ Und die Vedutisten fanden (schon aus Existenzgründen) den Weg zu römischen Kunstverlegern. Eine Ausnahmeerscheinung auch in dieser Hinsicht ist Johann Heinrich Füssli: Seine Beziehung zum deutschen Sprachraum, aufrechterhalten durch die Korrespondenz mit Johann Caspar Lavater, blieb (bei allem Interesse für Anton Raphael Mengs) weitgehend auf die deutsche Literatur fokussiert; nach sechs England-Jahren bereits zum halben Engländer geworden, schloss er sich in Rom einem Kreis von englischen und skandinavischen Künstlern an, und nicht die italienische Kunst seiner Gegenwart, sondern Michelangelo wurde für ihn zum Bildungserlebnis.¹⁰⁶ Die Pariser Akademieschüler dagegen – wie Jean-Pierre Saint-Ours (1780 Prix de Rome), François und Jacques Sablet oder auch wie Erasmus Ritter – waren in Rom in den Kreis der französischen Künstler der Académie de France eingebunden und organisierten ihre Weiterbildung mit einem anderen Selbstverständnis als die Mehrzahl der Deutschschweizer.¹⁰⁷ Saint-Ours besuchte aus-

ser der Académie de France auch die (für junge Künstler erschwingliche) Privatakademie des Historienmalers und Porträtisten Pompeo Batoni (1708–1787), und Jacques Sablet pflegte darüber hinaus Beziehungen zur römischen Accademia di San Luca und in den 1780er Jahren auch zum Kreis um Goethe in Rom.¹⁰⁸

Deutscheschweizerische Romfahrer dagegen – vor allem Vertreter des literaturlastigen Zürcher Kreises – erfuhren prägende Kontakte durch die deutschen Zeichner, Maler und Gelehrten: Seit Anton Raphael Mengs, Johann Friedrich Reiffenstein und Johann Joachim Winckelmann, und erst recht seit Goethes Italienjahren (1786–1788), arbeitete in Rom – von Jakob Philipp Hackert, Johann Christian Reinhart, Jakob Asmus Carstens zu Joseph Anton Koch – der ganze Schwarm der deutschen Zeichner der Romantik.¹⁰⁹ Einen der römischen Begegnungspunkte bildete der Bildhauer Alexander Trippe (1776–1793 in Rom), der Porträtist Goethes und Herders: Er hatte Verbindungen zu dänischen, englischen und deutschen Künstlern, beschäftigte in seinem Atelier Johann Jakob Schmid (1759–1798) aus Schaffhausen, in seiner Privatakademie zeichneten u. a. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Heinrich Füger, Jakob Wilhelm Mechau, Franz Kobell und Friedrich Müller («Maler Müller») und der Nidwaldner Bildhauer Joseph Anton Maria Christen, zu seinem grossen Freundeskreis zählte u. a. der Winckelmann-Porträtist Anton von Maron aus Wien.¹¹⁰ Bei Trippe hat auch Conrad Gessner römische Kontakte geknüpft. Ein anderer »schweizerischer« Schwerpunkt im Rom des späten 18. Jahrhunderts, die ebenfalls mit Trippe befreundeten Zürcher Johann Heinrich Lips und Johann Heinrich Meyer (mit dem frühverstorbenen Landsmann Heinrich Koella, 1757–1787, im Schlepptau), gehörten zum Goethe-Kreis, dem auch Angelika Kauffmann verbunden war, die 1763–1766 und von 1782 bis zu ihrem Tod 1807 als umschwärmter Mittelpunkt der kosmopolitischen Grand-Tour-Gesellschaft in Rom arbeitete.¹¹¹ Junge Deutscheschweizer Zeichner, Maler und Bildhauer, die nun bis weit ins 19. Jahrhundert hinein in beachtlicher Zahl nach Rom kamen, fanden in diesem fein gewirkten Netzwerk künstlerischer Beziehungen Anregung und Beratung: Sowohl der ehemalige Lavater-Mitarbeiter Johannes Pfenninger (1793 bis gegen 1799 in Italien), als auch der Zürcher Bildhauer Heinrich Keller (1794 bis zu seinem Lebensende 1832 in Rom) hatten noch beim 1798 verstorbenen Jakob Asmus Carstens Rat erhalten. Die etwas jüngeren (aber immer noch im 18. Jahrhundert geborenen) Emanuel Steiner, Jakob Wilhelm Huber, Jakob Christoph Miville, Samuel Amsler, Samuel Birmann, Friedrich Salathé, Jakob Christoph Bischoff, Hieronymus Hess u. a., die im ersten und zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts in Rom waren, arbeiteten neben und zum Teil mit den deutschen Zeichnern der Romantik in Rom, Neapel und Sizilien. Eine besondere Rolle kam in dieser Generation den beiden Zürchern Ludwig Vogel und Konrad Hottinger zu: Sie gehörten 1809 als Schüler der Wiener Akademie zu den Gründern der Künstler-Sezession des Lukasbundes und zogen, zusammen mit Franz Pfaff und Friedrich Overbeck, 1810 als Kerntruppe der mit dem Spottnamen der Nazarener belegten deutschen Künstlergruppe nach Rom. Es scheint, dass am Übergang zum neuen Jahrhundert in Rom – ähnlich wie in Dresden und in Kopenhagen – den jungen Schweizern entscheidende, in die künstlerische Zukunft führende Brückenfunktionen offen standen.

Aspekte der Förderung junger Künstler

Da in den Nachrichten, die bis jetzt über die Kunstlerausbildung in der Schweiz des 18. Jahrhunderts zur Verfügung stehen, finanzielle und ideelle Ausbildungsbeihilfen (Beratung, Vermittlung, Empfehlung etc.) schwierig auseinanderzuhalten sind – wahrscheinlich auch nie ganz zu trennen waren – wird das Folgende unter den neutralen, beides umfassenden Titel »Förderung« gestellt. »Die Sonne der Gunst« heisst das noch bei Joseph Meder.¹¹² Das schweizerische 18. Jahrhundert war auch in der Frage der Ausbildungsfinanzierung eine Übergangszeit, in der verschiedene Modelle nebeneinander existierten. Die alte zünftische Meisterlehre verlangte ein Lehr- und ein Kostgeld und war privat zu finanzieren: Johann Heinrich Lips, dem Lavater eine Lehre bei Johann Rudolf Schellenberg vermittelt hatte, konnte das Angebot nicht annehmen, weil dies für zwei Jahre 200 Gulden gekostet hätte.¹¹³ Zeichnungsschulen waren auch nicht gratis, private sowieso nicht und öffentliche nur im Falle von Bedürftigkeit (vgl. die Waisenhaus-Schulen in Basel und in Zürich).¹¹⁴ Frankreich kannte für die Institution der Ecoles gratuites de dessin und die Ausbildung an der Académie royale de peinture et de sculpture die Finanzierung durch den Staat. Einzelne Akademien, wie Paris und Kopenhagen, verliehen Preise, die mit Rom-Stipendien gekoppelt waren, – aber: Jean-Pierre Saint-Ours, Rom-Preis-Gewinner von 1780 an der Pariser Académie royale, konnte zwar an der Académie de France in Rom studieren, als Nicht-Franzose und Protestant allerdings ohne Kostengutsprache. Deutsche Fürstentümer leisteten sich (nicht ganz uneigennützig) Ausbildungs- und Lebenskostenbeiträge an ausgewählte Künstler oder boten, wie in Weimar, unentgeltlichen Unterricht in Zeichnungsschulen für jedermann an.¹¹⁵ In der Schweiz jedoch waren finanzielle Ausbildungsbeihilfen durch öffentliche Stellen selten und (so viel bis jetzt zu eruieren war) nur in wenigen Kantonen gewährt. Der Bescheid, den der Augsburger Stecher Johann Jacob Haid dem jungen Anton Graff (1756) erteilte, als sich dieser nach Arbeit in Augsburg erkundigte (»wo ich in der Kunst weiter kommen konnte«), dürfte für manche zutreffen: »die Antwort war, dass er mir keine Condition verschaffen könne; wenn ich mich aber getraue auf meine eigene Faust durch zu kommen, er mir mit Rath und That beistehen wolle.«¹¹⁶

Fürstensold

Es mag der Stolz der Söhne einer die Künstler nicht gerade verschwenderisch verwöhnenden Republik gewesen sein – Johann Caspar Füssli hatte die Situation der Künstler in der Schweiz deutlich angesprochen –, es war aber auch das Aufbegehren der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts geborenen Generation gegen obrigkeitliche Bevormundung – erst recht in Form fürstlicher Protektion –, was Heinrich Freudweiler die Einladung des Fürsten von Dessau, ihn auf seine Kosten nach Rom reisen zu lassen, ablehnen liess, um »frei zu bleiben«.¹¹⁷ Auch Johann Heinrich Lips, in den Orientierungsschwierigkeiten zur Zeit seines ersten Romaufenthaltes, verwarf den Gedanken, nach Dresden, »in Fürstensold«, zu gehen – er wolle frei bleiben. Und 1790 schrieb er aus Weimar an Johann

