

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: 41 (1984)

Heft: 2: La Suisse dans le paysage artistique : le problème méthodologique
de la géographie artistique = Die Schweiz als Kunstlandschaft :
Kunstgeographie als fachspezifisches Problem

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.10.2024

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

Buchbesprechungen

ANNEMARIE KAUFMANN-HEINIMANN: *Römische Bronzestatuetten aus Augst und Kaiseraugst*. (Augster Museumhefte Nr. 5). Römermuseum Augst, 1983. 64 Seiten, 36 Abbildungen, davon 8 farbig.

Der Bestand an Statuetten und Appliken oder figürlich verzierten Geräteteilen aus der römischen Stadt Augst und aus dem nahegelegenen Kastell Kaiseraugst umfasst etwa 180 Objekte. Die bis 1971 gefundenen Bronzen hat Annemarie Kaufmann in einem Katalog in der Reihe «Die römischen Bronzen der Schweiz», Band 1 (Zabern-Verlag, Mainz 1977), veröffentlicht. Im vorliegenden Museumsheft beschreibt sie siebzehn Beispiele, darunter einige der schönsten Kunstwerke aus Augst. Es ist eine kleine, aber durchaus repräsentative Auswahl, wobei überdies noch vier Neufunde von 1976, 1978 und 1979 vorgestellt werden.

Da figürliche Bronzen der Antike technische, stilistische und geistesgeschichtliche Fragen aufwerfen, bietet die Autorin dem Leser auch eine anregende Information über Herstellungstechnik, Werkstätten, Herstellungszentren, Vorbilder, Thematik und Funktion. Ein Aspekt bleibt unerwähnt: die Frage nach dem Künstler. Wird stillschweigend angenommen, Künstler und Bronzegiesser seien identisch? Ein Grossteil der Bronzen illustrieren die Erscheinungsformen von Göttern, Halbgöttern, Schützgöttern und personifizierten Lebenskräften, teils in klassisch-antiker, teils in einheimisch-gallorömischer Vorstellung. Unter den 17 Beispielen finden sich Jupiter, Sucellus, Aesculap, Apollo, Mars, Merkur, Amor, Bacchus, Herkules, Lar, Minerva, Venus, Fortuna und Victoria. Die schöne Gestaltung des Heftes wird leider beeinträchtigt durch einen redaktionellen Mangel. Es fehlt eine konsequent fortlaufende Nummerierung der Abbildungen durch das ganze Heft. Eine solche ist nur bei den Abbildungen 1–10 vorhanden und fällt für alle folgenden aus, weil die Bilder dort den Katalogtexten 1–17 unter- und zugeordnet sind.

Rudolf Degen

*

ALFRED MUTZ: *Römische Waagen und Gewichte aus Augst und Kaiseraugst*. (Augster Museumhefte Nr. 6). Römermuseum Augst, 1983. 64 Seiten, 39 Abbildungen.

In der römischen Stadt Augusta Rauricorum (Augst) und dem spätrömischen Castrum Rauracense (Kaiseraugst) sind bis heute 8 Waagen und einige Bruchstücke von solchen zum Vorschein gekommen. Eine erstaunlich geringe Anzahl für die beiden Siedlungen, die doch für Handel und Wirtschaft stets als bedeutende Zentren gewertet werden.

Die bis heute gefundenen Waagen und Waagenteile werden im vorliegenden Heft bekanntgemacht. Drei gehören zu gleicharmigen Waagen mit kleinem Wiegebereich, fünf zu ungleicharmigen Waagen mit grossem Wiegebereich. Die zweite Gattung, die sog. «Schnellwaagen», verfügten über verschiebbare Gewichte und 2–3 Aufhängevorrichtungen, d.h. über Veränderungsmöglichkeiten der Hebelverhältnisse und damit über verschiedene Wiegebereiche an ein und demselben Instrument. Dieser Waagentypus ist seit der Römerzeit bis in die Gegenwart als Laufgewichtswaage in Gebrauch. Der Autor beschreibt alle antiken Funde aus Augst und bemüht sich, ihre metrischen Systeme und Verhältnisse zu rekonstruieren, was bei unvollständiger Erhaltung verständlicherweise nicht immer leicht ist.

Die anschaulich illustrierte Behandlung des Themas enthält als unumgängliche Voraussetzung für das Verständnis antiker Waagen verschiedene einführende Kapitel über die römischen Gewichts- und Masseinheiten, die bei der Konstruktion von Waagen angewandt worden sind. Am Beispiel einer Schnellwaage aus dem Limeskastell von Osterburken und anderen gut erhaltenen Exemplaren wird die antike Waagenmetrik ausführlich dargelegt.

