Zur Präsenz der Schweiz in Pariser Ausstellungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts

Autor(en): **Boerlin-Brodbeck, Yvonne**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **43 (1986)**

Heft 4: **L'art suisse s'expose**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-168790

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Zur Präsenz der Schweiz in Pariser Ausstellungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts

von Yvonne Boerlin-Brodbeck

Dem Anspruch der Frage nach der Präsenz der Schweiz in den frühen Pariser Ausstellungen eignet ein kräftiger Schuss Hybris, vergegenwärtigt man sich die Klagen eines Johann Caspar Füssli über die «glückliche Mittelmässigkeit der Reichtümer» in der Schweiz, wo jeglicher Aufwand nur auf das Nötige verwendet und wo dem Künstler weder Anregung noch Hilfe zuteil werde, und gedenkt man des Verdikts von Denis Diderot: «Croyez-vous que les beaux-arts puissent avoir aujourd'hui à Neufchatel ou à Berne, le caractère qu'ils ont eu autrefois dans Athènes ou dans Rome, ou même celui qu'ils ont sous nos yeux à Paris? Non, les mœurs n'y sont pas.»[1] «Mildernde Umstände» gewährt nur der Hinweis auf die Bedeutung, welche die Schweiz in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als landschaftliches und gesellschaftlich-politisches, sich auch in der Literatur artikulierendes Phänomen in der europäischen Geistesgeschichte eingenommen hatte.[2] Diese nicht primär den Bildkünsten zu verdankende Bedeutung ist denn auch ein Hauptgrund dafür, dass die Schweiz in den frühen Pariser Ausstellungen unter einem Doppelaspekt auftritt: einem personellen und einem ikonographisch-inhaltlichen.

Ein Thema, das sich vielfach mit dem unsern überschneidet, ist die Analyse der wechselnden Anziehungskraft von Paris als Ausbildungsort. Den zögernden Anfängen im 17. und frühen 18. Jahrhundert (Stettler, Brandmüller, Arlaud, Gardelle, Liotard, Keller) folgte hier nach der Mitte des 18. Jahrhunderts ein erster Höhepunkt (Freudenberger, Aberli, Zingg, Mechel, Wolf, Wüest und andere)[3]: Das ist die Zeit, da die Schweizer in Paris in grossem Ausmass empfangender Teil gewesen sind. Ohne den Einfluss Frankreichs wäre die Schweizer Malerei des späteren Dix-Huitième um ihre Glanzstellen ärmer.[4]

In dieser Zeit der intensiven Auseinandersetzung mit französischem Kunstverständnis sind denn auch die frühen Spuren einer Präsenz der Schweiz in Pariser Ausstellungen zu suchen. In dieser zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte hier die Ausstellungstätigkeit der 1648 gegründeten Akademie bereits eine Tradition von rund 100 Jahren.[5] 1663 institutionalisiert, fand 1665 die erste Ausstellung der Herren «Peintres et Sculpteurs de l'Académie Royale» statt, wie es im Titel des ersten gedruckten Ausstellungskataloges von 1673 heisst.[6] Dieses Monopol der königlichen Akademie, das natürlich eine Schutzmassnahme war, verlangte für die Aussteller den Stand mindestens eines Agréé und verwehrte damit Schülern, Nichtakademikern und Ausländern, die sich nicht der längeren Aufnahmeprozedur unterziehen konnten oder wollten, die Teilnahme am sogenannten «Salon», welcher seit 1737, mit Unterbrüchen, im Ein- oder Zweijahresrhythmus im Salon Carré des Louvre stattfand.[7] So finden sich denn unter den Ausstellern in den Kataloglisten keine Schweizer, bis 1791, bis zu jenem Gesetz der Revolutionszeit, das den Kunstbetrieb demokratisierte und den Salon für alle, auch für Nichtakademiker und Nichtfranzosen, öffnete.[8] Trotzdem ist es vor 1791 einem Berner gelungen, mittelbar, als Lieferant einer Vorlage für einen Stecher, der Agréé war, sich am Salon zu manifestieren: Im Katalog von 1783 erscheint Sigmund Freudenberger als Zeichner für den Stich der «Gaieté conjugale» von Nicolas de Launay.[9] Schon 1740 allerdings waren zwei Kupferstiche nach Alexis Grimou aufgeführt, dessen Familie zwar aus Romont stammt, der selbst aber in Frankreich geboren ist und kaum mehr als Schweizer bezeichnet werden kann.[10]

Neben den Salons der Académie Royale gab es aber vor 1791 auch für nur zeitweilig hier arbeitende Künstler Möglichkeiten, sich an öffentlichen Ausstellungen zu beteiligen. Die eine wurde von der mit der alten städtischen Malerzunft verbundenen Académie de Saint-Luc geboten, der schon Grimou angehört hatte: Hier wurden zwischen 1751 und 1774 sieben Ausstellungen eingerichtet, zu denen Kataloge erschienen.[11] Schon in der ersten, 1751, trat mit sieben Pastellen (darunter der «Liseuse») der seit fünf Jahren in Paris arbeitende Jean-Etienne Liotard auf, der sich, getragen vom Renommé des «peintre turc», den Titel eines Peintre ordinaire du Roy geholt hatte.[12] Bei der Ausstellung von 1752 war Liotard gar mit 31 Exponaten beteiligt, darunter mit Bildnissen der Familie von Louis XV.[13] In seinem letzten Pariser Jahr, 1753, stellte Liotard nochmals bei Saint-Luc aus, diesmal nur ein einziges, heute verlorenes Porträt.[14] Diese personelle Präsenz der Schweiz bei Pariser Ausstellungen der Mitte des 18. Jahrhunderts ist aber nicht als solche in Erscheinung getreten. Der Kosmopolit Liotard, Sohn einer Hugenottenfamilie, die sich in Genf niedergelassen hatte, in den Memoiren des Duc de Luynes als Franzose bezeichnet, 1752 Conseiller der Académie de Saint-Luc geworden, ist von der Ausstellungskritik zwar gerühmt, aber nicht als Genfer zur Kenntnis genommen worden.[15] Dass ihn mehr als nur die Herkunft mit dem mehr als zehn Jahre jüngeren Jean-Jacques Rousseau verband, konnte man damals noch kaum wissen, könnte es aber vor der morgenfrischen, von einem Hauch Empfindsamkeit belebten «Liseuse» oder vor der satten Stofflichkeit

der etwas fülligen Königstochter Louise de France geahnt haben.[16]

Eine andere, gänzlich freie Möglichkeit war die seit dem 17. Jahrhundert eingebürgerte, jeweils am Morgen des Sonntags nach Fronleichnam auf der Place Dauphine abgehaltene Ausstellung, die man im 18. Jahrhundert den Salon de la Jeunesse nannte.[17] Hier, bei den unentdeckten Talenten und den unkonventionellen Landschaftern, wo es keine Kataloge gab, ist die Überlieferung relativ zufällig. Sieht man wiederum von Grimou ab, der 1732 hier ausgestellt hat, so haben (so weit mir das Material bis jetzt zugänglich war) hier und bei den späteren Unternehmungen des Salon du Colisée 1776 und des Salon de la Correspondance 1789/90 etwaige Schweizer Beiträger (mit Ausnahme von Adrian Zingg und Jean-Etienne Liotard) kaum Spuren hinterlassen.[18] Die meisten Schweizer Maler, Zeichner und Stecher, die vor 1791 in Paris gearbeitet haben, scheinen sich mit den herkömmlichen Möglichkeiten der Kunstvermittlung, wie sie ein renommiertes Atelier (zum Beispiel dasjenige des Stechers und Händlers Jean-Georges Wille) oder wie sie die Stichpublikationen in den Zeitungen boten, begnügt zu haben.[19]