Caspar Lavater, für 150 Taler liesse er sich nicht zum Vasallen machen.¹¹⁸ Joseph Anton Kochs Flucht aus der Hohen Karlsschule in Stuttgart im Dezember 1791 und Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit dem preussischen Staatsminister von Heinitz, die in Carstens' Brief vom 20. Februar 1796 aus Rom gipfelte («Übrigens muss ich Euer Exzellenz sagen, dass ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre»), setzen zwar ungleich deutlichere, aber im Prinzip vergleichbare Zeichen.¹¹⁹

Tatsächlich hat aber ein Zürcher aus dieser gleichen Generation, nämlich der in seiner Römer Zeit (vermutlich seit 1787) zum Freund und Berater Goethes gewordene Johann Heinrich Meyer von fürstlicher Freigebigkeit Gebrauch gemacht: Durch die Vermittlung Goethes hat er 1789 ein Stipendium vom Weimarer Herzog Carl August erhalten.¹²⁰ Im ländlich-katholischen Bereich spielte gelegentlich auch die Protektion junger Begabungen durch Kirchenfürsten und Äbte bedeutender Klöster, wo sich die künstlerischen Verbindungen schon durch die Erfahrungen der sich zum Teil über lange Zeit hinziehenden Dekorationsprogramme ergaben: So sind die Anfänge Tiberius Wochers (1728–1799) durch den Fürstbischof von Konstanz, Kardinal Franz von Rodt, Caspar Wolfs durch den Abt von Muri und Felix Maria Dioggs durch den Abt von Disentis gefördert worden (wobei Dioggs Grossvater in Andermatt zusätzlich finanzielle Hilfe leistete).

Private als Förderer

Eine bedeutendere Zahl junger Künstler im Umkreis grösserer Städte (wo man über die nötigen Verbindungen verfügte) hat aber Förderung – durch Vermittlung, Beratung, durch Aufträge, Ankäufe und gelegentlich auch durch finanzielle Beihilfe – von bürgerlichen und patrizischen Gönnern erfahren:¹²¹ In Genf etwa hat der Jurist und Sammler Jean-Jacques Burlamaqui Jean-Pierre Soubeyran solche Förderung zukommen lassen; in Basel hat der Handelsherr Johann Rudolf Burckhardt vom Kirschgarten zur Ermöglichung von Peter Birmanns Italienreise beigetragen und war jahrelang Patron des jungen Franz Schütz.¹²² Johann Melchior Wyrsh konnte dank dem Médailleur Johann Carl Hedlinger Kurse an der Académie de France in Rom belegen und in Besançon erhielt er Unterstützung durch Pancrace de Courten, dem Kommandanten eines Walliser Regiments in Besançon. Schweizer Offiziere in fremden Diensten scheinen ihre Erfahrung ausländischer Kultur-Praktiken hin und wieder zur Förderung eines Landsmannes genutzt zu haben: So ist auch Generalleutnant Franz Ludwig Pfyffer von Wyer als Gönner des Luzerners Joseph Reinhart aufgetreten.

Besonders gepflegt wurde diese – private – Art der Förderung im zürcherischen Umkreis: Dem jungen Stecher David Herrliberger hat sein Pate, der Bürgermeister Hans Jakob Escher, 1719 die Weiterbildung in Augsburg (und wahrscheinlich auch den anschließenden Aufenthalt in Amsterdam) ermöglicht. Und 1760 hat der begüterte Leonhard Usteri dem Waadtländer Michel Vincent Brando in Italien mit einem Darlehen von 100 Zecchinen ausgeholfen.¹²³ Als initiativ und zentrale Förderer junger Künstler in Zürich aber sind der Maler und Kunstschriftsteller Johann Caspar Füssli und der Theologe und Physiognomiker Johann Caspar Lavater zu

nennen. Auch die Theologen Leonhard Brennwald aus Kloten und Johann Wilhelm Veith, Pfarrer in Andelfingen und dann Antistes in Schaffhausen, betätigten sich wie Füssli vorwiegend als Mentoren.¹²⁴ Johann Caspar Füssli hat durch Beratung, Unterricht und Vermittlung gewirkt und seine Schützlinge waren zahlreich.¹²⁵ Einzelne unter ihnen, wie Johann Heinrich Lips und Johannes Pfenninger, gehörten darüber hinaus in die Reihe der von Johann Caspar Lavater beratenen, weiter empfohlenen und mit Aufträgen versehenen jungen Künstlern, unter denen auch die Winterthurer Johann Ludwig Aberli und vor allem Johann Rudolf Schellenberg, Alexander Trippel und Valentin Sonnenschein, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Heinrich Freudweiler, Samuel Gränicher, Ludwig Hess, Daniel Beyel, Peter Im Baumgarten, Markus Dinkel, Elisabeth Pfenninger und Johann Georg Volmar zu finden waren.

Staatliche Förderung

Fragt man schliesslich nach der Ausbildungsförderung einzelner junger Künstler durch staatliche Instanzen, so zeigt sich (bei unserem vorläufigen Bestand des Wissens), dass diese offenbar in der alten Eidgenossenschaft nur in den patrizisch regierten Ständen Luzern und Bern (wo staatliches Dekoratum mehr Gewicht hatte) ausgerichtet wurde: Joseph Reinhart ist 1765 mit einem Stipendium der Luzerner Regierung zur Ausbildung zunächst nach Lucca und dann nach Rom gezogen; das verhinderte allerdings nicht, dass er 1770 in finanzielle Not geriet, Dienst in der Schweizergarde (was natürlich nur katholischen Eidgenossen zustand) und die private Unterstützung durch Luzerner Familien annehmen musste. 1773, bei seiner Rückkehr nach Luzern, erstattete Reinhart der Stadt offiziellen Dank in Form eines grossformatigen Madonnenbildes. – Etwas ausführlicher ist man über die Stipendien, die Bern gewährte, unterrichtet: Der 21-jährige Architekt Niklaus Sprüngli, ein Pfarrerssohn, erhielt im April 1746 vom Grossen Rat des Standes Bern (wahrscheinlich auf Fürsprache seines Lehrmeisters Johann Jakob Jenner) ein Stipendium von 100 Kronen, »um seine bereits guten Kenntnisse in der Baukunst auf der Wanderschaft zu vervollständigen«. Sprüngli ging daraufhin nach Paris. Im Frühling 1749 schickte er, immer noch aus Paris, der bernischen Obrigkeit Entwürfe für eine Kirche und andere Projekte und bat um eine finanzielle Unterstützung seiner geplanten Studienreise nach Italien. Am 19. Mai 1749 bewilligte der Rat 100 Taler und versuchte gleichzeitig beim bernischen Kriegsrat, eines der unbenutzten Kriegsstipendien für Sprüngli locker zu machen. Trotz der traditionellen Nähe der Baukunst zur Ingenieurs- und Kriegskunst (und offenbar trotz des vorauszusetzenden Interesses an den Leistungen eines dem Staat und der Stadt verpflichteten Architekten) winkte der Kriegsrat ab. Sprünglis Italienpläne blieben daraufhin unausgeführt.¹²⁶ – Der Stand Bern zeigte sich aber auch Malern gegenüber grosszügig: Die beiden Brüder François und Jacques Sablet aus Morges, der damals bernischen Waadt, empfingen mehrfach Subsidien: Am 8./9. Juni 1767 erhielt François Sablet, vor seinem Aufbruch nach Frankreich und Italien, vom Stadtrat von Morges einen Reisezuschuss von einem Louisdor und ein zinsloses Darlehen auf die Dauer von sechs Jahren; am 24. Juni doppelte die bernische Obrigkeit mit einer