Im gleichen Heft werden 14 Gewichtssteine aus Augst und Kaiseraugst

publiziert. Neun Exemplare sind Schiebegewichte von Laufgewichtswaagen, 5 sind Gewichtssteine, zum Teil mit eingravierten Gewichtsangaben.

Die angegebenen Literaturangaben sind recht dürftig. Schade, dass dem Autor wichtige Arbeiten entgangen sind, die auch für den Leser weiterführende Überlegungen und Literaturhinweise enthalten, so u.a. die Aufsätze von O. Paret, Von römischen Schnellwaagen und Gewichten, Saalburg Jahrbuch 9, 1939, 73 ff. und H.U. Nuber, Zwei römische Schnellwaagen aus Eining und Arxtham, Bayerische Vorgeschichtsblätter 32, 1967, 29 ff.

Rudolf Degen

*

KLAUS STOPP: *Die Handwerkskundschaften mit Ortsansichten*. Beschreibender Katalog der Arbeitsattestate wandernder Handwerksgehlen (1731–1830). Bd. 1: Allgemeiner Teil. (Anton Hiersemann Verlag, Stuttgart 1982.) VIII + 327 S., 216 Abb.

Vom lang erwarteten Corpus (der Autor nennt es Census) der Gesellenbriefe mit Ortsansichten liegt nunmehr der erste Band mit den allgemeinen Ausführungen zum Thema vor. Der Autor, Prof. Dr. Klaus Stopp aus Mainz, hat sich damit lange Zeit befasst und die von ihm nach deutschem Sprachgebrauch «Kundschaften» genannten Arbeitsatteste mit topographischen Ansichten auch gesammelt. Ein grosser Teil der Dokumente – über 1200 – sind heute in seinem Besitz, über 11 000 sind ihm bekannt. Das bewunderungswürdige Material, bis dahin noch wenig beachtet, scheint nun in den angekündigten fünfzehn nach Landschaften geordneten Bänden integral und in einer vorbildlichen wissenschaftlichen Darstellung katalogisiert und somit allgemein zugänglich gemacht zu werden. Zu diesem kapitalen Unternehmen, das für verschiedene Sparten der historischen Wissenschaft relevant ist, sind vorweg der Autor, aber auch der wagemutige Verlag herzlich zu beglückwünschen.

Im vorliegenden Band zieht der Autor das Fazit seiner mit äusserster Akribie betriebenen Forscher- und Sammlertätigkeit, und man darf annehmen, dass er keinen der möglichen Betrachtungspunkte ausgelassen hat.

Als erstes erfolgt eine Definition der «Handwerkskundschaft». Ihr Vorkommen ist zeitlich begrenzt. Es beginnt mit dem kaiserlichen «Fundamentaltatent» der «Handwerker . . . Missbräuche betreffend» vom 16. August 1731, und endet 1808, resp. 1829 mit der obligatorischen Einführung des Gesellen-Wanderbuchs, mit dem das Ausstellen von Kundschaften überflüssig wurde. Die Kundschaft ist ein vorgedrucktes Formular, in dem der Meister und dessen übergeordnete Gremien (Zünfte, Magistrate und dergleichen) den Gesellen die Zünftigkeit, die Arbeitsdauer, ihr gutes Betragen und das ordnungsgemässe Aufkündigen der jeweiligen Arbeitsstelle bestätigen. Da die Gesellen üblicherweise an jedem Ort ihrer Wanderschaft ein solches Dokument ausgehändigt erhielten, besaßen sie jeweils mehrere davon. Das, was nun Stopps Corpus kennzeichnet und so wertvoll macht, ist der Umstand, dass er sich nicht nur mit den Dokumenten in diplomatischer Hinsicht, also rechtlich und inhaltlich auseinandersetzt, sondern sich besonders ihrem Bildschmuck zuwendet, der seit 1740 vereinzelt, seit etwa 1770 aber bereits allgemein in einer druckgraphischen Vedute der ausstellenden Ortschaft besteht.

Voraussetzung für die Existenz der Kundschaften war der Wanderzwang der losgesprochenen Gesellen. Mit dem Lehrbrief trat der Geselle eine mehrjährige Wanderung an, während der er durch die Länder kam, in denen er sich verständigen konnte. Bei den Kundschaften handelt es sich vorweg um eine Angelegenheit des deutschen Sprachraums und seiner angrenzenden Zonen (besonders im Osten und Südosten), die in etwa mit dem Begriff des Deutschen Reiches umschrieben werden kann, ein Faktum, dem der Autor u.E. zu wenig Gewicht beimessen hat.