Mindestens einer von ihnen jedoch hat den Weg einer privaten Einzelausstellung beschritten: März–Mai 1780 hat Caspar Wolf die von Bern nach Paris transferierte Sammlung seiner im Auftrag des Berner Verlegers Abraham Wagner entstandenen Gemälde mit Schweizer Alpenlandschaften in (gemieteten?) Räumen an der rue du Four-Saint-Germain ausgestellt und im «Journal de Paris» und im «Mercure de France» annonciert. Sicher Juni/Juli 1780 zeigte dann Wagner die um die Farbstiche seiner Edition bereicherte Ausstellung «rive droite», in Räumen, welche ihm die Comtesse de Maleyssie an der rue du Mail zur Verfügung gestellt hatte. Zwar ist von dieser Wagnerschen Unternehmung überliefert, dass ihr kein Erfolg beschieden war. Trotzdem ist nicht mit einer totalen Nichtbeachtung dieser für Paris ungewöhnlichen Landschaftskunst zu rechnen: Immerhin ein Joseph Vernet hat am 19. März 1780 fünf Gouachen bei Wolf gekauft.[20] Dies wirft einerseits ein Licht auf den Kreis, den diese Alpenlandschaften des Loutherbourg-Schülers angesprochen haben müssen. Andererseits ergibt sich daraus, dass der zahlenmässige Umfang wahrscheinlich über jene 90 Ölgemälde hinausgegangen war, welche via Paris später in der holländischen Versenkung von Schloss Keukenhof gelandet sind.[21] Es scheint also, dass im vorrevolutionären Paris, trotz dem personell geringen Anteil der Schweizer in Ausstellungen, mit einer mindestens theoretisch und punktuell beträchtlichen Präsenz schweizerischer Themen gerechnet werden muss.

Die Kataloglisten der Louvre-Salons vor 1791 zeigen allerdings, dass die in den beiden Wolfschen Privatausstellungen vertretene thematische Präsenz bereits eine offizielle Basis besass. Schon 1763 taucht da in einem Gemälde und mehreren Grisaillen des Franzosen Jean-Jacques Bachelier ein Thema aus der zeitgenössischen schweizerischen Literatur auf: nämlich Szenen aus Salomon Gessners 1760 ins Französische übersetztem «Tod Abels» (1758), die dem Genremaler Bachelier den Titel eines «peintre d'histoire» einbrachten. Diderot hat dabei eindeutig gewichtet: «Voilà un poète de mes amis qui fait faire de bien mauvais tableaux!»[22] 1775 stellte Alexis-Nicolas Pérignon die ersten sechs Schweizer Landschaften aus.[23] Wie die Gessner-Illustrationen, so wurden auch die Veduten aus der Schweiz, alle aus französischer Hand, in den Salons vor 1791 zu einem zwar sparsam, aber beharrlich wiederkehrenden Bildthema.[24]

Versucht man, sich die Frequenz schweizerischer Aussteller und Themen an den Pariser Ausstellungen vor 1791 zu vergegenwärtigen, so zeichnen sich – bei allen Unsicherheiten der Überlieferung, selbst in den gedruckten Katalogen – im Bereich der personellen Präsenz die einsamen, aber zahlenmässig bedeutenden Vorposten von Liotard und Wolf, beide ausserhalb der Salons der Académie Royale, ab. Verfolgt man dagegen die Spuren der thematischen Präsenz, so ergibt sich eine (kontrollierbar) 1763 einsetzende, durch die Ausstellung im Louvre sanktionierte Quote, die sich (mit Schwankungen bis zu 2,7% der Gesamtzahl der jeweils ausgestellten Werke) bis in die Revolutionszeit hält. Ihr setzt die «wilde» Ausstellung der Wolfschen Alpenbilder 1780 eine geradezu schwindelnd hohe Spitze auf (Abb. 1).

Wenn im Vorwort des Salon-Kataloges von 1791 verkündet wird: «le génie n'est plus condamné à l'obscurité», so dürfte der alte Johann Caspar Füssli, hätte er es erlebt, sich gefreut haben. Er hatte schon 1757 dafür gehalten, dass beinahe kein Ort sei, wo das «Genie» sich nicht finde, es wirke auch in der Stille, und er dachte dabei, dass Begabung sich auch unter den durch äussere Bedingungen wenig begünstigten Schweizer Künstlern finde.[25] Und tatsächlich tauchten sie – keine Genies, aber Begabungen – schon an diesem ersten freien Salon von 1791 auf, wo «Tous les artistes François ou Etrangers, Membres ou non de l'Académie de Peinture & de Sculpture» zur Jurierung ihrer Werke zugelassen waren.[26] Anfänglich, 1791–1799, kamen ausschliesslich Romands: dem Genfer Vien-Schüler Jean-Pierre Saint-Ours, den Brüdern François und Jacques Sablet, ebenfalls Schüler von Vien, Henriette Rath und jenem vielleicht doch zur bekannten Neuenburger Familie gehörenden Auguste Sandoz waren schon durch ihre Lehrverhältnisse, Töpffer und De la Rive durch die traditionellen Beziehungen der Genfer Schule zu Paris, der Zugang erleichtert.[27]

Von 1800 an beteiligten sich auch Deutschschweizer: Bis zu jenem denkwürdigen Salon von 1822, der durch Delacroix' «Dante-Barke», das Fanal der «première bataille romantique», ausgezeichnet war und bei dem die Anzahl der Exponate der Schweizer plötzlich um das mehr als 8fache zunahm, blieben aber die Biedermann, Troll, Lips, Elisabeth Pfenninger, Peter Birmann und die Bildhauer Treu und Eggenschwyler neben den mehrmals beteiligten Sablet, Soiron, Rath, Girardet, Töpffer, Gautier und den Pradier in der Minderzahl (siehe ANHANG). – Behielt in der Periode von 1791 bis 1819 die gesamte personelle Schweizer Präsenz einen Anteil von 5–14 Exponaten pro Salon, was