»bourse de cent francs« nach.¹²⁷ Für den jüngeren Sohn Jacques Sablet (dem der Vater schon das Studium in Paris ermöglicht hatte) erbat Jacob Sablet im Oktober 1776 bei der Stadt Morges eine Anleihe, da sein Sohn Maler werden wolle und sich noch zwei Jahre in Rom weiterbilden müsse, der ältere Sohn François habe [ja auch] 500 Livres von Morges erhalten.¹²⁸ Im Jahr darauf, 1777, gewährte Bern Jacques Sablet ein neues Stipendium von 100 Talern, 1779 dann wurde diese »bourse de cent écus« erneuert. Am 20. November desselben Jahres schickte Jacques Sablet der bernischen Obrigkeit die Skizzen zu zwei Kompositionen, der (breitformatigen) »Allégorie de la République de Berne protégeant les Arts« und eines »Enée poursuivant Hélène« und erhielt dafür noch einmal 100 Taler. Am 10. April 1781 kaufte Bern die (hochformatige) Gemäldefassung »Die Allegorie der Republik Bern wird in den Tempel der Künste geführt« für wieder 100 Taler.¹²⁹ Am 17. Juli 1781 wurde das Bild dann in der Bibliotheksgalerie aufgehängt: Offenbar aus diesem Anlass und aus Anerkennung wurde Sablet zum Artillerie-Hauptmann ernannt. Am 1. April 1783 allerdings beschloss die bernische Obrigkeit, Jacques Sablet in Zukunft keine Subsidien mehr zukommen zu lassen, gewährte jedoch neun Jahre später, am 16. Februar 1792, dem Vater Jacob Sablet in Lausanne eine Unterstützung von 60 Kronen, »considérant les grandes dépenses qu'il a faites pour l'éducation de ses fils et en égard à la maladie dont est atteint actuellement l'un de ces derniers à Rome«.¹³⁰ – Neben dieser im Fall der Familie Sablet recht grosszügigen Förderungspraxis des Standes Bern betätigte sich aber auch die Berner Bürgerliche Gesellschaft der Kaufleute als Mäzenin: Mit einem Stipendium dieser (halböffentlichen) Gesellschaft ging 1770 der als Sohn eines bernischen Bildhauers in London geborene John Webber zum Studium an der Académie royale nach Paris.

Wenn man vom Sonderfall des Baslers Johann Heinrich II Keller absieht, dessen Pariser Stipendium auf einen französisch-schweizerischen Staatsvertrag zurückging,¹³¹ blieb Kunst-Förderung als Ausbildungsförderung im schweizerischen 18. Jahrhundert – mit den bezeichnenden, aber auch nicht konsequent gehandhabten Ausnahmen Luzern und Bern – zum grossen Teil privat oder wenigstens halbprivat/halböffentlich, Sache von Künstlern, Kunstfreunden und Aufklärern oder in halböffentlichen Gesellschaften organisierten und entsprechend engagierten Privaten. Das betrifft Einzelstipendien als auch die Trägerschaft (und zum Teil Mit-Trägerschaft) von Ausbildungsinstitutionen wie die Zeichnungsschulen in Basel, Bern, Genf, Luzern und Zürich.¹³² Im Falle von Genf wurde (neben privaten Unterrichtsmöglichkeiten) eine öffentliche Ecole de dessin 1751 zwar vom Staat gegründet, 1786 aber der Direktion der halböffentlichen Société des Arts unterstellt. In Basel wie in Zürich engagierte sich der Staat zunächst (aus aufklärerisch merkantilem Interesse) in der Schulung von Waisenknaben. In Basel wurde die daraus erwachsene so genannte Obrigkeitliche Zeichenschule zwar stets vom Staat subventioniert, im Wesentlichen aber von 1777 an durch die halböffentliche »Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen« geleitet und getragen. Der Zürcher (1772 gegründeten) öffentlichen Kunstschule am Waisenhaus wurde 1775 die halbprivate Schule der »Gesellschaft auf dem Kunstsaal« zur Seite gestellt. Bern kannte durch den grössten Teil des Jahrhunderts hindurch eine private, auf Joseph Werners »Hausakademie«

zurückgehende Zeichenschule, schwenkte aber 1779 mit der Errichtung einer öffentlichen Kunstschule in die zukunftsgerichtete Entwicklung der öffentlichen Trägerschaft der Kunsterziehung ein.

Im Überblick schliesslich erzeigt sich die hiesige Ausbildungssituation der jungen Künstler – trotz der Klagen Johann Caspar Füsslis und Philippe Sirice Bridels über die Erbärmlichkeit der Künftlerausbildung in der Schweiz – als zwar entbehrensreich und (letztlich wie andernorts auch) auf glückliche Verbindungen angewiesen. Aber, bei aller »Liebe zur Mittelmässigkeit«, die Johann Georg Zimmermann den Republiken zuschreibt,¹³³ im Aufbruch des 18. in die so veränderten Bedingungen des 19. Jahrhunderts erscheint die Künftlerausbildung in der kleinen Eidgenossenschaft als zwar bescheidener, eben »mittelmässiger«, aber nach aussen doch stets offener, quasi »mit-atmender« Nebenschauplatz der grösseren europäischen Entwicklungen.

Mehrfach zitierte Literatur

- Bätschmann 1989
Bätschmann, Oskar, *Malerei der Neuzeit*, (ARS HELVETICA 6), Disentis 1989.
- Bätschmann 1997
Bätschmann, Marie-Therese, *Jakob Frey (1681–1752), Kupferstecher und Verleger in Rom*, Bern 1997.
- Bircher/Lammel 1990
Bircher, Martin/Lammel, Gisold, *Helvetien in Deutschland. Schweizer Kunst aus Residenzen deutscher Klassik*, Zürich 1990.
- Boerlin-Brodbeck 2002a
Boerlin-Brodbeck, Yvonne, *Wie wurde man in Basel Künstler? Künstlerlehre und Zeichenunterricht im baslerischen 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: *Freunde des Klingentalmuseums, Jahresbericht 2001*, [Basel] 2002, S. 34–40.
- Boerlin-Brodbeck 2002b
Boerlin-Brodbeck, Yvonne, *Welches Deutschland? Welche Schweiz? Die Beziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland in der Kunst des 18. Jahrhunderts*, in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts 2/2002*, S. 208–230.
- Glaesemer 1974
Glaesemer, Jürgen, *Joseph Werner. 1637–1710*, (Œuvre-kataloge Schweizer Künstler 3), Zürich 1974.
- Goritschnig 2001
Goritschnig, Ingrid, »*Zeichnet nach der Natur und nach Antiken*«. *Lavaters Lehrinhalte*, in: *biblos 50/1*, 2001, S. 61–77.