Das Buch bringt eine solche Fülle von Informationen zum Thema, dass es schwer fällt, auf seinen ganzen Inhalt im einzelnen einzugehen. Es seien deshalb einige uns wesentlich erscheinende Punkte herausgegriffen. Da das Thema weitgehend neu ist, muss sich der Aussenstehende vorerst einarbeiten. Nur der Spezialist auf dem besonderen Fachgebiet kann die Publikation in ihrem vollen Wert würdigen und erfassen und sich allenfalls auch zu einzelnen Punkten kritisch äussern.

Neben den vielen ausgefüllten Formularen ist Stopp auch vielen leeren begegnet. Er kreiert dafür den Begriff des «Blanketts». Mit diesen wurde vielfach ein unerlaubter Handel getrieben. Da die Kundschaften in ihrer hauptsächlichlichen Verwendungszeit als Pässe galten und das freie Wandern, auch über die Grenzen, erlaubten, wurden sie gern gefälscht. Der Druck der Kundschaften wurde deshalb streng reglementiert. Neben den Behörden spielten dabei die Zünfte naturgemäss eine wesentliche Rolle. Um Missbräuchen vorzubeugen, mussten im allgemeinen die Gesellen die Kundschaften selbst bezahlen. Vorzügliche Gesellen erhielten mitunter sogar kolorierte Exemplare (z.B. in St. Gallen). Sie konnten mitunter zwischen billigeren Ausführungen (ohne Vedute) und teureren (mit Stadtansicht) wählen. Neben den Kundschaften gibt es mehrere andere Ausweiszettel, die für die Wanderschaft der Gesellen nötig waren. Bei innerstädtischen Meisterwechsellern wurden sogenannte Entlasszettel (oder Zuschickzettel) ausgestellt. Am Schluss des Bandes bildet Stopp weitere Formulare ab: Impfzeugnisse, Seuchenatteste, Cassazettel über bezahlte Gebühren usw. Pässe benötigten die Gesellen erst, wenn sie ins ausserdeutsche Ausland, d.h. nach Frankreich oder Italien reisen wollten. Seit 1808 lösten die Wanderbücher die Kundschaften ab (1809 in Bayern u.a. Gebieten, 1828/29 in Österreich). In den Hanses adten und in der Schweiz waren Kundschaften auch etwas später noch üblich. Deren Zeit war also das knappe Jahrhundert von 1731 bis um 1830.

Die erste Kundschaft mit einer Stadtansicht kennt Stopp aus Nürnberg (1740). Die Einführung der Vedutenformulare erfolgte bis um 1760 schlep-pend, ab etwa 1770 «explosionsartig». Stopp gibt Kenntnis von über 1500 Grundtypen. Er versteht darunter im einzelnen die Kundschaften, die mit ein und demselben Druckträger hergestellt worden sind; sie liegen meist in mehreren Zuständen und Varianten vor. Hierzu trug vor allem der Umstand bei, dass die Veduten mit Typendruck kombiniert wurden, der von Auflage zu Auflage wechselte. Die Masse waren weitgehend normiert, sie richteten sich nach den gängigen Papiergrössen.

Nach Untersuchung der rechtlichen, historischen und äusseren Bedingungen der Kundschaften wendet sich Stopp sehr intensiv den verschiedenen Druckverfahren zu. Er stellt dabei die grösste Vielfalt fest. Sie beruht weitgehend auf der Kombination verschiedener Verfahren, besonders der Vermischung von Stich/Holzschritt/Litho mit Typendruck. Exemplare, bei denen in den Holzblock Metallern eingesetzt sind, nennt Stopp «Stereotypien». Als besonders seltene Verfahren erwähnt er Metallschnitte, Bleiklischees von Gipsabgüssen, auch die späten Holzstiche. Auffällig selten kommen Aquatintas vor. Bei den Lithos gibt es Umdrucke von Stichen auf den Stein. Die Varianten beruhen auf dem wiederholten Aufstechen der oft lange und häufig gebrauchten Platten. In einer längeren Abhandlung erschliesst Stopp die Auflagezahlen; er nennt Blätter, die bis zu 30 000 mal gedruckt wurden. Zu diesen Ermittlungen dienen ihm Statistiken. Die Methode, anhand von Statistiken einen Sachverhalt zu unterstreichen, kann als ein Charakteristikum von Stopps Publikation betrachtet werden.