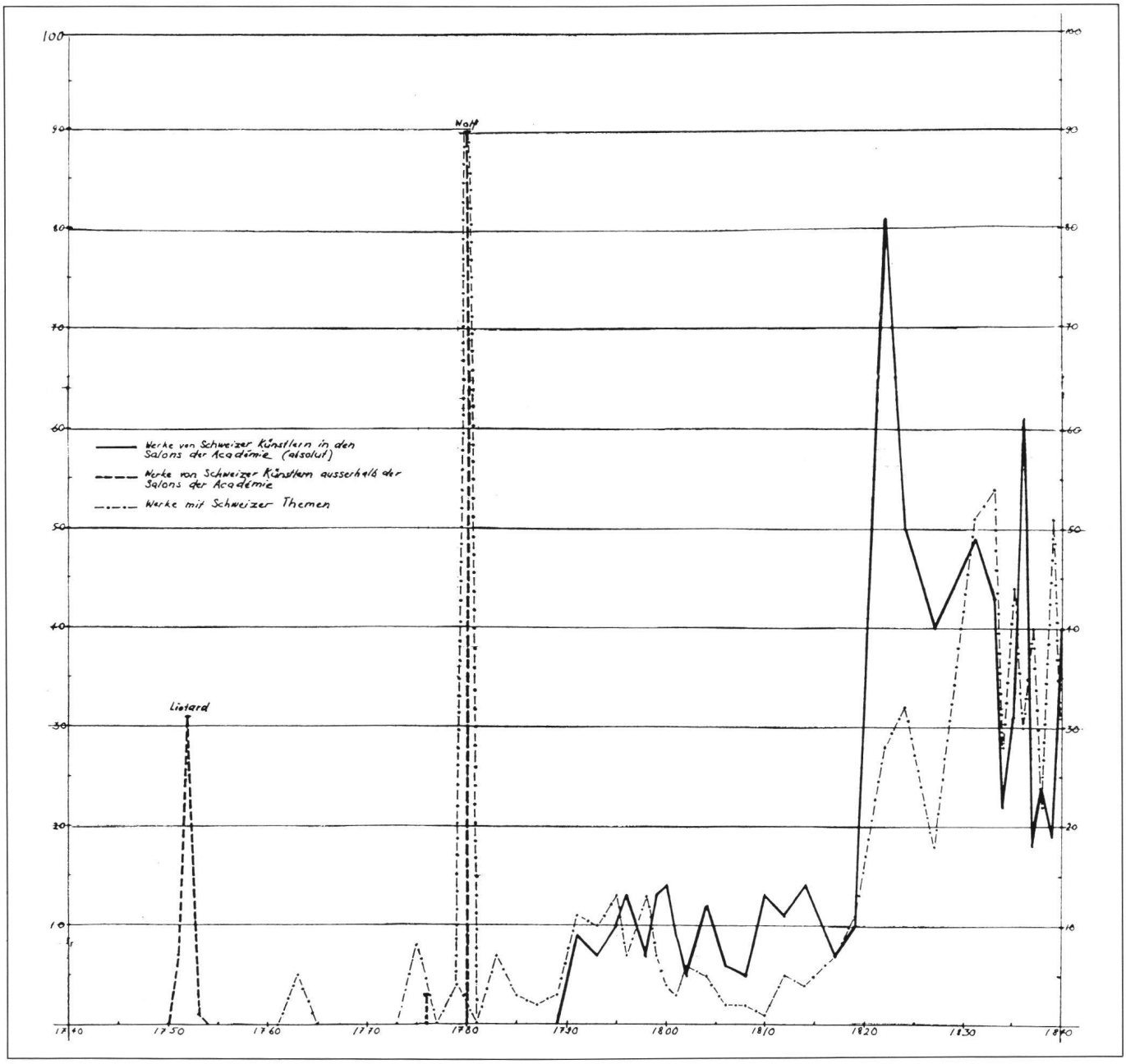

Abb. 1 Werke von Schweizer Künstlern und Werke mit Schweizer Themen in Pariser Ausstellungen 1740–1840 (in absoluten Zahlen).

natürlich bei den seit 1791 stark angestiegenen Gesamtzahlen der ausgestellten Werke einen bescheidenen Prozentsatz ergibt (Abb. 2), so durfte sich doch das künstlerische Gewicht, vor allem bei den Beiträgen der Romands, sehen lassen.[28]

Bei den Schweizer Themen, die auch nach 1791 zu einem grossen Teil von kleineren französischen Künstlern bearbeitet wurden, begegnen bis 1819 die Gessner-Illustrationen, mit denen die thematische Präsenz der Schweiz in den Louvre-Salons überhaupt eingesetzt hatte: Die Idylle scheint also, je nach Umständen, nicht nur ein utopisches, sondern auch ein revolutionäres Potential zu erweisen.[29] Konstant bleibt ebenso die Schweizer Landschaft vertreten, ja, unter der Hand der französischen Maler werden bereits Spielformen entwickelt: 1796 eine «Vue de la Suisse sur les huit heures du matin» und 1819 ein «Paysage composé, imitation des sites de la Suisse».[30] Selbst das Genre des Schweizer Trachtenbildes tritt auf; 1819 wird es gar mit dem in Frankreich seit dem 16. Jahrhundert beliebten allegorischen Porträt verquickt: «Mme A***» lässt sich als «paysanne suisse» malen.[31] Neu in den Salons sind Bildnisse bekannter Schweizer. Ohne die sechs Rousseau-Büsten am

Salon von 1793 für die Schweiz reklamieren zu wollen, ist immerhin auf die Lavater-Büste von 1802 und diejenige von de Saussure 1814 hinzuweisen.[32] Dass Wilhelm Tell in den 1790er Jahren auf der Pariser Schauspiel- und Opernbühne beliebt war und offiziell propagiert wurde, ist bekannt.[33] Seine Darstellung im Bild, angeregt durch einen in Paris entstandenen Stich Guttenbergs (um 1787) nach dem verlorenen «Tellensprung» Johann Heinrich Füsslis, lässt eine Frucht von Johann Jacob Bodmers Zürich in Paris aufgehen: An den Salons von 1795 und 1798 glorifiziert Tell den Tyrannenmord in Form von Idealporträts und Historienbild.[34] – Im Gesamten gesehen, zeigt die Frequenz der Schweizer Themen in Revolutionszeit, Kaiserreich und in den ersten Jahren des Louis XVIII einen bezeichnenden Verlauf (Abb. 1): Den Höhepunkten vor 1800 folgt von 1801/02 an eine massive Abnahme; in napoleonischer Zeit, in der Ära der Gros, Gérard, Girodet, sah man die Schweiz (offenbar unter dem Eindruck von Davids «Napoleon am Grossen St. Bernhard») höchstens als Schauplatz heroischen Alpenübergangs, der «Retraite de Suwarow» und der «Bataille de Zurich».[35]

Das Crescendo der personellen Präsenz am Salon von 1822 (81 Schweizer Exponate) markiert einen neuen Abschnitt. Ermutigt durch die geschäftliche Rückversicherung bei den nun auch am Salon auftretenden Kunstverlegern und Lithographen, wagte jetzt die Generation der gegen 1800 Geborenen den Schritt zur Ausstellungsbeteiligung. Seit Herbst 1821 scharte sich um den in Paris tätigen Neuenburger Verleger Jean Frédéric Osterwald eine Gruppe von elf Schweizern.[36] Ein während des Salons von 1822 aufgenommenes, bei Engelmann lithographiertes Erinnerungsblatt «Souvenir de Paris/Mai 1822» mit Osterwald in der Mitte vereinigt, ausser dem Mülhauser Engelmann selbst, Moritz, de Meuron, Lory fils, Himely, Volmar, Vogel, Hegi, Fürstenberger, Luttringshausen und die beiden Brüder Birmann (Abb. 3). Das ist eine sich später vielfach verändernde Kerngruppe von Schweizer Salonteilnehmern (ausser Fürstenberger und Wilhelm Birmann), die 1822 Delacroix' «Dante-Barke» gegenüber gestanden sind:[37] Dass auch ihnen damals etwas von der Virulenz der jungen französischen Romantik aufgegangen ist, verrät Wilhelm Birmanns, des Pestalozzi-Schülers, Vermerk in seinem Exemplar des Salonkataloges: zu Nr. 309, Delacroix, kritzelt er «wild Genie».[38]