- Herd 1984
Herd, Anne de, *Dessins genevois de Liotard à Hodler*, Genève 1984.
- Kemp 1979
Kemp, Wolfgang, »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen«. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500 bis 1870*. Ein Handbuch, Frankfurt a. M. 1979.
- Klauß 2001
Klauß, Jochen, *Der »Kunstmeyer«. Johann Heinrich Meyer: Freund und Orakel Goethes*, Weimar 2001.
- Kolod 1982
Kolod, Michael u. a., *Städelschule Frankfurt am Main. Aus der Geschichte einer deutschen Kunst-hochschule*, Frankfurt a. M. 1982.
- Kruse 1989
Kruse, Joachim, *Johann Heinrich Lips. 1758–1817. Ein Zürcher Kupferstecher zwischen Lavater und Goethe*, Coburg 1989.
- Loche 1985
Loche, Renée, *Peinture, dessin, gravure*, in: *Le Refuge huguenot*, Ausst.-Kat. Musée de l'Ancien-Evêché, Lausanne 1985, S. 198–218.
- Lörtscher 1993
Lörtscher, Thomas Markus, *Erasmus Ritter (1726–1805). Eine internationale Architekten- und Ingenieurausbildung um die Mitte des 18. Jahrhunderts*, Bern 1993.
- Nerdinger/Beck 1987
Nerdinger, Eugen/Beck, Lisa, *Dreihundert Jahre Schule für Gestaltung in Augsburg. Von der reichsstädtischen Kunstakademie zum Fachbereich Gestaltung der Fachhochschule Augsburg*, Augsburg 1987.
- Roda/Schubiger 1995
Roda, Burkhard von/Schubiger, Benno (Hrsg.), *Das Haus zum Kirschgarten und die Anfänge des Klassizismus in Basel*, Basel 1995.
- Schnell 1999
Schnell, Dieter, *Niklaus Sprüngli. 1725–1802. Bauen für Stadt und Republik Bern*, Bern 1999.
- Valerius 1992
Valerius, Gudrun, *Antike Statuen als Modelle für die Darstellung des Menschen*, (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 151), Frankfurt/Berlin u. a. 1992.
- Van de Sandt 1985
Van de Sandt, Anne, *Les Frères Sablet (1775–1815), peintures, dessins, gravures*, Rom 1985.
- Wüthrich 1956
Wüthrich, Lucas Heinrich, *Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers*, (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft 63), Basel/Stuttgart 1956.
- 1 Füssli, Johann Caspar, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz 3*, Zürich 1770, S. 147–149.
- 2 Bullinger, *Selbstbiographie*, in: Pestalozzi, F. Otto, *Aus der Geschichte des Geschlechts der Bullinger*, in: *Zürcher Taschenbuch 1930*, S. 63.
- 3 Bridel, Philippe Sirice, *Lettre sur les artistes suisses maintenant à Rome*, in: *Le Conservateur Suisse, ou Recueil Complet des étrennes helvétiques*, Bd. 2, Lausanne 1813, S. 349.
- 4 Zimmermann, Johann Georg, *Von dem Nationalstolze*. Zürich 1758, S. 184.
- 5 Kolod 1982, S. 4. – Wilhelm Heinse, *Düsseldorfer Gemäldebriefe*, hrsg. von Helmut Pfotenhauer, Frankfurt a. M. 1996, S. 53: »Ich habe Mitteilen mit den jungen Menschen, die Maler werden wollen, wie so verkehrt sie fast überall, erlauben sie das Wort, »zugeritten« werden.« – Vgl. Johann Caspar Füssli, der das ausländische Akademiewesen skeptisch beurteilte: »Niemand ist mehr von der Kunst, von Akademien, die Rede gewesen, als in unsern Tagen; niemals hat man der Jugend mehr Regeln gegeben; niemals sind mehr öffentliche Ausstellungen von Kunstwerken veranstaltet worden, als itzt. – Jede Academie hat ihre Lehrer, und jeder Hof, einen ersten Maler; – und woher sollte man guten Geschmack und Aufmunterung eher vermuten und suchen, als eben daher. – Allein entweder hat der Hof Nebenabsichten dabey, one sorgfältig genug auf die Ausnahme und Ausbreitung der Kunst und des guten Geschmacks zu sehen; oder der Erste Hofmaler wird von einer Maitresse bestellt. – Es bleibt also nichts übrig als Geduld! Die Wahrheit wird ihre Rechte wieder bekommen, und durch alle Nebel u. Wolken der Vorurtheile und des Ansehens durchbrechen [...]« (Füssli 1770 [wie Anm. II], S. 258–259).
- 6 Pevsner, Nikolaus, *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986; Yates, Frances A., *The French Academies of the sixteenth century*, Nendeln/Liechtenstein 1973; Boschloo, Anton W. A. (Hrsg.), *Academies of Art, between Renaissance and Romanticism*, s'Gravenhage 1989; Goldstein, Carl, *Teaching art: academies and schools from Vasari to Albers*, Cambridge 1996. – Vgl. u. a. auch: Wagner, Walter, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967; Scheidig, Walther, *Die Geschichte der Weimarer Malerschule 1860–1900*, Weimar 1971, S. 9–15; Peters, Heinz, *Wilhelm Lambert Krahe und die Gründung der Kunstakademie Düsseldorf*, in: *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973*; Zahltén, Johannes, »Die Kunstanstalten zur Staats- und Nationalsache gemacht [...]«. *Die Stuttgarter Kunstakademie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, (Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart 2), Stuttgart 1980, S. 5–7; Pérez, Marie-Félicie, *Soufflot et la création de l'école de dessin de Lyon, 1751–1780*, in: *Soufflot et l'Architecture des Lumières*, Les Cahiers de la Recherche Architecturale, hrsg. von François Chaslin, Paris 1980, S. 108–113; Kolod 1982; Nerdinger/Beck 1987; Valentin, Veit, *Frankfurter Akademiebestrebungen im achtzehnten Jahrhundert*, (Archiv für Frankfurter Geschichte und Kunst, 3. Folge, 2. Bd.), Frankfurt 1989; Altner, Manfred u. a., *Dresden: Von der königlichen Kunstakademie zur Hochschule für bildende Künste (1764–1989)*, Dresden 1990, S. 17–19; Bettag, Alexandra, *Die Kunstpolitik Jean Baptiste Colberts unter besonderer Berücksichtigung der Académie royale de peinture et de sculpture*, Weimar 1998, S. 95–178; Plank, Angelika, *Akademischer und schulischer Elementarzeichnenunterricht im 18. Jahrhundert*, (Beiträge zur neueren Geschichte Österreichs 10), Frankfurt/Berlin u. a. 1999; Krause, Katharina, Par