Der eigentliche Hauptteil des Buches ist dem Bildschmuck der Kundschaften gewidmet, d.h. den auf ihnen vorkommenden Stadtansichten. Ihre Blütezeit dauerte von etwa 1780 bis 1805. Nicht alle Veduten wurden neu geschaffen, man griff mitunter auch auf bereits bestehende Stadtansichten zurück, verwendete sogar schon bestehende Platten (z.B. von Merian, oder einen Holzschritt von 1614 [Goslar]). Oft stellen die Kundschaftsbilder die erste bekannte Ansicht einer Stadt dar (dabei werden Frick und Waldshut genannt). Vorzeichnungen gibt es wenige. Es handelt sich bei den Kundschaften um Gebrauchsgraphik, wobei der Fächer von sehr einfachen und naiven Ausführungen bis zu sehr kunstvollen reicht. Der Qualitätsfrage wird nachgegangen, ebenso der Beurteilung der topographischen Genauigkeit, die sehr unterschiedlich ist. Veränderungen der Platten beruhen oft auf topographischen Nachträgen oder Veränderungen (z.B. Zürich mit fünf verschiedenen Zuständen der Grossmünstertürme, S. 132f.).

Stopp wendet sich auch ausführlich den Stich- und Holzschritt-verzierungen zu, im engeren Sinn den ornamentalen Einfassungen und Rahmenleisten, die sehr gute Stilmerkmale abgeben.

Im dritten Teil des Buches werden die aus den Kundschaften herauslesbaren Angaben, abgesehen von den Formularartexten, untersucht: Siegelungen, Steuerstempel, Zunftbeiträge (gestochen), Privilegien, behördliche Einträge (Gesetzesvorschriften, Rechtsbelehrungen), Datierungen und die Namen der Hersteller, d.h. die Namen der Zeichner, Stecher, Holzschnitzer, Verleger und Auftraggeber. Unter den Stechern befinden sich sehr viele Laienkünstler, die oft vom Handwerk selbst herkamen, so der Erlanger Kupferschmied *Elias Nüsle*, der sonst kaum bekannt ist, in der Schweiz aber sehr viele Kundschaften radierte und längere Zeit in Zürich lebte. Die exakten Angaben zu seinem Leben (S. 199f.) hat Stopp schon im Vorausband über die Schweizer Kundschaften (1979, S. 46f.) geliefert. In der Schweiz stach auch der Hafner *Hans Heinrich Pfau* eine Kundschaft für Winterthur (S. 199). Der Zürcher Goldschmied *Hans Konrad Kömer* machte die Kundschaft von Schwäbisch Hall.

Eine Besonderheit ist die eingravierte Nennung von Zunftmeistern auf den Rückseiten der Klosterneuburger Kundschaften. Die im Typendruck eingesetzten Texte sind zumeist deutsch; auch Ungarisch und Tschechisch sind für die entsprechenden Gebiete gebräuchlich, wobei aber die Gesellen-namen auch da meist deutsch erscheinen. Eine lange Aufzählung ist den eingravierten Sprüchen und Schlagworten gewidmet, quasi ein literatur-historischer Exkurs (S. 242–250).

In einem weiteren Teil listet Stopp die Möglichkeiten auf, undatierte und unbezeichnete Kundschaften mit Daten zu versehen und sie in bezug auf die Hersteller zu bestimmen. Diesem Unterfangen steht der «Verzug» in der Verwendung im Wege. Gleiche Kundschaften (Grundtypen) sind oft nur kurz, aber mitunter auch sehr lang (im Einzelfall über 60, ja sogar 100 Jahre) verwendet worden.

Die Anwendung erstreckt sich vor allem auf das deutsche Reichsgebiet (heute BRD/DDR, Österreich, Schweiz, Elsass, daneben besonders Ungarn, Tschechoslowakei, Polen).

Stopp geht eingehend der Frage nach, wieso man von vielen bedeutenden Orten *keine* Kundschaften kennt. Dazu mag beigetragen haben, dass es an diesen Orten keine Stecher gab (wie umgekehrt bei sehr kleinen Orten vielleicht das Vorhandensein eines Stechers Anlass zu Kundschaften gegeben hat). Die Häufigkeit der Kundschaften ist im Süden des Reichs, besonders in Schwaben und Bayern, wesentlich grösser als im Norden. In Preussen hielt man lange die bebilderte Kundschaft für einen Luxus.