Die Gruppe um Osterwald spiegelt ungefähr die Herkommensverhältnisse der Schweizer Salonteilnehmer der romantischen Generation: Kleineren Trüppchen aus Zürich, Basel und Bern stand in den 1820er und 30er Jahren immer eine bedeutende Neuenburger Vertretung gegenüber.[39] Seit 1822 war der in Rom arbeitende Léopold Robert, von 1827 an auch sein Bruder Aurèle Robert, dabei. 1822 in der Masse des Ausstellungsgutes noch fast unbeachtet geblieben, ist Léopold Robert aber im Jahr von Delacroix' «Massacre de Chios», 1824, als er unter anderem den «Brigand blessé à mort et sa femme au désespoir» (London, Wallace Collection) ausstellte, der erste Schweizer Maler, der in Paris zu wirklichem Ruhm gelangte.[40] An dessen Höhepunkt, 1831, pries der David-Adept Etienne-Jean Delécluze im «Journal des Débats» an Roberts «Moissonneurs dans les marais Pontins» (Paris, Louvre) «cet air de puissance... cette haute beauté... ce grandiose, empreints sur la figure calme de tous ces paysans», man finde darin «toute la gravité de la statuaire antique, jointe à cette soudaineté que présentent seuls les ouvrages inspirés par la nature».[41]

Seit 1827, da Lugardon auftrat, setzte eine Welle von jüngeren Vertretern der Genfer Schule ein: 1831 folgte Diday, 1835 Calame, 1838 Menn. 1839 schliesslich, als Calames «Orage à la Handeck» (Genf, Musée d'Art et d'Histoire) zum Ereignis des Salons wurde, brachte endlich ein Vertreter der Genfer Schule, von der die Salonpräsenz überhaupt ausgegangen war, als Schweizer ein schweizerisches Thema zu Salonerfolgen.[42] Zu einer Zeit, da bereits das «paysage intime» der Schule von Barbizon Konturen gewann, hat Calame mit seiner Gewitterszene im Gebirge – der spätromantischen Formulierung einer vorromantischen Idee, die in der Fassung von Caspar Wolfs «Gewitter am Unteren Grindelwaldgletscher» (Aarau, Aargauer Kunsthaus) bereits 1780 mit grosser Wahrscheinlichkeit in Paris ausgestellt gewesen war – der thematischen Präsenz der Schweiz am Salon die Krone aufgesetzt.[43]

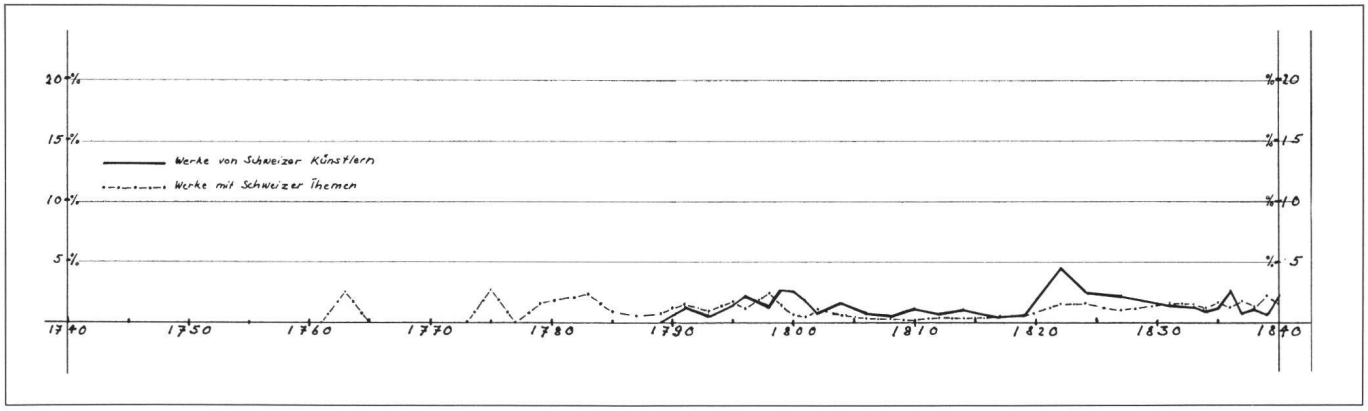

Abb. 2 Werke von Schweizer Künstlern und Werke mit Schweizer Themen an den Salons der Académie Royale (in Prozenten des gesamten Ausstellungsgutes).

Abb. 3 Ludwig Rullmann: «Souvenir de Paris. Mai 1822». Kreidelithographie (mit Bleistiftbeschriftung nach dem Exemplar aus dem Besitz von Ludwig Vogel im Schweizerischen Landesmuseum). Kupferstichkabinett Basel, Inv. X.937.

Fast zu spät allerdings; denn unterdessen war in den 1820er und 30er Jahren die Schweiz ohnehin ein Modethema geworden. Nicht nur hat noch einmal die politische Brisanz der Befreiungsgeschichten den Tell- und Rütlischwurszenen in den Jahren um 1830 zu neuer Konjunktur verholfen, es waren vor allem die seit dem 18. Jahrhundert beliebten Veduten aus dem Berner Oberland, die jetzt effektvoll variiert wurden: Neben den schönen Ansichten Villeneuves, die von Engelmann für den Prachtband der *«Lettres sur la Suisse»* lithographiert wurden, begegnen Sonnenuntergänge am Thunersee und Mondlicht über der Tellskapelle bis zu jener (auf einem Missverständnis beruhenden) Kompositlandschaft der «Vue du Wetterhorn et du Staubbach prise au-dessus de Meyringen».[44] «Aujourd'hui Paris confectionne la Suisse» hat Rodolphe Töpffer 1837 geklagt.[45]

Der Rückblick auf die rund 100 Jahre Ausstellungsgeschichte (1740–1840) kann hier nur von der Anbieterseite her grob skizziert werden; die komplementäre Frage nach der Rezeption der Schweizer Präsenz in Paris bedingt eine eigene oder eine erweiterte Untersuchung. Versucht man aber, dieses Angebot, auf quantitative Annäherungswerte reduziert, im zeitlichen Ablauf zu erfassen, so ergibt sich folgendes Bild (Abb. 1): Der Verlauf der für die Rezeptionsgeschichte interessanteren thematischen Präsenz der Schweiz in den Louvre-Salons zeigt (in absoluten Zahlen der Exponate) drei ideengeschichtlich bestimmte Hochphasen: Eine erste (1763–1785) in der Zeit der Vorromantik, die durch die ausserakademische Ausstellung der Wolfschen Alpenbilder dramatisch überhöht wird. Eine zweite Hochphase fällt mit der Revolutionszeit zusammen, und eine dritte gipfelt kurz nach 1830. Das Verhältnis dieser Linie der thematischen zu derjenigen der personellen Präsenz zu definieren, ist heikel. Wohl scheint die Aktualität der Schweiz als Thema das Terrain für die Schweizer Künstler bis über die Schwelle von 1791 hinaus vorbereitet zu haben. In Wirklichkeit dürften aber Entschluss und Möglichkeit zur persönlichen Teilnahme weitgehend von ande-

ren Motiven gesteuert worden sein. Die Attraktionen von Weltstadtluft, Leistungsausweis und Geschäftsverbindungen (auch Unterkunftsmöglichkeit bei Bekannten) dürften überwogen haben. Die Hausse der personellen Präsenz von 1822, die zu einem guten Teil der Gruppe um Osterwald zu verdanken ist, spricht für diese nüchterne Beurteilung.[46]