- les préceptes et par les exemples. Überlegungen zur Ausbildung der Maler im Paris des 17. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 2/2006, S. 194–216 (konnte leider nicht mehr berücksichtigt werden).
- 7 Vgl. Meixner, H., »Ein Wald von Statuen«. Zur Wirkungsgeschichte des Mannheimer Antikensaals, in: Der Antikensaal in der Mannheimer Zeichnungsakademie 1769–1803, Mannheim 1983; Valerius 1992.
- 8 Dickel, Hans, *Deutsche Zeichenbücher des Barock, eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung*, Hildesheim/Zürich 1987. – Kemp 1979.
- 9 Gubler, Hans Martin, *Zunftwesen und Organisation der Ausbildung und Tätigkeit*, in: Gubler, Hans Martin/Oechslin, Werner u. a., Die Voralberger Barockbaumeister, Einsiedeln 1973, S. 19–22; Oechslin, Werner, *Ausbildung – Kontakt mit der Architekturtheorie*, in: Ebd., S. 22–61; Oechslin, Werner, *Die »Auer Lehrgänge«, Br. Caspar Moosbrugger und sein Umkreis*, in: Ebd., S. 62–78. – Pfister, Max, *Baumeister aus Graubünden – Wegbereiter des Barock. Die auswärtige Tätigkeit der Bündner Baumeister und Stuckateure in Süddeutschland, Österreich und Polen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Chur 1993.
- 10 Unter anderem bei Wüthrich 1956; Glaesemer 1974; Thanner, Brigitte u. a., *Johann Rudolf Schellenberg. Die naturwissenschaftliche Illustration im 18. Jahrhundert*, (Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur 318), Winterthur 1987; König-von Dach, Charlotte, *Johann Ludwig Aberli, 1723–1786*, Bern 1987; Waldkirch, Bernhard von, *Von Gessner bis Turner. Zeichnungen und Aquarelle von 1750–1850 im Kunsthaus Zürich Graphische Sammlung*, Zürich 1988, S. 10; Kruse 1989; Bättschmann 1997; Schnell 1999; Klauß 2001.
- 11 Ernst, Ulrich, *Die Kunstschule in Zürich, die erste zürcherische Industrieschule 1773–1833 (Beilage zum Programm der Kantonsschule in Zürich 1900)*, Zürich 1900; Blondeau, Georges, *Melchior Wyrsch et son académie de peinture. Son voyage à Paris. Ses oeuvres en 1776 et 1777*, in: Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs, 10^{me} série, premier volume (1931), Besançon 1931, S. 126–166; Haberjahn, G.-E., *200e anniversaire de la fondation de l'Ecole des Beaux-Arts. 1748–1948*, Genève 1948; Müller, Erich, *200 Jahre Zeichenunterricht in Basel, 160. Neujahrsblatt*, hrsg. von der Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige, Basel 1982; Herdt 1984, S. 35–37; Schneiter, Liliane/Buysens, Danielle, *250^e De l'Ecole. 1748–1998*, Genève 1998; Boerlin-Brodbeck 2002a.
- 12 Lörtscher 1993; Reinle, Adolf, *Kunstgeschichte der Schweiz. Die Kunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus*, (Kunstgeschichte der Schweiz. Von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts 3), Frauenfeld 1956; Bättschmann 1989, S. 110, 258–267 u. 284f.
- 13 Gamboni, Dario, *Kunstgeographie*, (ARS HELVETICA 1), Disentis 1987, S. 129–144.
- 14 Im Hof, Ulrich, *Wandlungen im Schulverhalten vom 17. bis ins 19. Jahrhundert. Versuch einer Typologie*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 47, Heft 2, 1990, S. 130–134.
- 15 Buysens, Danielle, *Beaux-arts et Société genevoise: entre spécificité et légitimité, quelques points de vue exprimés à Genève fin XVIIIe – début XIXe siècle*, in: Ebd., S. 153–158; Capitani, François de, *Die Stellung des Künstlers im ausgehenden 18. Jahrhundert am Beispiel von Balthasar Anton Dunker*, in: Ebd., S. 165–170; Roethlin, Niklaus, *Wege der Selbstdarstellung und Ansätze zu staatlicher Kunstpflege der Helvetischen Republik*, in: Ebd., S. 171–176; Schaller, Marie-Louise, *Teamwork macht stark. Werkstattgemeinschaften von Kleinmeistern*, in: Ebd., S. 159–164; Waldkirch, Bernhard von, *Salomon Gessner – Vom Amateur zum Autodidakten*, in: Ebd., S. 142–146.
- 16 Goritschnig 2001.
- 17 Vgl. Boerlin-Brodbeck 2002b.
- 18 Bucher, Werner, *Valentin Sonnenschein, 1749–1828. Ein frühklassizistischer Bildhauer und Stuckateur*, Basel 1989 (Typoskript); Lutz, Gabriele, *Valentin Sonnenschein: ein schwäbischer Hofstuckateur in Zürcher Diensten, 1774–1779*, Zürich 1992. – Zum Künstleraustausch zwischen Deutschland und der Schweiz s. a.: Boerlin-Brodbeck 2002b, passim.
- 19 Siehe in diesem Beitrag S. 82f; vgl. auch Herdt 1984.
- 20 Pozzo, Andrea, *Perspectivae Pictorum atque Architectorum / Der Mahler und Baumeister Perspektiv*, in: Gubler/Oechslin 1973 (wie Anm. 9), S. 52–53; zu den »Auer Lehrgängen« siehe in: Ebd. S. 62–77.
- 21 Im Tessin und in Graubünden arbeiteten vor allem die einheimischen, meist in Italien ausgebildeten Maler und Zeichner, die dann oft auch wieder nach Italien (vgl. Giuseppe Antonio Petrini, 1677–1759, Gian Pietro Ligari, 1686–1752, Vincenzo Angelo Orelli, 1751–1813, Domenico Pozzi, 1755–1796) oder über die Alpen nach Norden ausschwärmten (vgl. Carlo Francesco Rusca, 1696–1769, Davide Antonio Fossati, 1708 bis nach 1779, Raffaele Sua, 1708–1766, die Brüder Giuseppe Antonio, 1710–1808, und Giovanni Antonio Torricelli, 1719 bis nach 1811). – Zu Carlo Fantassi: Trachsler, Beat, *Basler Kleinmeister zur Zeit Isaak Iselins (1728–1782)*, Basel o. J. [1977], S. 27–29.
- 22 Schubiger-Serandrei, Letizia, *Laurent Louis Midart (1737–1800)*, Solothurn 1992; Nagel, Anne, *»Aux amateurs de la nature et de l'art«. Aubert Joseph Parents Ausgrabungen in Augst und der Fortcartische Garten in Basel*, in: Roda/Schubiger 1995, S. 169–184. – Von Daniel Burckhardt-Wildt (1752–1819) besitzt das Historische Museum Basel eine Federzeichnung mit dem an einem Tisch arbeitenden Maler Pillement, siehe: *Historisches Museum Basel, Jahresbericht 1987*, S. 30, Abb. 14. – Zu Ohnmacht: Boerlin-Brodbeck, Yvonne, *Erneuern und Beharren. Die Bildkünste in Basel im späten 18. Jahrhundert*, in: Roda/Schubiger 1995, S. 226 und Abb. 5. – Zu Bardou: Badstübner-Gröger, Sibylle, *Schweizer Künstler in Berlin und Potsdam in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Fontius, Martin/Holzhey, Helmut (Hrsg.), *Schweizer im Berlin des 18. Jahrhunderts*, (Aufklärung und Europa. Beiträge zum 18. Jahrhundert), Berlin 1996, S. 168–176. – Wüthrich, Lukas Heinrich, *Das Œuvre des Kupferstechers Christian von Mechel*, Basel/Stuttgart 1959, S. 208–215.
- 23 Vgl. den Lehrvertrag, den der Basler Maler Hieronymus Holzach (1733–1793) 1776 mit Johann Jakob Müller, Pfarrer in Lausen, abgeschlossen hat: Er betrifft die Malerlehre von Müllers gleichnamigen Sohn bei Holzach (Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 64 B I). Vgl. dito das Antworthschreiben Joseph Werners an Pfarrer Bartholomäus Anhorn zu Elsau, 23. Sept. 1693, Glaesemer 1974, S. 88, Dok. 20. – In Frankreich galt das Zeugnis eines Meisters als eine der Aufnahmebedingungen an die Pariser Académie de Peinture et de Sculpture (Valerius 1992, S. 31).
- 24 Philipp Daniel Lippert (1702–1785), *Dactyliotheek*, Leipzig 1767/1776. – Dickel 1987 (wie Anm. 8); Kemp 1979, S. 81–120.
- 25 Handelslehre: Davide Antonio Fossati (*1708), Michel Vincent Brandoin (*1733), Salomon Gessner (*1730), Anton Graff (*1736). – Hochschule: Jacques-Antoine Arlaud (*1668), Carlo Francesco Rusca (*1696), Johann Heinrich Füssli (*1741), Pierre-Louis De la Rive (*1753), Matthäus Bachofen (*1776). – Flachmaler: Johann Rudolf Studer (*1700), Johann Ulrich Schellenberg (*1709), Johann Caspar Huber (*1752). – Graveure: Jakob Frey (*1681) hat bei einem Waffengraveur begonnen, Emanuel Handmann (*1718) bei einem Schwertfeiger. – Wagner: Jakob Frey (*1681). – Instrumentenbauer: Alexander Tripel (*1744). – Hafner- und Ofenbaugewerbe: Daniel Düringer (*1720) und Johannes Pfenninger (*1765). – Baumeister: Niklaus Sprüngli (*1725), Johann Ulrich Büchel (*1753).
- 26 Vgl. die 1758 in Wien eröffnete Zeichenschule für Fabrikanten (Plank 1999, [wie Anm. 6], S. 77), die mit der Reform der Augsburger Stadtkademie von 1779 eingeführten Kurse (Nerdinger/Beck 1987, S. 20 u. 53), das Programm der »Freien Zeichen-Akademie« in Weimar (Klauß 2001, S. 115–123) und die Zeichenklassen für Handwerker, wie sie in Basel an der Öffentlichen Zeichenschule der Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige geführt wurden (Boerlin-Brodbeck 2002a, S. 36f.).
- 27 Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, Testo dell'edizione Giuntina (1568)*, Bd. 1, Hrsg. von Paola della Pergola u. a., Milano 1962, S. 299f. – Vgl. die Initialförderung, die der Fürstbischof von Konstanz Tiberius Wocher, der Abt von Muri Caspar Wolf und der Abt von Disentis Felix Maria Diogg zukommen liessen. – Zu Peter im Baumgarten siehe Bircher/Lammel 1990, S. 44–49.