Den Schluss des Buches bilden einmal mehr viele Statistiken. So untersucht Stopp sehr genau die Frage nach der Prozentzahl der heute noch erhaltenen Kundschaften, bzw. die Frage nach dem ehemaligen Gesamtbestand. Dazu dienen auch die Untersuchungen über die Auflagenzahlen. Eine sehr starke Archivforschung unterstützt diese Betrachtungen. Als Ergebnis beziffert Stopp die Zahl der erhaltenen Kundschaften als unter einem Prozent der einstmals edierten Masse. Die zweite Frage ist dem ehemaligen Bestand an Grundtypen gewidmet; hier ist Stopp der Meinung, dass ihm wohl über ein Drittel entgangen sei. Zu den 1522 Grundtypen, die ihm bekannt geworden sind, kämen also noch gegen 700–800. Dies führt ihn auch zur Betrachtung, wo noch Kundschaften vorhanden sind, wo er sie selbst gefunden hat. In direkter Nachfolge von den sie ursprünglich besitzenden Gesellen, also durch Vererbung, ist kaum mehr etwas vorhanden oder schwer aufzufinden. Die grösste Sammlung in öffentlichem Besitz befindet sich in St. Pölten (über 1000 Exemplare). Über die wichtigste Sammlung verfügt heute der Autor selbst, doch gedenkt er, wie er ausführt, sie demnächst in öffentlichen Besitz überzuführen. Neue Sammlungen von Bedeutung aufzubauen, hält Stopp für nicht mehr möglich, da der Markt ausgetrocknet sei. Seine Sammlung setzt sich zum Teil aus Blanketten und Neuabdrücken von noch vorhandenen Druckträgern zusammen. Es sind ihm 159 Originaldruckplatten bekannt.

Der Schluss des Buches ist den handschriftlichen Einträgen in den Formularartexten gewidmet, d.h. dem Gesellenwesen an und für sich. Auch hier bedient sich Stopp reichlich elaborierter Statistiken. Dabei verzichtet er ganz auf die Namen der Gesellen selbst, da diese meist sehr verschieden geschrieben worden sind und deshalb archivalisch kaum verwertet werden können. Zuerst geht er den Wanderwegen nach, die dank den Kundschaften

einzelner Gesellen und den rückseitigen «Vidimierungen», bzw. den späteren Wanderbüchern, rekonstruierbar sind. Weitere Untersuchungen gelten dem Alter der wandernden Gesellen, der Arbeitsdauer an einem Ort und der Dauer der Wanderschaft insgesamt.

Einige Eigentümlichkeiten kennzeichnen die Publikation von Klaus Stopp, die wohl darauf beruhen, dass er als Sammler und Forscher so tief in den Stoff hineingewachsen ist, dass er die Hauptlinien seines Themas mitunter aus den Augen verliert. Vorerst fallen die vielen Wiederholungen von Detailangaben und Forschungsergebnissen auf, mitunter mit fast demselben Wortlauf (z.B. dass bei den Kundschaften von Wunsiedel für ein Exemplar mit Vedute und Text 15 kr., für die Vedute allein aber 36 kr. vom Hersteller verlangt worden sind, S. 205/252. Oder die Spätverwendung bereits vorhandener Druckträger, S. 119/251). Ferner sind es wie erwähnt die vielen Statistiken, die mitunter für den Leser von geringem Nutzen sind, dem Autor aber eine grosse Mühe bereitet haben müssen. Das eigentliche Thema geht in den vielen Detailuntersuchungen teilweise fast unter. So unterlässt der Autor etwa den Hinweis darauf, dass die bebilderten Kundschaften ausserhalb des deutschen Sprachgebiets, d.h. in anderen Ländern, praktisch unbekannt geblieben sind. Die Frage, ob es in anderen europäischen Nationen ähnliche oder vergleichbare Erscheinungen gegeben hat, wird also nicht gestellt. Dass für das Entstehen der Kundschaften mit Ortsansichten auf der einen Seite die Erschwerung von Fälschungen, auf der anderen Seite das Bedürfnis der Gesellen, von ihrer Wanderfahrt bildliche Erinnerungsstücke zu besitzen, wichtige Gründe gewesen sein dürften, lässt Stopp sozusagen unbeachtet.

Das Buch trägt den Stempel der eingehenden Detailforschung. Offenbar war der Autor bestrebt, alles, was er zum speziellen Thema beitragen konnte, ausführlich mitzuteilen. Sein Hauptthema war die mit Stadtveduten versehene Kundschaft; er erfasst aber auch die Kundschaften ohne Bildschmuck und artverwandte Dokumente. Die Handwerksgeschichte spielt naturgemäss hinein, ohne dass ihr aber die für den Handwerkskundler wünschbare Ausweitung zukommt. So fehlt beispielsweise fast völlig eine Betrachtung über das Wesen der Gesellenwanderung als solcher; man erwartet sie zwar nicht im speziellen, da aber der Autor doch (besonders gegen den Schluss des Buches) dieses Thema anschnidet, fehlten einem die wesentlichen Aufschlüsse, wenn man das Buch weglegt.