Der Verlauf der personellen und der thematischen Präsenz in den Kurven der relativen Zahlen (Abb. 2) stimmt noch einmal nüchterner. Immerhin zeigt es sich, dass die thematische Präsenz in den umfangmässig kleineren Salons des 18. Jahrhunderts im Verhältnis bedeutender war als in den Riesensalons der 1820er/30er Jahre. Berücksichtigt man dazu die ausserakademischen Exponate von Wolf (und vergisst daneben auch nicht die Verbreitung von Zurlaubens Ansichtenwerk der *Tableaux de la Suisse* von 1777–1788), so unterstreicht dieses vereinte Gewicht die (etwas vermessene) Vermutung, dass diese optisch-ideelle Präsenz der Schweiz eines der Elemente in der künstlerischen und politischen Fermentation des späten 18. Jahrhunderts in Paris darstellen könnte.[47] Dass die Idee «Schweiz» tatsächlich rezipiert wurde, beweist der hohe Anteil von Franzosen an der Gestaltung schweizerischer Themen – auch im 19. Jahrhundert.[48] Die kleinen Schweizer Landschaften, oft Aquarelle, tapezierten die untersten Regionen der Ausstellungswände, auf Nasenhöhe der «kleinen» Leute. Sollte auch zur Zeit der französischen Romantik die thematische Präsenz der Schweiz, das heisst also die Ausserordentlichkeit der Alpenlandschaft mit ihren Gegensätzen von Idylle und Naturgewalt, Schauplatz legendärer Freiheitsbewegung, zum Basso continuo des künstlerischen Bewusstseins in Frankreich gehört haben? Eine Melodie dazu (aber durchaus ohne Forcierung der nationalen Komponente) fand sich – jetzt endlich – in der Linie der personellen Präsenz, bei zwei Schweizer Malern: Am Salon von 1831, bei Léopold Roberts leidenden, sentimentbewegten italienischen Aufrührern («Insurrection à Civita-Castellana», Basel, Kunstmuseum) und im Trionfo des erdverbundenen südlichen Lebens seiner «Moissonneurs dans les marais Pontins» (Paris, Louvre), für die Heinrich Heine, weite Brücken schlagend, mit Worten des Saint-Simonismus die Formel fand: «Die Erde ist der Himmel und die Menschen sind heilig, durchgöttert».[49] Und schliesslich, am Salon von 1839, erklang sie, längst Erlebtes in der neuen Formensprache realistischer Malerei noch einmal dem Bewusstsein zurückgebend, im Sturmlied von Calames «Gewitter an der Handeck» (Genf, Musée d'Art et d'Histoire).

ANMERKUNGEN

1 JOHANN CASPAR FÜSSLI, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz,* Bd. 3, Zürich 1770, S. 148. – YVONNE BOERLIN-BRODBECK, *Johann Caspar Füssli und sein Briefwechsel mit Jean-Georges Wille,* in: Beiträge zur Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Zürich, Jahrbuch 1974–77, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1978, S. 106f. – ELSE MARIE BUKDAHL/ANNETTE LORENCEAU, *Denis Diderot. Salon de 1765. Edition critique et annotée,* Paris 1984, S. 146.

2 Vgl. ENREST GIDDEY, *Préromantisme en Suisse?,* 1981, 6e Colloque de la Société suisse des sciences humaines, Fribourg 1982.

3 Auf Empfehlung von Hyacinthe Rigaud erhielt Johann Heinrich Keller (1692–1765) 1724 eines der beiden Stipendien, welche Frankreich der Stadt Basel vertragsgemäss für das Studium junger Basler Künstler an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture ausrichtete. *Regesten betreffend Basler Künstler und Techniker des 17. und 18. Jahrhunderts,* in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 4, 1905, S. 292.

4 *Caspar Wolf (1735–1783). Landschaft im Vorfeld der Romantik,* Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum) 15. Juni bis 14. September 1980, S. 26–31.

5 GEORG FRIEDRICH KOCH, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts,* Berlin 1967, S. 124–183. – NIKOLAUS PEVSNER, *Academies of Art, past and present* (1940), New York 1973, S. 98. – JEAN SEZNEC/JEAN ADHÉMAR, *Diderot. Salons,* Bd. 1, Oxford 1975, S. 8–15. – *Diderot et l'art de Boucher à David,* Katalog der Ausstellung in Paris (Hôtel de la Monnaie) 6. Oktober bis 6. Januar 1985 (mit Bibliographie).

6 *Paris Salons de 1699, 1704, Le Livret de ... 1673, le Salon de 1725* (= Catalogues of the Paris Salons 1673 to 1881, compiled by H[ORST] W[OLDEMAR] JANSON), New York/London 1977/78: Le Livret de ... 1673, S. 1. – Die Salonkataloge werden im folgenden nach dieser Reprintausgabe zitiert.

7 Schon in den Satzungen der Pariser Malerzunft von 1391 findet sich ein Verbot des Verkaufs von Kunstgegenständen durch fremde Händler (GEORG FRIEDRICH KOCH, vgl. Anm. 5, S. 48).

8 *Salon de 1791* (vgl. Anm. 6), S. 2.

9 *Salon de 1783* (vgl. Anm. 6), Nr. 305. – MICHÈLE HÉBERT/YVES SJÖBERG, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIIe siècle,* Bd. 12, Paris 1973, S. 532, Nr. 233. – Freudenberger arbeitete 1765–1773 in Paris.

10 *Salon de 1740* (vgl. Anm. 6), S. 24 (zwischen Nr. 96 und 97). – François-Bernard Lépicié: «L'Espagnolete» und «Le Fluteur» nach Alexis Grimou. – YVES SJÖBERG, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIIe siècle,* Bd. 14, Paris 1977, S. 402, Nr. 56, 57. – C. GABILLOT, *Alexis Grimou, peintre français (1678–1733),* in: Gazette des Beaux-Arts 1911, 1, S. 157–172. – GEORGES LEVITINE, *The eighteenth century rediscovery of Alexis Grimou and the emergence of the proto-bohemian image of the French artist,* in: Eighteenth Century Studies 1968, 2, Nr. 1, S. 58–76.

11 *Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774, avec une note bibliographique et une table,* Einführung von J.J.G. [JULES GUIFFREY?], Paris 1872. – J. GUIFFREY, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc,* in: Nouvelles archives de l'Art français 9, 1915, S. 473. – GEORG FRIEDRICH KOCH (vgl. Anm. 5), S. 167f.

12 *Livrets des expositions* (vgl. Anm. 11), S. 10f., Nr. 75–81. – RENÉE LOCHE/MARCEL ROETHLISBERGER, *L'Opera completa di Liotard* (= Classici dell'arte, Rizzoli, Bd. 96), Mailand 1978, S. 97–100, Nr. 91, 105, 109, 118, 132, 133.

13 *Livrets des expositions* (vgl. Anm. 11), S. 27, Nr. 57–76 (mit Sammelnummer und einer Doppelnummer), S. 44, Nr. 263. – RENÉE LOCHE/MARCEL ROETHLISBERGER (vgl. Anm. 12), S. 98–100, Nr. 97, 102, 105, 107, 108, 111, 113, 114, 118; S. 102f., Nr. 141–144, 146–148; S. 93, Nr. 57 (siehe auch S. 102f., Nr. 145).

14 *Livrets des expositions* (vgl. Anm. 11), S. 57, Nr. 48. – RENÉE LOCHE/MARCEL ROETHLISBERGER (vgl. Anm. 12), S. 103, Nr. 149.

15 L. DUSSIEUX/E. SOULIÉ, *Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735–1758),* Bd. 10, 1749–1750, Paris 1862, S. 21. –

RENÉE LOCHE/MARCEL ROETHLISBERGER (vgl. Anm. 12), S. 99, Nr. 105.