- 28 Mraz, Gerda/Schögl, Uwe (Hrsg.), *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien 1999, S. 332, Kat.-Nr. 74. – Füssli, Johann Caspar, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz 4*, Zürich 1774, S. 172f.: »Das Genie ist vielleicht nicht so selten, als sich der Stolz einiger einbilden mögte [...] in wie mancher Bauernhütte dürfte ein geschärfteres Aug Herzen antreffen, die fähig sind von einem himmlischen Feuer befruchtet zu werden. [...] Allein so oft erstickt Dürftigkeit ihren edelmüthigen Eifer, Unbekanntheit, Mangel an Gelegenheit ihre Gaben zu entwickeln, hemmen den lebhaften Strom ihrer Seele. Die Schwierigkeiten, die das Genie zwar nicht allemal unterdrücken, sondern oftmals eben seinen Muth anspornen und sein Feuer unterhalten, sind gar oft für dasselbe unüberwindlich«.
- 29 Bättschmann 1997.
- 30 Kruse 1989, S. 21–72. Siehe auch in diesem Beitrag S. 92.
- 31 Meder, Joseph, *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1919, S. 207–544. – Zu den Vorlagen siehe Kemp 1979, S. 134–146; Bättschmann 1989, S. 259–267.
- 32 Vgl. die zwar bereits aus dem frühen 19. Jh. stammende karikierende Atelierszene des jungen Basler Malers Hieronymus Hess (1799–1850): Boerlin-Brodbeck, Yvonne, *Schweizer Zeichnungen 1800–1850 aus dem Basler Kupferstichkabinett*, Basel 1991, S. 43, Kat.-Nr. 59, Abb. 43.
- 33 Zum Bsp. der Waadtländer Michel Vincent Brandoïn, der 1748 eine Handelslehre bei einem Onkel in Holland beginnt und daneben zeichnet; Alexander Trippel, Sohn eines nach London ausgewanderten Schaffhausers, der 1760 seinen ersten Kunstunterricht bei einem sächsischen Bildhauer in Hamburg(?) erhält, der Tessiner Vincenzo Orelli, der bei seinem in Bergamo arbeitenden Vater lernt, und Johann Konrad Hottinger, Sohn eines Zürcher Seidenhändlers in Wien, der sein Studium an der Wiener Akademie aufnimmt.
- 34 Boerlin-Brodbeck 2002b, passim.
- 35 Valerius 1992, S. 31. – Nerdinger/Beck 1987, S. 47. – Kolod 1982, S. 4.
- 36 Dickel 1987 (wie Anm. 8); zu den Methoden des Zeichenunterrichts siehe Kemp 1979, S. 121–146. – Auch der Leiter der Genfer Ecole de dessin, Jean-Pierre Soubeyran, hat ein Lehrbuch, allerdings ein sehr spezialisiertes, verfasst: *Les éléments de la peinture en miniature où toutes ses parties sont traitées d'une manière claire et simple*. A Genève 1736, siehe: Loche 1985, S. 201f., Kat.-Nr. 373.
- 37 Siehe in diesem Beitrag S. 82f. – König-von Dach, Charlotte, *Johann Ludwig Aberli*, Bern 1987, S. 21.
- 38 Valerius 1992, S. 28. – Vgl. die Praxis der Preisvergabe an der öffentlichen Zeichenschule in Basel: Staatsarchiv Basel-Stadt, Archiv der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen, PA 146 H 3, Geschichte der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen, PA 146 Z 1 1777–1806.
- 39 Zu den Zeichenschulen allgemein siehe Kemp 1979, S. 152–224. – Bättschmann 1989, S. 276, Anm. 83: »Die öffentlichen (was immer das heisst) und die privaten Zeichenschulen des 18. Jahrhunderts sind nicht erforscht.« – Zur Situation des schweizerischen Schulwesens im 18. Jh.: Im Hof 1990 (wie Anm. 14).
- 40 Bättschmann 1989, S. 259; Kemp, 1979, S. 127–131.
- 41 Zutter, Jörg/Chessex, Pierre u. a., *Abraham-Louis-Rodolphe Ducros. Un peintre suisse en Italie*, Lausanne 1998, S. 11.
- 42 Wüthrich 1956, S. 21; Staehelin, Andreas, *Geschichte der Universität Basel 1632–1818*, Basel 1957, S. 205f.
- 43 In Fassins Schule lernten zeitweise: Abraham-Louis-Rodolphe Ducros (1769), Pierre-Louis de La Rive (1769/70), Jean-Daniel Huber (1754–1845), Louis-Auguste Brun, dit Brun de Versoix (1758–1815, 1775/76). – Zur privaten Zeichenschule von Jacques Saint-Ours siehe Koller, Mylène, *Zur Genfer Historienmalerei von Jean-Pierre Saint-Ours*, (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 231), Bern 1995, S. 25f.
- 44 Loche 1985.
- 45 Schneeberger, [P]l[er]anc[is], *Les peintres sur émail genevois au XVIIe et XVIIIe siècle*, in: Genava 4, 1958, S. 77–214; Sturm, Fabienne Xavière, *Horlogerie et émaillerie*, in: *Le Refuge huguenot*, Ausst.-Kat. Musée de l'Ancien-Evêché, Lausanne 1985, S. 219–227; Kemp 1979, S. 176f.
- 46 Pérez 1980 (wie Anm. 6), S. 109. – Jean-Pierre Soubeyran in seinem Tätigkeitsbericht von 1762: »Les Arts qu'il importe le plus de cultiver sont ceux qui fournissent les ouvrages dont on fait commerce, tels l'orfèvrerie, la bijouterie, la peinture gravure et ciselure des bijoux, les toiles peintes etc. [...] Or le Dessin est absolument nécessaire à ces sortes de professions. Et ce sont les Ecoles de dessin qui font fleurir ces sortes de manufactures.« (Herdt 1984, S. 35–37). – Loche 1985, S. 201–206. – Zum Zeichenunterricht für Handwerker siehe auch Kemp 1979, S. 150–152.
- 47 Loche 1985, S. 201; Füssli 1774 (wie Anm. 28), S. XVI–LIV.
- 48 Vgl. Schiering, Wolfgang, *Der Mannheimer Antikensaal*, in: Herbert Beck u. a., (Hrsg.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, (Frankfurter Forschungen zur Kunst 9), Berlin 1981, S. 257–272.
- 49 Als Schüler werden Louis-Ami Arlaud-Jurine (1751–1829), François Ferrière (1752–1839), Firmin Massot (1766–1849), Jacques-Laurent Agasse (1767–1849), Gabriel-Constant Vaucher (1768–1814) genannt. – Vgl. dazu aber auch Herdt 1984, S. 36f.
- 50 Glaesemer 1974, S. 28–30.
- 51 Menz, Cäsar, *Das 19. Jahrhundert*, in: Bernische Kunst von den Kleinmeistern bis zur Gegenwart, Ausst.-Kat. Kunstmuseum, Bern 1979, S. 24.
- 52 Schüler von Johann Ulrich Schellenberg: David Sulzer (1716–1792), Heinrich Rieter (1751–1818), Jakob Rieter (1758–1823); Schüler von Johann Rudolf Schellenberg: Samuel Gränicher, Johann Jacob Biederermann (1763–1830), Emanuel Steiner (1778–1831). – Quensel, Paul, *Johann Ulrich Schellenberg. 1709–1795*, Bern 1953, S. 23–26; Thanner 1987 (wie Anm. 10), S. 19 u. 21.
- 53 Baer, C. H., *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, III, Die Kirchen, Klöster und Kapellen. Erster Teil St. Alban bis Kartause*, Basel 1941, S. 470. – Erne, Emil, *Die schweizerischen Sozietäten. Lexikalische Darstellung der Reformgesellschaften des 18. Jahrhunderts in der Schweiz*, Zürich 1988, S. 362. – Burckhardt-Werthemann, Daniel, *Basler Kunst-dilettanten vergangener Zeit*, in: Jahresbericht für 1905, Basler Kunstverein, Basel 1906, S. 21f., berichtet, die »Vaterländische Gesellschaft für Wissenschaften« habe die Zeichenschule gegründet; das bezieht sich wahrscheinlich auf die bei Erne 1988 (wie oben), S. 362, als Projekt zitierte »Gesellschaft der Wissenschaften und Künste in Basel«.
- 54 Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 146 H 3, Archiv der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen, Kommission zur öffentlichen Zeichnungsschule, Berichte 1777–1781. – Boerlin-Brodbeck 2002a, S. 35f.
- 55 Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 146 Z 1, 1779, S. 17, 1781, S. 7.
- 56 Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 146 Z 1, 1795, S. 8. – Staatsarchiv Basel-Stadt, Erziehungsakten LL 12,1, 4. April 1798, Pfarrer Hieronymus Falkeisen, im Namen der Kommission für die Zeichnungsschule, an die Regierung.
- 57 Boerlin-Brodbeck 2002a, S. 36f.
- 58 Yvonne Boerlin-Brodbeck, *Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Jean-Georges Wille. Marginalien zu Kunstliteratur und Kunstpolitik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Beiträge zur Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Zürich, Jahrbuch 1974–77, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1978, S. 77–178, passim.
- 59 Kruse 1989, S. 53–55. – Bircher, Martin, *Freunde in der Schweiz und in Deutschland*, in: Salomon Gessner. 1730–1788. Maler und Dichter der Idylle, Ausst.-Kat. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel 1980, S. 28–59.