Uneingeschränktes Lob verdient die sehr reiche Bebilderung und die dazugehörigen Legenden, dank denen auch die Benützer, die den Text nicht lesen (und die wohl die Mehrheit bilden), über das Thema zureichende Kenntnisse erlangen. Das Register umfasst leider nur die wichtigeren Sachwörter. Der in Aussicht gestellte Indexband (im Prospekt zwar fehlend) könnte die fehlenden Orts- und Personennamen ersetzen.

Man ist sehr gespannt auf die eigentlichen Katalogbände, in denen die Grundtypen zu den verschiedenen Landesteilen mit allen Varianten und Zuständen, sowie den topographischen Einzelbeschreibungen und der Angabe, wo Exemplare vorhanden sind, erfasst werden. Ein in der Literatur erst angedeutetes spezielles Fachgebiet der Druckgraphik wird so seine wohl abschliessende und auch im Detail kaum noch verbesserbare Behandlung erfahren. Manche Disziplinen der historischen Wissenschaft, so die Kunstgeschichte, die Topographie, die Soziologie und die Handwerksgeschichte werden dem Autor bleibenden Dank für sein grosses Pionierwerk wissen.

(Einzelbemerkungen: S. 92 Z 7. v.o. Mülhausen, statt Mühlheim. – Mülhausen i.E. stets Mühlhausen geschrieben [S. 91, 291 u.a.] – Baseler, statt Basler [S. 98.] – Metapen, statt Metopen (S. 137, 146.) – 1936, statt 1836 [S. 203 Z. 9 v.o.].

S. 111 Bipp betrifft das Schloss Oberbipp, wohl als Inbegriff des Bernischen Bipperramtes. – S. 268 Sitten hing ehemals direkt mit dem deutschen Sprachgebiet zusammen. – S. 288 mit «Riehen thor» ist die Passierstelle beim Riehtor in Basel gemeint.)

Lucas Wüthrich

*

BIRGITTA SANDSTRÖM: *Bénigne Gagneraux 1756–1795, éducation, inspiration, œuvre*. Thèse de doctorat de l'Université de Stockholm (Konstvetenskapliga institutionen, Stockholm Universitet. Stockholm 1981). 344 p., 142 fig.

Bénigne Gagneraux (1756–1795), un peintre français dans la Rome de Pio VI.

Introductions de DANTE BERNINI, JEAN LEYMARIE et PIERRE GEORGEL; catalogue rédigé par SYLVAIN LAVAISSIÈRE, PAOLA HOFFMANN, SARA STACCIOLI et BIRGITTA SANDSTRÖM. Academia di Francia a Roma, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1983. (De Luca editore, Roma 1983). 194 p., fig, 3 pl. couleur.

Depuis le livre de Robert Rosenblum en 1969 (*Transformations in late Eighteenth Century Art*) et la grande exposition de la Royal Academy à Londres en 1972, la peinture de l'époque néo-classique suscite un renouveau d'attention de la part des historiens de l'art et du public. Tant dans la série d'expositions réalisées par Werner Hoffmann à Hambourg (*Kunst um 1800*) que dans celles de Paris et New York en 1974–75 (*De David à Delacroix, la peinture française de 1774 à 1830*), on pouvait mesurer les progrès et les nouvelles orientations de la recherche: remise en cause de la traditionnelle dichotomie entre néo-classicisme et romantisme, redécouverte de peintres qui étaient tombés dans l'oubli. Depuis lors quelques personnalités artistiques importantes de cette période ont été remises à l'honneur grâce à la publication de monographies à caractère scientifique comme celle sur le peintre français Pierre Peyron (1744–1814) par Udolpho van de Sandt et Pierre Rosenberg (Paris, Arthéna, 1983) ou le travail d'Anne van de Sandt sur Jacques Sablet (1749–1803), diplômé de l'Ecole du Louvre, 3 vol, Paris, 1982.

Des expositions sur des artistes de la fin du XVIII^e siècle comme John Flaxman, Pompeo Batoni, J. Tobias Sergel ou Angelica Kaufman ont permis de mieux connaître le milieu international à Rome des années 1770–1790.