16 RENÉE LOCHE/MARCEL ROETHLISBERGER (vgl. Anm. 12), S. 97, Nr. 91; S. 99f., Nr. 113. - YVONNE BOERLIN-BRODBECK, *Notizen zur Vorromantik in der Bildnismalerei und -zeichnung,* in: ENREST GIDDEY (vgl. Anm. 2), S. 142-144, 152-154, 156-158.

17 J.-J. GUIFFREY, *Notes et documents inédits sur les expositions du XVIII^e siècle recueillis et mis en ordre ...,* Paris 1873 (noch nicht gesehen). - PROSPER DORBEC, *L'exposition de la Jeunesse au XVIII^e siècle,* in: Gazette des Beaux-Arts 1905, 1, S. 456-470; 1905, 2, S. 77-86. - GEORG FRIEDRICH KOCH (vgl. Anm. 5), S.169-171.

18 J.-J. GUIFFREY, *Livret de l'exposition du Colisée (1776),* Paris 1875, S. 30, Nr. 47; S. 42, Nr. 175, 176. - GEORG FRIEDRICH KOCH (vgl. Anm. 5), S. 168, Anm. 362.

19 YVONNE BOERLIN-BRODBECK (vgl. Anm. 1), S. 86-90, 131-139. - Mit Werkankündigungen im «Mercure de France», zum Beispiel, erscheinen: Aberli, Dunker, Freudenberger, Füssli, Grimou, Hedlinger, Himely, A. Kauffmann, Mola, Petitot, Zingg (ETIENNE DEVILLE, *Index du Mercure de France 1672-1832,* Paris 1910, passim.)

20 Journal de Paris, Nr. 126, 5. Mai 1780, S. 519; Nr. 177, 25. Juni 1780, S. 711. - «Mercure de France», Juni 1780, S. 138 (ETIENNE DEVILLE, vgl. Anm. 19, S. 253). - BRUNO WEBER, *Willi Raeber, Caspar Wolf,* in: Kunstchronik 1980, S. 263f. - *Caspar Wolf. Landschaft im Vorfeld der Romantik* (vgl. Anm. 4), S. 26f., 55.

21 *Caspar Wolf. Landschaft im Vorfeld der Romantik* (vgl. Anm. 4), S. 56. - BRUNO WEBER (vgl. Anm. 20), S. 263f.

22 *Salon de 1763* (vgl. Anm. 6), Nr. 79, 80. - JEAN SEZNEC/JEAN ADHÉMAR (vgl. Anm. 5), S. 173f., 224. - *Maler und Dichter der Idylle. Salomon Gessner (1730-1788),* Katalog der Ausstellung in Zürich (Wohnmuseum Bärengasse) 1. April bis 13. Juli 1980, S. 83-86.

23 *Salon de 1775* (vgl. Anm. 6), Nr. 115, 116, 119-121 (Doppelnummer). - Alexis-Nicolas Pérignon ist der Hauptmeister des von Jean-Benjamin de Laborde, Pierre Michel Lamy und François-Denis Née herausgegebenen, mit Texten von BEAT-FIDEL ZURLAUBEN versehenen Ansichtenwerks der *Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques, littéraires de la Suisse,* Paris 1777-1788 (siehe BRUNO WEBER/HANSRUDOLF SCHWABE, *Städte und Berge der alten Schweiz,* Basel 1973). - JEAN SEZNEC, *Diderot. Salons,* Bd. 4 (1769, 1771, 1775, 1781), Oxford 1967, S. 255, 288f. - FRANÇOISE SOUBEYRAN/JACQUES VILAIN, *Gabriel Bouquier, Critique du Salon de 1775,* in: Revue du Louvre 25, 1975, S. 103.

24 Die Nachweise zu den Schweizer Themen in den Salonkatalogen von 1763-1840, die den Umfang der vorliegenden Druckfassung gesprengt hätten, werden voraussichtlich in einer späteren Arbeit neu verwertet werden.

25 JOHANN CASPAR FÜSSLI, *Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweitz,* Bd. 2, Zürich 1757, S. 135. - YVONNE BOERLIN-BRODBECK (vgl. Anm. 1), S. 107.

26 *Salon de 1791* (vgl. Anm. 6), S. 2 («Article I^er.»). - Eine Kommission für die definitive Auswahl der eingesandten Werke gab es seit 1748; 1791 wurde eine neue, vorwiegend aus Funktionären bestehende Jury eingesetzt (JEAN SEZNEC/JEAN ADHÉMAR, vgl. Anm. 5, S. 11).

27 Siehe ANHANG, IV, *1. Genève/Vaud, 2. Neuchâtel.* - Saint-Ours war zwar Träger des Prix de Rome 1780, musste aber als Ausländer und Protestant den Romaufenthalt selbst finanzieren. - Für die Genfer schuf 1798-1813 die politische Zugehörigkeit Genfs zum französischen Département Léman zusätzliche Erleichterung für Künstlerreisen nach Paris (freundlicher Hinweis von Herrn Claude Lapaire, Genève).

28 Für die Zeit von 1791 bis 1840 werden in der vorliegenden Arbeit nur die Salon-Ausstellungen der Académie de Peinture et de Sculpture berücksichtigt (siehe ANHANG); andere öffentliche und private Unternehmungen, Atelierausstellungen etc., werden hier nicht erfasst. - In die vorliegende Übersicht ebenfalls nicht einbezogen wird Jean-Joseph Schmid (1759 geboren, tätig bis 1800), der von 1796 bis 1800 am Salon ausgestellt hat: Er stammt zwar ursprünglich aus Frick (Aargau), ist aber bereits in Paris geboren (vgl. BRUNO WEBER/HANSRUDOLF SCHWABE, vgl. Anm. 23, S. 22); zu J.-J. Schmid siehe auch Anm. 30.

29 Siehe Anm. 24. - Vgl. auch GOTTHARDT FRÜHSORGE, *«Nachgenuss der Schöpfung». Über die Wahrheit des Gesellschaftsentwurfs Gessnerscher Idyllendichtung,* in: *Maler und Dichter der Idylle* (vgl. Anm. 22), S. 74-80.

30 *Salon de 1796* (vgl. Anm. 6), Nr. 428 (siehe Anm. 28); *Salon de 1819,* Nr. 409. - Im übrigen siehe Anm. 24. - Zum schweizerischen «Paysage composé» siehe Caspar Wolf, Abb. in: WILLI RAEBER, *Caspar Wolf ... Sein Leben und sein Werk* (= Œuvrekataloge Schweizer Künstler, 7), Aarau etc. 1979, S. 242f., Nr. 247, 248.

31 *Salon de 1819* (vgl. Anm. 6), Nr. 212. - Im Übrigen siehe Anm. 24.

32 *Salon de 1793* (vgl. Anm. 6), Sculpture Nr. 71, 81, 90, 106, 167, 833; *Salon de 1802,* Nr. 996; *Salon de 1814,* Nr. 1313.

33 *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830,* Katalog der Ausstellung in Paris (Grand Palais) 16. November 1974 bis 3. Februar 1975, S. 598.

34 GERT SCHIFF, *Johann Heinrich Füssli. 1741-1825* (= Œuvrekataloge Schweizer Künstler, 1), Zürich/München 1973, Bd. 1, S. 137f., 489f., Nr. 719; Bd. 2, Abb. S. 166; vgl. auch Bd. 1, S. 421, Nr. 266, Bd. 2, Abb. S. 46. - *Salon de 1795* (vgl. Anm. 6), Nr. 528, 1001; *Salon de 1798,* Nr. 77.