- 60 Goritschnig 2001, S. 61–77. – Schiering 1981 (wie Anm. 48), S. 261.
- 61 Vgl. Johann Heinrich Lips, Daniel Beyel (1760–1823), Peter Im Baumgarten, Markus Dinkel, Antonio Orazio Moretto (1773–1833) etc. – Goritschnig, Ingrid, *Lavaters auserwählter Künstlerkreis*, in: Mraz/Schlögl 1999 (wie Anm. 28), S. 96–109.
- 62 Schüler Bullingers: u. a. Heinrich Pfenninger (1749–1815), Johannes Pfenninger (1765–1825), Susette Ott-Hirzel als Privatschülerin? – Ernst 1900 (wie Anm. 11).
- 63 Schinz, Salomon/Gessner, Johannes, *Anleitung zur Pflanzenkenntniß und derselben nützlichster Anwendung. Mit hundert illuminierten Tafeln*, Zürich 1774; Lehmann-van Elck, Paul, *Die zürcherische Buchillustration, von den Anfängen bis um 1850*, Zürich 1952, S. 175.
- 64 Zürich: Gesellschaft auf dem Kunstsaa 1775. – Genf: Société des arts 1776. – Zürich: Künstlergesellschaft 1787. – Basel: 1790 (offenbar lockere Vereinigung von Künstlern, Kunstliebhabern etc., vgl. Rudolf Huber, »Künstlerschmaus im Le Grandischen Haus«, 1790, in: Roda/Schubiger 1995, S. 234, Abb. 17). – Bern: »Artistische Vereinigung« 1799. – Schweizerische Künstlergesellschaft 1806. – Basel: Künstlergesellschaft 1812.
- 65 Schnyder, Rudolf, *Die Keramik*, in: Zürich im 18. Jahrhundert, hrsg. von Hans Wysling, Zürich 1983, S. 246. – Zur Schulreform von 1765–1775 vgl. Grebel, Hans Rudolf von, *Kirche und Unterricht*, in: Ebd., S. 129.
- 66 Vgl. Boehringer, Christof, *Lehrsammlungen von Gipsabgüssen im 18. Jahrhundert am Beispiel der Göttinger Universitätsammlung*, in: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, hrsg. von Herbert Beck u. a., (Frankfurter Forschungen zur Kunst 9), Berlin 1981, S. 273–291.
- 67 Johann Heinrich Lips am 4. 3. 1795 an Johann Wilhelm Veith (1758–1833), vgl. auch Lips an Veith, 18. 3. 1796, Kruse 1989, S. 52 u. 53.
- 68 1797 wurde Augustin Schmid (1770–1837) aus Schusenried als Zeichenlehrer und Professor der Geometrie berufen. – Fischer, Paul, *Der Maler Johann Melchior Wyrsh von Buochs, 1732–1798. Sein Leben und Werk*, Zürich (1938), S. 14–16; Vogel, Matthias u. a., *Johann Melchior Wyrsh. 1732–1798. Porträtist und Kirchenmaler*, Basel 1998, S. 357.
- 69 Spiess-Schaad, Hermann, *David Herrliberger. Zürcher Kupferstecher und Verleger. 1697–1729*, Zürich 1983; entgegen der Angabe bei Spiess-Schaad, S. 182, Herrliberger habe keine Lehrlinge ausgebildet, hat sich aber die Tradition, der Zürcher Stecher Johann Rudolf Holzhalb habe seine Lehre bei Herrliberger gemacht, bis in die jüngste Zeit gehalten (*David Herrliberger in seiner Zeit*, hrsg. von Bruno Weber u. a., Ausst.-Kat. Burg Maur, Maur 1997, <<http://www.museenmaur.ch/rueckblick.html>>).
- 70 Mechel an Friedrich Dominikus Ring, 23. Oktober 1783, Wüthrich 1956, S. 173. – Küttner, Carl Gottlob, *Briefe eines Sachsen aus der Schweiz an Seinen Freund in Leipzig*, Bd. I, Leipzig 1785, S. 43; Wüthrich, 1956, S. 79. – Keller, Gottfried, *Der grüne Heinrich*, Zweite Fassung, (Gottfried Keller, Sämtliche Werke in 7 Bänden, Bd. 3), hrsg. von Peter Villwock, Frankfurt a. M. 1996, S. 242–251.
- 71 *Kunstnachrichten aus der Schweiz vom Jahre 1796–1805*, in: Archiv für Künstler und Kunstfreunde 1/4, hrsg. von J. G. Meusel, Dresden 1805, S. 1–84. – Wüthrich 1956, S. 94–100.
- 72 Boerlin-Brodbeck, Yvonne, *Caspar Wolf (1735–1783). Landschaft im Vorfeld der Romantik*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum, Basel 1980, S. 76f., Kat.-Nr. 183 u. 184. – Peter und Samuel Birmann, *Künstler, Sammler, Händler, Stifter*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum, Basel 1997, S. 17–22.
- 73 Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 718.
- 74 Für Walthard arbeiteten u. a. Johann Rudolf Holzhalb, Samuel Hieronymus Grimm und Balthasar Anton Dunker, Walthard, Karl Max u. a. (*Der Berner Verleger Beat Ludwig Walthard, 1743–1802*, Bern 1956, S. 59–95 [Verzeichnis der bei Walthard erschienenen Werke]). – Lehmann-van Elck 1952 (wie Anm. 63), S. 135–200.
- 75 Unter anderem Bartholomäus Hübner aus Augsburg, Carl Gottlieb Guttenberg aus Wöhrd bei Nürnberg – der aber, wie Balthasar Anton Dunker aus Saal bei Stralsund, über Paris nach Basel gekommen ist –, Gottfried Eichler aus Erlangen, Ludwig Sommerau aus Wolfenbüttel, Carl Matthias Ernst aus Mannheim, Wilhelm Friedrich Gmelin aus Badenweiler, Friedrich Christian Reinermann aus Wetzlar, Johann Christian Haldenwang aus Durlach.
- 76 Wüthrich 1956, passim; Wüthrich 1959 (wie Anm. 22), S. 208–215.
- 77 Vorübergehend in Basel tätig: u. a. Johann Rudolf Studer, Jacques-Anthony Chovin, Januarius Zick, Caspar Wolf, Jean Baptiste Nicolas Pillement, Konrad Wengner (1728–1806, frdl. Mitteilung von Dr. Martin Möhle, Basel), Friedrich Oelenhainz, Anton Hinkel, Georg Melchior Kraus, Eberhard Frick (aus Darmstadt, frdl. Mitteilung von Dr. Martin Möhle, Basel), Matthias Klotz, Franz Schütz, Johann August Nahl, Landolin Ohnmacht, Aubert Joseph Parent, Johann Heinrich Lips, Joseph Anton Maria Christen; zu Joseph Anton Koch (1768–1839): Bircher/Lammel 1990, S. 170f. In Basel geblieben sind z. B. Joseph Esperlin, Johann Nikolaus Grooth, Maximilian Neustück, Marquard Woher.
- 78 Zit. bei Glaesemer 1974, S. 91, Dok. 30.
- 79 Aus Zürich/Winterthur: Johann Rudolf Studer, Johann Ulrich Schellenberg, Johann Balthasar Bullinger, Daniel Düringer, Johann Ludwig Aberli, Johann Rudolf Holzhalb, Heinrich Füssli d. J., Johann Jakob Biedermann, Heinrich Rieter, David Sulzer.
- 80 Bei Aberli: Johann Rudolf Holzhalb, Adrian Zingg, Peter Birmann. – Bei Abraham Wagner: Heinrich Füssli d. J. – Bei Heinrich Rieter: Johann Jakob Biedermann. – Bei Gabriel Lory père: Markus Dinkel.
- 81 Vgl. Joseph Esperlin, Johann Balthasar Bullinger, Emanuel Handmann, Johann Melchior Wyrsh, Laurent-Louis Midart, Caspar Wolf, Domenico Pozzi u. a.
- 82 Siehe in diesem Beitrag S. 79.
- 83 Schellenberg-Schüler aus Winterthur selbst: u. a. Anton Graff, Heinrich Rieter, Jakob Rieter, Johann Jakob Biedermann, Emanuel Steiner; aus Zofingen: Samuel Gränicher, und aus Kloten für kurze Zeit auch Johann Heinrich Lips.
- 84 Zu Johann Jacob Scheuchzers Aufträgen an den (allerdings nicht mehr im Ausbildungsalter stehenden) Johannes Brandenburg: Carlen, Georg, *Der Zuger Barockmaler Johannes Brandenburg, 1661–1729*, Zug 1977, S. 23–65, S. 207; Bircher/Lammel 1990, S. 169f.
- 85 Jakob Rieter (1758–1823), Rudolf Huber (1770–1844), Johannes Senn (1780–1861); Gantner-Schlee, Hildegard, *Der Maler Johannes Senn*, (Quellen und Forschungen zur Geschichte und Landeskunde des Kantons Baselland 26), Liestal 1985, S. 23–49.
- 86 Jean-Etienne Liotard, François Ferrière, Rudolf Huber, Hans Jakob Oeri (1780–1861), Jakob Christoph Miville (1786–1836).
- 87 Conrad Meyer (1618–1689), Felix Meyer (1653–1713), Johann Melchior Füssli (1677–1736).
- 88 Boerlin-Brodbeck 2002b, S. 214–217.
- 89 Boerlin-Brodbeck, Yvonne, *Zeichnungen des 18. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett*, Basel 1978, S. 61f.
- 90 Berckenhagen, Ekhart, *Anton Graff. Leben und Werk*, Berlin 1967, S. 34 u. 39. – Felder, Peter, *Johann Baptist Babel. 1716–1799. Ein Meister der schweizerischen Barockplastik*, (Beiträge zur Kunstgeschichte der Schweiz I), Basel 1970, S. 10. – Boerlin-Brodbeck 1980 (wie Anm. 72), S. 9–15.