C'est dans ce contexte que paraît en 1981 la thèse de Birgitta Sandström sur Bénigne Gagneraux, première monographie rigoureuse du peintre bourguignon qui a pu voir le jour, il faut le noter, grâce aux travaux antérieurs de savants dijonnais comme Henri Baudot ou Pierre Quarré. Mais comme les thèses ne jouissent pas d'une grande diffusion parmi le public non spécialisé, il faut se réjouir que les œuvres du peintre français aient pu être montrées à Rome et à Dijon en 1983. L'exposition de la Galleria Borghese présentait un choix d'œuvres de Gagneraux dans le cadre même où il avait travaillé à la décoration d'un des plafonds de la villa romaine. A Dijon, l'exposition fut enrichie pour mettre en valeur la quasi totalité de l'œuvre connu du peintre, et trois sections furent ajoutées qui informaient le public sur le contexte dans lequel Gagneraux avait travaillé (les compléments de Dijon font l'objet d'une petite plaquette: *Bénigne Gagneraux, un peintre bourguignon dans la Rome néo-classique*, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1983, 24 p., ill.).

Si nous signalons ces travaux dans la ZAK, c'est bien entendu à cause de leur excellent niveau scientifique, mais aussi et surtout parce que l'itinéraire du peintre dijonnais présente plusieurs points de rencontre avec des artistes et des collectionneurs suisses (Sellon de Genève par exemple), problèmes qui ne sont qu'effleurés dans ces ouvrages.

Dans la Rome cosmopolite de la deuxième moitié du XVIII^e siècle – Gagneraux y arrive en 1776 et y reste jusqu'en 1793 – la colonie d'artistes suisses est importante: le Vaudois Jacques Sablet y arrive en 1775 avec Vien, suivi en 1776 par son frère aîné François dont la présence intermittente dans la ville éternelle est attestée jusqu'en 1793. Le genevois Jean-Pierre Saint-Ours est à Rome de 1780 à 1792, Grand Prix de Rome sans pension, mais fréquentant assidûment l'Académie de France. Son compatriote P.L. De la Rive y séjournera aussi de 1784 à 1786. Pour ne pas parler des artistes suisses allemands qui sont nombreux à y passer quelques années comme le sculpteur Alexandre Trippel. Les contacts avec Gagneraux sont inévitables: ils fréquentent les mêmes milieux (Saint-Ours exposera chez le Cardinal de Bernis comme Gagneraux), ils peignent pour les mêmes clients (Saint-Ours travaillera en compagnie du peintre bourguignon pour la décoration du Palais Altieri, les Sablet vendront des œuvres à Gustave III de Suède, le protecteur de Gagneraux). A propos des artistes genevois, il faut signaler ici la belle exposition des *Dessins genevois de Liotard à Hodler* (exposition et catalogue par Anne de Herdt, Genève, Musée Rath, 12 avril–12 juin 1984) qui accorde une large place à Saint-Ours et à De la Rive. L'exposition sera présentée de juin à octobre dans la patrie de Gagneraux, au Musée des Beaux-Arts de Dijon, et permettra peut-être d'esquisser quelques autres rapports des artistes suisses avec le peintre bourguignon.

Pourtant c'est avec le peintre vaudois (mais formé à Genève), A.L.R. Ducros (1748–1810), que les points de rencontre semblent les plus nombreux. Sans entrer ici dans les détails, notons tout de même qu'ils arrivent tous deux

à Rome à la fin de 1776 et doivent fuir la ville en 1793. Bien qu'ils se spécialisent dans des genres différents – Ducros produisant avant tout des vues topographiques et des paysages, Gagneraux des peintures mythologiques, historiques ou d'inspiration anacréontiques (le nom de Salomon Gessner, spécialiste du genre, n'apparaît curieusement pas dans la thèse de B. Sandström) –, ils vont avoir des rapports étroits. Nous ne sommes encore que peu documentés sur la nature réelle de ces rapports, mais l'on peut relever que Ducros possédait plusieurs esquisses de tableaux de Gagneraux. Dans un catalogue rédigé par Gagneraux lui-même et cité par le premier biographe du peintre (Baudot), il indique cinq œuvres comme «appartenant à Mr. Ducros». Aucune n'a été retrouvée jusqu'à aujourd'hui, pourtant deux de ces œuvres (*Sacrifice à l'Amour* et *Sacrifice à Vénus*, ovales) figurent encore dans un inventaire de 1841 du Musée Arlaud à Lausanne qui possédait le fonds d'atelier de Ducros, et l'artiste vaudois grave «à la manière du lavis» deux sujets identiques qu'il dédie à Gustave III en 1784.

On sait le rôle important joué par le Roi de Suède dans le monde artistique romain des années 1780. Lors de son voyage à Rome en 1784, Gustave III visite des ateliers d'artistes et notamment ceux de Gagneraux et de Ducros. Tant le Roi que les gentilhommes de sa suite achèteront ou commanderont des œuvres aux deux peintres, qui sont par ailleurs en étroites relations avec l'agent du roi à Rome, Francesco Piranesi, qui avait été nommé «commissaire aux antiquités». Les œuvres de Gagneraux et de Ducros se retrouvent nombreuses aujourd'hui dans les collections suédoises (Nationalmuseum de Stockholm, Drottningholm, Löfstad).