35 Jacques-Louis David: Bonaparte franchissant le grand Saint-Bernard, 1801, Malmaison (ANTOINE SCHNAPPER, *David. Témoin de son temps,* Fribourg 1980, S. 206-208, Abb. 119; vgl. auch *Caspar Wolf. Landschaft im Vorfeld der Romantik* (vgl. Anm. 4), S. 47f. - *Salon de 1801* (vgl. Anm. 6), Nr. 121, 334; *Salon de 1802,* Nr. 268, 956; *Salon de 1804,* Nr. 496; *Salon de 1808,* Nr. 576; *Salon de 1812,* Nr. 391.

36 Zu Jean Frédéric Osterwald (1773-1850), Quai des Augustins 25, Paris, siehe Kunstblatt 1825, Nr. 19, S. 76; HEINRICH APPENZELLER, *Der Kupferstecher Franz Hegi von Zürich,* Zürich 1906, S. 4, Nr. 205, 330-334, 355-377, 392-400; HANS GANZ, *Malerische Reise in Sizilien,* in: DU 1, 1941, 1, S. 16-20. - Nicht nur Osterwalds Tochter Rose (siehe ANHANG), sondern auch sein älterer Bruder David Ferdinand Osterwald l'aîné (1763-1843), Stecher und ebenfalls Buch- und Druckgraphikhändler in Paris, der aber an der rue Pavée Saint-André-des-Arts 5 wohnte, beteiligten sich an den Salons (siehe ANHANG). - Berichtigung: YVONNE BOERLIN-BRODBECK, *Frühe «Basler» Panoramen: Marquard Wocher und Samuel Birmann,* in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 42, 1985, 4, S. 308, 312, Anm. 8: David Ferdinand ist mit Jean Frédéric Osterwald verwechselt.

37 Ludwig Rullmann (1765-1822): Gruppenbildnis «Souvenir de Paris. Mai 1822», Lithographie von Godefroy Engelmann (R.A. WINKLER, *Mai 1822 in Paris (Was sie sammeln XLI),* in: Aus dem Antiquariat 8, 1982, Beilage zum Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, Frankfurt 1982). Das Gruppenbildnis ist ohne Legenden erschienen; Identifikationen auf Grund der nachträglichen Beschriftungen von Franz Hegi und Ludwig Vogel auf dem Exemplar des Landesmuseums in Zürich: 1. Jean Frédéric Osterwald (siehe Anm. 36 und ANHANG), 2. Maximilien de Meuron (1785-1868, siehe ANHANG), 3. Friedrich Wilhelm Moritz (1783-1855, siehe ANHANG), 4. Gabriel Lory fils (1784-1846, siehe ANHANG), 5. Ludwig Vogel (1788-1879, siehe ANHANG), 6. Isaak Fürstenberger (1799-1828), 7. Joseph Volmar (1796-1865, siehe ANHANG), 8. Godefroy Engelmann (1788-1839; siehe LEON LANG, *Godefroy Engelmann, imprimeur lithographe. Les incunables 1814-1817,* Colmar 1977. Engelmann stellte an den Salons von 1817-1831 aus), 9. Sigismond Himely (1801-1872, siehe ANHANG, Himely stellte bis 1869 am Salon aus), 10. Samuel Birmann (1793-1847, siehe ANHANG), 11. Wilhelm Birmann (1794-1830), 12. Johann Heinrich Luttringshausen (1783-1857, siehe ANHANG), 13. Franz

Hegi (1774–1850, siehe ANHANG). – Moritz, de Meuron, Georg Volmar (siehe ANHANG), Joseph Volmar und die Brüder Birmann wohnten bei Osterwald am Quai des Augustins 25, Luttringshausen dagegen in der Nähe, bei Himely an der rue Gît-le-cœur 6. – 1824 logierten auch Copley Fielding (1787–1855) und ein weiterer englischer Maler namens «Wild» (Samuel de Wilde?) im Haus Quai des Augustins 25.

38 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Musée royal des Arts, le 24 avril 1822,* Paris 1822, mit handschriftlichen Einträgen Wilhelm Birmanns, Kunstmuseum Basel. – Wilhelm Birmann war 1810 Schüler des Pestalozzi-Instituts in Yverdon, siehe «Reisebeschreibung von Samuel Birmann, 1810», Manuskript, Staatsarchiv Baselstadt, PA 513 II, C 8; 2 (unpaginiert).

39 Siehe ANHANG.

40 Siehe ANHANG. – PIERRE GASSIER, *Léopold Robert,* Neuchâtel 1983, S. 117–162 (zur Beschickung des Salons von 1822: S. 133f.), 294f., Nr. 6 (Abb.), 296, Nr. 10, 11, 297f., Nr. 19 (Abb.); Abb. S. 111, 125. Zum Salon von 1824 siehe PIERRE GASSIER, S. 158 (vgl. S. 303, Nr. 38, 40), 303, Nr. 42 (Abb.), 304, Nr. 43 (Abb.), 306, Nr. 50 (Abb. und Abb. S. 150), 308, Nr. 54 (Abb.), Nr. 56 (Abb. und Abb. S. 155).

41 «L'arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins», 1830; am Salon von 1831 (siehe ANHANG) Nr. 2836, von König Louis-Philippe erworben. PIERRE GASSIER (vgl. Anm. 40), S. 216–240, 326f., Nr. 99 (Abb. und Abb. S. 235). – Journal des Débats politiques et littéraires, 8. Juni 1831.

42 Siehe ANHANG. – «Orage à la Handeck» am Salon von 1839 als «Vue prise à la Handeck, route du Grimsel, canton de Berne», Nr. 274. – E[UGENE] RAMBERT, *Alexandre Calame. Sa vie et son œuvre,* Paris 1884, S. 122–134, 540. – FRANZ ZELGER, *Alexandre Calame,* in: Palette, 40, 1972, S. 7, Abb. 1.

43 *Caspar Wolf. Landschaft im Vorfeld der Romantik* (vgl. Anm. 4), S. 50, 61, Nr. 103, Abb. VI. – Zum Motiv der Wettertannen und der gebrochenen Bäume bei Calame siehe VALENTINA ANKER, *Les carnets de Calame ou la nature telle qu'elle est,* in: Genava 29, 1981, S. 184–186, 189f.

44 Jules-Louis-Frédéric Villeneuve (1796–1842) zeichnete die Tafeln für SAZERAC/ENGELMANN/GOLBERG/RAOUL-ROCHETTE, *Lettres sur la Suisse,* 5 Teile, Paris 1823–1832. – Im übrigen siehe Anm. 24.