- 91 Vgl. Johann Heinrich II Keller, Caspar Wolf, Anton Graff, und vor allem die Jüngerer: Heinrich Freudweiler, Daniel Beyel, Joseph Anton Maria Christen, Jakob Kuster (1769–1796), Johannes Hauenstein (1775–1812), Jakob Wilhelm Huber (1787–1871), Samuel Amsler (1791–1849); der ältere Arlesheimer Johann Baptist Stuntz (1753–1836) hat sich erst 1808 in München niedergelassen.
- 92 Johann Balthasar Bullinger, Johann Caspar Huber, Heinrich Freudweiler, Johann Heinrich Lips, Johann Caspar Kuster, Jakob Rieter – Zu Lips: Goritschnig 2001, S. 73f., Abb. 12.
- 93 Lörtscher 1993, S. 55–77.
- 94 Altner 1990 (wie Anm. 6), S. 17–100. – Der Berner Erasmus Ritter war um 1750 schon in Dresden gewesen, sein Landsmann Niklaus Sprüngli war 1754/55 und 1755/56 mit dem Theaterarchitekten Giovanni Niccolò Servandoni nach Dresden gereist (Schnell 1999, S. 24).
- 95 Hoch, Karl-Ludwig, *Caspar David Friedrich in der Sächsischen Schweiz*, Dresden/Basel 1995, S. 12.
- 96 »Dies nannte er Baumschlag«, sagte mein Oheim, »und machte ein grosses Wesen daraus. Das Geheimnis desselben hatte er im Jahr 1780 in Dresden erlernt bei seinem verehrten Meister Zink, oder wie er ihn nannte. Es gibt, pflegte er zu sagen, zwei Klassen von Bäumen, in welche alle zerfallen, in die mit runden und die mit gezackten Blättern. Daher gibt es zwei Manieren: die gezackte Eichenmanier und die gerundete Lindenmanier. Wenn er bestrebt war, unseren Damen das geläufige Schreiben dieser Manieren beizubringen, so sagte er, sie müssten sich vor allem an einen gewissen Takt gewöhnen, zum Beispiel beim Zeichnen dieser oder jener Blattart zählen: »Eins, zwei, drei – vier, fünf, sechs!« »Das ist ja Walzertakt!« schrienen die Mädchen und begannen um ihn herumzutanzten, bis er wütend aufsprang, dass ihm der Zopf wackelte.« Keller 1996 (wie Anm. 70), Bd. 3, S. 176f.
- 97 Johann Rudolf Huber ist um 1692 über Lyon nach Paris gegangen; Jacques Antoine Arlaud hielt sich vor oder um 1688 in Dijon auf; der Medailleur Johann Carl Hedlinger ging 1713 nach Montbéliard und arbeitete 1716–1717 in Nancy. – Zu Wyrsch siehe in diesem Beitrag S. 85; bei Wyrsch in Besançon lernten Carl Germann (1755–1830) und Felix Maria Diogg; Wyrsch hat Germann 1784 in Besançon porträtiert (Vogel 1998 [wie Anm. 68], S. 206f., Kat.-Nr. 85, mit Abb.).
- 98 Zum Bsp. bei Johann Rudolf Huber, Johann Carl Hedlinger, Johann Rudolf Dälliker, David Herrliberger, Johann Rudolf Studer, Jean-Etienne Liotard, Joseph Esperlin, Jean Huber, Alexander Trippel, Heinrich Pfenninger, Marquard Woher u. a.
- 99 Staatsarchiv Basel-Stadt, Ratsbücher C 16, Nr. 109; August Huber, *Regesten betreffend Künstler und Techniker des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 4, 1905, S. 292.
- 100 Gamboni 1987 (wie Anm. 13), S. 132; Schnell 1999, S. 19–23. – Lörtscher 1993, S. 87–223.
- 101 Georges Vanniére (nach Oktober 1758 und im März 1765 an der Académie eingeschrieben), Emmanuel de Villard (nach Oktober 1766 und im September 1773 eingeschrieben), Louis-Ami Arlaud-Jurine (1751–1829, 1768 eingeschrieben), Jean-Pierre Saint-Ours (1769 eingeschrieben), Emmanuel de Villard (nach Oktober 1766 und im September 1773 eingeschrieben), François Ferrière (zwischen April 1764 und Juli 1770 eingeschrieben), François Sablet (im April 1768 eingeschrieben), Jacques Sablet (im August 1772 und September 1773 eingeschrieben), Benjamin-Samuel Bolomay, Hector Déaux (1770 eingeschrieben), Le Jeune (zwischen Oktober 1758 und Mai 1765 eingeschrieben), Jacob Leupold (zwischen Oktober 1758 und März 1765 eingeschrieben), Jean-François Paris (zwischen Juni 1774 und September 1775 eingeschrieben): Gaethgens, Thomas W./Lugand, Jacques, *Joseph-Marie Vien. Peintre du Roi (1716–1809)*, Paris 1988, S. 333–344.
- 102 Vgl. u. a. Giuseppe Antonio Petrini, Carlo Francesco Rusca, Davide Antonio Fossati, Giuseppe Antonio Orelli, Domenico Pozzi.
- 103 Vgl. Johannes Brandenburg, Johann Balthasar Bullinger, Emanuel Handmann, Johann Melchior Wyrsch, auch noch Erasmus Ritter (1754–1756).
- 104 1810 dagegen hat dann der Lübecker Senatorensohn Johann Friedrich Overbeck (1789–1869) seine Ankunft in Italien mit einer Paraphrase des (1782/83 entstandenen) Goethe'schen Mignon-Liedes gefeiert (Bernhard, Marianne/Kiphoff, Petra, *Deutsche Romantik. Handzeichnungen*, Bd. 2, München 1973, S. 1064).
- 105 Bättschmann 1997, S. 21. – Wyrsch war in seiner Römer Zeit 1753–1755 Schüler bei Gaetano Lapis (1706 bis vor 1758 oder 1776) an der Accademia; Fuchs (der offenbar Zugang zum Kreis um Kardinal Albani fand) hatte um 1773/75 bei Nicolò Lapi-cola (1730–1790) und beim aus Wien gebürtigen Anton von Maron (1733–1808), beide Mitglieder der Accademia, Unterricht genommen; Reinhart, 1765–1773 in Italien, hat zwei Jahre die Accademia besucht; Peter Birmann erhielt 1783 von der Basler Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige eine Unterstützung, »da er in Rom Lectionen, die in seine Kunst einschlagen, anzuhören für nöthig gefunden« (Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 146 Z 1 1777–1806, Erste Decade von 1777–1786, S. 4), man möchte annehmen, dass es sich dabei um Kurse an der Accademia di San Luca gehandelt hat.
- 106 Tomory, Peter, *The Life and Art of Henry Fuseli*, London 1972, S. 28. – Thomas Banks (1735–1805), Alexander Runciman (1736–1785), James Northcote (1746–1831), Tobias Serget (1740–1814), Nicolai Abildgaard (1743–1809); Pressly, Nancy L., *The Fuseli Circle in Rome. Early Romantic Art of the 1770s*, New Haven 1979.
- 107 Der junge Genfer Constantin Vaucher (1768–1814, 1782–1792 in Rom) war in Rom Schüler seines Verwandten Jean-Pierre Saint-Ours.
- 108 Clark, Anthony M., *Pompeo Batoni*, Oxford 1985, S. 36–37. – Jacques Sablet: 1777 zweiter Preis an der Accademia di San Luca, 1778 erster Preis am Akademie-Wettbewerb von Parma; Van de Sandt 1985, S. 26–28, 44–45, Kat.-Nr. 3.
- 109 Baumgartner, Marcel, *Kennst du das Land ... Zürcher Künstler in Italien 1770–1870*, Zürich 1977.
- 110 *Alexander Trippel (1744–1793). Skulpturen und Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1993, S. 18.
- 111 Klauf 2001. – Baumgärtel, Bettina, *Angelika Kauffmann*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 287f.
- 112 Meder 1919 (wie Anm. 31), S. 207.
- 113 Kruse 1989, S. 22; siehe auch, in diesem Beitrag S. 80.
- 114 Siehe in diesem Beitrag S 83.
- 115 Scheidig 1971 (wie Anm. 6), S. 11.
- 116 Berckenhagen 1967 (wie Anm. 90), S. 39.
- 117 Siehe S. 77u. Anm. 1. – Baumgartner 1977 (wie Anm. 109), S. 7.
- 118 Kruse 1989, S. 33 u. 42.
- 119 Schade, Günther (Hrsg.), *Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch*, Berlin 1989, S. 22.
- 120 Klauf 2001, S. 53–79.
- 121 In der vorliegenden Übersicht nicht berücksichtigt ist die Förderung von Künstlern nach der eigentlichen Ausbildungszeit, zum Beispiel die spätere Unterstützung und Förderung Alexander Trippels durch seine Familie und den Kunsthändler Christian von Mechel.
- 122 Boerlin-Brodbeck 1995 (wie Anm. 22), S. 232f.
- 123 Wüthrich 1956, S. 90.

- 124 Vgl. Kruse 1989, passim, vor allem auch S. 91.
125 Siehe S. 84.
126 1754 stand Sprüngli im Wettbewerb für den Prix de Rome der Architektur-Akademie nur in den hinteren Rängen; Schnell 1999, S. 19–23.
127 Zu den Stipendien der Brüder Sablet siehe Van de Sandt 1985, S. 173–175.
128 Die Anleihe von 1776 wurde nicht zurückerstattet, die Zinsen jedoch bis 1782 bezahlt (Van de Sandt 1985, S. 181).
129 Heute im Kunstmuseum Bern; die Skizze von 1779 befindet sich im Musée cantonal des beaux-arts in Lausanne. Gamboni, Dario/Germann, Georg u. a., *Zeichen der Freiheit*, Bern 1991, S. 389–391, Kat.-Nr. 233 u. 234.
130 Van de Sandt 1985, S. 175.
131 Siehe S. 89.
132 Zum Folgenden vgl. auch S. 82–84.
133 Siehe S. 77.