Le grand tableau de Gagneraux, *Entrevue de Gustave III avec le Pape Pie VI au Vatican* (Cat. No 26) indique un autre point de convergence avec l'œuvre de Ducros. Celui-ci en effet signe en 1786 un grand tableau représentant *Pie VI visitant les travaux de bonification des Marais Pontins* (Museo di Roma, Palazzo Braschi) et une autre version du même thème (au château de Pawlowsk) bien connue par la gravure de Raffaele Morghen (voir p.ex. l'exemplaire de la collection Bühlmann à la Graphische Sammlung der ETH, Zürich). Or si l'œuvre de Gagneraux est maintenant bien étudiée, il n'en va pas de même des autres œuvres importantes qui constituent l'iconographie du Pape Pie VI (celles de L. Jean Desprez, J.B. Tierce, A.L.R. Ducros) et l'on peut regretter que le catalogue de l'exposition Gagneraux n'ait pas abordé cette étude comparative. Cela d'autant plus que la contribution de P. Hoffmann sur *Pie VI et Rome: Culture, Art et Société* (Cat. pp. 26–28) reste au niveau des généralités.

D'autres «coïncidences» réunissent Ducros et Gagneraux: un rapport de police les signale ensemble en 1790; Tischbein relève leur visite dans son atelier napolitain en 1789; J. Tobias Serger possédait dans sa collection des dessins des deux peintres; les deux artistes font un très large usage du calque; etc., etc. autant de petits faits sans lien apparent qu'il serait nécessaire d'approfondir.

Un dernier thème me semble devoir être signalé, celui du «trait». Avant la thèse de B. Sandström et les expositions de Rome et de Dijon, Gagneraux avait droit à quelques mentions dans l'histoire de l'art moderne principalement pour ses estampes au trait de 1792. La proclamation de la supériorité du simple contour est une position extrémiste que soutiendront les «Primitifs» (élèves dissidents de l'atelier de David), mais par Ingres elle aura des conséquences jusqu'à Matisse. Dès 1956 Robert Rosenblum faisait de Gagneraux un précurseur du style linéaire international. Jusqu'alors c'était à John Flaxman et à ses illustrations pour l'*Odyssée* (1793) que l'on attribuait la première place. Comme le relève Sylvain Lavaissière dans son excellente contribution relative au trait (Cat. pp. 53–54), l'enquête sur les problèmes du trait à la fin du XVIII^e siècle est loin d'être close et il note l'importance de publications antérieures à celle de Flaxman (entre autres celles d'Hancarville puis de Tischbein sur la collection Hamilton à Naples). Je pense qu'il serait juste de signaler aussi les gravures au trait de Giovanni Volpato, même si elles sont destinées à être coloriées et surtout le *Traité sur le dessin* de 1786 de Volpato et R. Morghen, recueil de modèles antiques à peine ombré à caractère didactique. Ducros, collaborateur des deux graveurs italiens, connaissait Flaxman au point que l'un de ses dessins, signé, se retrouve dans un carnet de l'artiste britannique. Gagneraux était aussi en contact avec lui comme en témoigne le Note Book de Mrs. Flaxman. Le passage d'un *procédé* technique déjà ancien (le trait) à une *esthétique* à proprement parler (le style linéaire) est donc à rechercher dans ces milieux d'artistes étrangers actifs à Rome entre 1770 et 1790.

Les deux publications sur Gagneraux fournissent ainsi un matériel très précieux pour étudier le milieu romain de la fin du XVIII^e siècle et il faudra maintenant attendre les expositions sur les Sablet et sur Ducros (projetées pour 1985–86) afin de mieux mesurer l'importance des artistes suisses dans ce contexte.

Pierre Chessex

Berichtigungen zu Heft 1, 1984

S. 39: In den Résumés zum Beitrag von GABRIELE SCHMID, jeweils letzte Zeile, sollte es *P. Franz* (statt *P. Frantzen*) heissen.

S. 59 rechts: Die Besprechungen der Bände 11–20 über «*Die neolithischen Ufersiedlungen von Twann*» (Bern 1981) sind von RENÉ WYSS verfasst worden.

S. 63 links: Das Werk über «*Vincenzo Velà*» (Lugano 1983) ist von der Autorin DONATA MASSOLA verfasst worden (nicht von Donato Massola).