45 RODOLPHE TÖPFFER, *Du touriste et de l'artiste en Suisse,* 1837, in: Mélanges, Paris 1852, S. 177.

46 Siehe Anm. 37 und ANHANG.

47 Zu Zurlauben siehe BRUNO WEBER/HANSRUDOLF SCHWABE (vgl. Anm. 23).

48 Siehe Anm. 44

49 JEAN-RENÉ DERRÉ/CHRISTIANE GIESEN, *Heinrich Heine. Französische Maler. Französische Zustände. Über die französische Bühne. Text.* (= Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Herausgeber Manfred Windfuhr), 12/1, Hamburg 1980, S. 32–34; 12/2, Hamburg 1984, S. 528f., 572–576. – Den Hinweis auf Heine verdanke ich Frau Inge Rippmann, Basel.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–3: Kunstmuseum Basel

ANHANG

SCHWEIZER MALER, ZEICHNER, STECHER UND BILDHAUER AN PARISER AUSSTELLUNGEN 1740–1840

(ohne Gewähr für Vollständigkeit)
* = Sammelnummer

I. Académie de Saint-Luc: Jean-Etienne Liotard: 1751/7 (siehe Anm. 12); 1752/31 (siehe Anm. 13); 1753/1 (siehe Anm. 14).

II. Salon du Colisée (1776): Jean-Etienne Liotard: 1. – Adrian Zingg: 2 (siehe Anm. 18).

III. Private Einzelausstellungen: Caspar Wolf: 1780/ca. 90 (siehe S. 354, Anm. 20, 21).

IV. Salons der Académie Royale de Peinture et de Sculpture (vgl. Anm. 6).

1. Genève/Vaud
Antoine Bovy (in Frankreich naturalisiert): 1831/2**; 1833/4**; 1835/1; 1836/1*; 1838/1*; 1839/1; 1840/3**. – Clément Bovy: 1830 (Exposition au profit des blessés, beigebunden den Reprints der Salonkataloge, vgl. Anm. 6)/1. – Alexandre Calame: 1835/1; 1839/3. – François Diday: 1831/5; 1840/3. – Marianne Fol-Straub: 1827/3; 1833/6. – Jean-Rodolphe Gautier: 1793/2; 1795/3; 1796/1*; 1801/2; 1802/1; 1810/1*; 1812/1(?); 1814/1; 1817/2**. – Charles Gleyre: 1833/2; 1840/1. – Charles Guigon: 1840/1. – Jules Hébert: 1840/1*. – Joseph Hornung: 1840/6. – Jean Jacottet: 1827/1*; 1831/1; 1833/1; 1834/2; 1835/1; 1836/1*; 1838/1*; 1839/2*. – Pierre-Louis De la Rive: 1799/3; 1800/5; 1801/1. – Jean-Léonard Lugardon: 1827/2; 1831/4; 1833/1; 1834/3; 1835/2; 1836/2. – Barthélemy Menn: 1838/2; 1840/1. – Jean Louis Populus: 1834/1. – Charles-Simon Pradier: 1814/4; 1819/1; 1822/2; 1824/3; 1827/1; 1833/1; 1838/1. – James Pradier: 1819/2; 1822/2; 1824/2; 1827/3; 1831/1; 1833/2; 1834/3; 1835/1; 1836/1; 1837/1; 1838/2; 1839/2; 1840/1. – Henriette Rath: 1799/1; 1801/2; 1810/1*. – François Sablet: 1795/1; 1799/4; 1804/4; 1819/3. – Jacques Sablet: 1791/2; 1793/2; 1795/4 (brachte nachträglich noch zwei Bilder zur Ausstellung, die nicht im Katalog verzeichnet sind; vgl. *Les Frères Sablet,* Ausstellung in Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 29. März–12. Mai 1885, S. 177); 1796/11; 1798/6; 1799/5; 1800/1*; 1802/2; 1804/1. – Jean-Pierre Saint-Ours: 1791/3. – Jean-François Soiron: 1800/1*; 1804/1*; 1806/2**; 1808/1*; 1810/1*. – Sébastien Straub: 1840/2. – Adam-Wolfgang Töpffer: 1798/1; 1812/5.

2. Neuchâtel
Alphonse Doudiet: 1837/2; 1839/1. – Abraham Girardet: 1806/2; 1808/2; 1810/1; 1819/1; 1822/1. – Charles-Samuel Girardet: 1824/1*; 1834/1*. – Edouard Girardet: 1839/1; 1840/1. – Karl Girardet: 1836/2; 1837/2; 1838/1; 1839/1; 1840/1. – Jenny Grosclaude: 1839/1. – Louis-Aimé Grosclaude: 1827/6; 1833/5; 1835/4; 1836/3*; 1837/6; 1838/3; 1839/4; 1840/3. – Sigismond Himely: 1824/1; 1827/2; 1833/4; 1834/1; 1835/5; 1836/3; 1837/2; 1838/2; 1840/2. – Georges-François-Louis Jaquemot: 1833/2. – Gabriel Lory fils: siehe *4. Bern.* – Maximilien de Meuron: 1822/6. – Friedrich Wilhelm Moritz: 1822/2. – David Ferdinand Osterwald 1822/2; 1824/2. – Jean Frédéric Osterwald: 1822/ (41); 1824/(6*). – Rose Osterwald: 1831/1. – Edouard de Pourtalès: 1840/1. – Aurèle Robert: 1827/1; 1831/2; 1835/1; 1836/1; 1840/1. – Léopold Robert: 1822/5 (siehe Anm. 40); 1824/6; 1827/11; 1831/10; 1835/2; 1836/3. – Auguste Sandoz (?): 1793/3.

3. Zürich/Winterthur
Johann Jakob Biedermann: 1802/2. - Charles Bodmer: 1836/1*. - Franz Hegi: 1822/7; 1824/1(?). - Jakob Wilhelm Huber: 1822/1; 1824/1 (?). - Johann Heinrich Lips: 1814/1. - Elisabeth Pfenninger: 1810/1; 1812/1*; 1814/2; 1817/1; 1819/1*; 1822/1*; 1824/1*; 1830 (Exposition au profit des blessés, beigebunden den Reprints der Salonkataloge, vgl. Anm. 6)/1; 1833/1*; 1834/1*; 1836/1; 1837/1*. - Anna Emilie Reinhart: 1833/2. - Johann Heinrich Troll: 1800/3. - Johann Jakob Ulrich: 1824/1; 1825 (Société des Amis des Arts, beigebunden den Reprints der Salonkataloge, vgl. Anm. 6)/1; 1827/4; 1827 (Société des Amis des Arts, siehe oben)/1; 1831/7; 1833/6; 1834/1; 1835/3; 1836/5; 1838/4; 1840/3. - Ludwig Vogel: 1831/1. - Lukas Weber (?): 1827/1 (siehe auch Friedrich Weber, *5. Basel)*. - Hans Salomon Ziegler: 1831/2.

4. Bern
Abraham Sigmund August von Bonstetten: 1835/3. - Pankraz Eggenschwyler: 1804/4. - Ida Egger: 1830 (Exposition au profit des blessés, beigebunden den Reprints der Salonkataloge, vgl. Anm. 6)/1; 1834/4; 1836/2; 1837/2; 1838/2. - Sigmund Freudenberger: 1783/1 (siehe S. 353, Anm. 9). - Karl Adolf von Graffenried: 1835/5; 1836/2*. - Gabriel Lory fils: 1822/2: 1824/1 (?). - Adolf von Stürler: 1838/1.- Georg Volmar: 1824/1. - Joseph Volmar: 1824/1; 1827/1.

5. Basel
Peter Birmann: 1801/1* (möglicherweise ist die Ausstellung durch den Auftraggeber, General Jean Victor Moreau, Kommandant der französischen Rheinarmee, veranlasst worden). - Samuel Birmann: 1822/6; 1824/1 (?). - Alphonse Doudiet: siehe *2. Neuchâtel*. - Johann Heinrich Luttringshausen: 1822/1; 1827/2; 1831/4. - Jakob Philipp Treu: 1814/6. - Friedrich Weber (?): 1827/1 (siehe auch Lukas Weber, *3. Zürich/Winterthur)*.

6. Ostschweiz, Innerschweiz etc.
Samuel Amsler: 1824/1*. - Caspar Gsell: 1835/1; 1836/1; 1839/1. - Jakob Schwegler: 1835/1.